

# **Vorbemerkung**

Dieses Manuskript ist kein zu Ende geschriebener Vortrag, sondern vielmehr eine Gedanken- und Ideensammlung für eine frei zu haltende Rede. Dies mag die vorkommenden Redundanzen, sowie die teilweise stichwortartige Schreibweise erklären. Die Einleitung entspricht in Teilen dem tatsächlich gehaltenen Vortrag. Der Rest ist eine Sammlung von Ideen, welche mir zum gegebenen Thema durch den Kopf gingen.

Christoph Baumann 10 Nov 2014

## **I. Einleitendes**

- 1. Situation heute*
- 2. Wieso machen wir eigentlich Musik?*
- 3. Wieso Improvisation?*
- 4. Gründe für das Improvisieren im Unterricht*
- 5. Lernangebot*
- 6. Unterricht*
- 7. Theorie-Praxis*

## **II. Improvisation / Unterricht an Schulen**

*A. Aktuelle Situation*

*B. Lern- und Vermittlungsmethoden*

- 1. Fragen: Was kennen wir für Vermittlungsformen?*
- 2. Was will man fördern? Was sind unsere Ziele?*

## **III. Was ist Improvisation, welche Formen kennen wir?**

*1. Allgemein*

*2. Funktion der Improvisation*

- A Improvisation als Mittel zum Zweck
- B Freie Improvisation als Kunstform
- C Voraussetzungen:

*3. Weitere Formen der Improvisation*

## **IV. Das System der Freien Improvisation**

*1. Theoretisch*

*2. Praktisch*

### 3. Begriffe

## V. Pädagogische Arbeit

### 1. Arbeitssystem

### 2. Ziele des Unterrichtes in Improvisation

### 3. Das Problem der Rezepte

## VI. Fazit

### 1. Kulturell

### 2. Pädagogisch

### 3. Weitere Themen, Fragestellungen

## VII. Anhang Instrumentalunterricht.

### Beispiel Klavier

## I. Einleitendes

### 1. Situation heute:

-Wir sind umzingelt von perfekten Produkten. Was kann heute ein junger Mensch der Musiker werden will, dem entgegenstellen? Wie kann/muss Ausbildung diesem Umstand gerecht werden? Wie kann man begabte junge MusikerInnen in diesem Spannungsfeld fördern?

Folgende Fragen sollten wir zuerst untersuchen:

### 2. Wieso machen wir eigentlich Musik?

- Hauptgrund ist immer noch und immer wieder: Menschen kommen mit anderen Menschen zusammen, spielen zusammen für andere Menschen.

- Grundfunktion der Musik: Musik ist ein Energiespender für das Leben. Die an Musik gekoppelten Rituale stiften Zusammenhalt der Gesellschaft(en).

- Historischer, ursprünglicher Zweck der Musik-Tanz-Rituale: Sie ermöglich(t)en es den Beteiligten, oft via Trance, zumindest wie man sich das in den steinzeitlichen Gesellschaften vorstellt, zum Teil belegt aus ethnologischen Forschungen im Mato Grosso:

a, um sich magisch in das zu jagende Tier hineinzusetzen (um es dann so zu überlisten) und

b, die gemeinsame, notwendige Energie (den Mut?) zu produzieren, welche es für das Erlegen beispielsweise eines Mammuts brauchte.

In Afrika: alle Musik hat grundsätzlich gesellschaftlich-rituelle und religiös-medizinische Funktion. Für jeden Lebensaspekt gibt es einen speziellen Tanz und daran

gekoppelt, einen besonderen Rhythmus. Oder die Musik ermöglicht den Tanzenden das Erreichen der Trance und diese den Kontakt zu Ahnen, zu Göttern etc .

### **3. Wieso Improvisation?**

- Improvisieren ist in der Geschichte, in allen Weltkulturen die älteste, und immer noch verbreitetste Form des Musizierens. Zum Beispiel in der indischen Musik braucht es für das Erlernen dieser wohl komplexesten Musik auf unserem Planeten, ein jahrelanges Training und Üben bis es möglich ist, diese raffinierte Musik quasi improvisierend dem strengen Regelkanon gemäss umzusetzen.

- In unserer Kultur kennen wir seit dem 17. Jahrhundert den Konflikt zwischen Werk und Improvisation, zwischen Produkt und Aufführung. Produkte sind handelbar, Partituren sind verkaufbare Objekte...Bsp Beethoven: Er war ein sehr versierter Unternehmer, hat oft das gleiche Werk mehrere Male verkauft und seine Einnahmen bewegten sich im Vergleich zu heute in der Höhe eines Popstars wie Elton John. Es dominiert bei uns eine starke Schriftgläubigkeit. Improvisieren (Kunst ohne Werk) hat einen schweren Stand.

### **4. Gründe für das Improvisieren im Unterricht**

- Improvisieren ist eine fantastische Form des Zusammenspiels Bsp. Jazz: eine gemeinsame Sprache, (Regelkanon) ein gemeinsames Repertoire an Stücken erlauben überall auf der Welt spontanes Zusammenspielen von Musikern aus verschiedenen Kulturen.

- Improvisierende Ensembles bilden eine modellhafte (demokratische) Sozietät mit gleichberechtigten Stimmen, die im Dienste einer gemeinsamen Sache arbeiten und sich streiten. Hier ist Opposition ein fruchtbarer Beitrag in einem musikalischen Entstehungsprozess mit einem gemeinsamen Ziel, nämlich Musik aufzuführen.

- Improvisieren heisst auch: Arbeiten an der Basis musikalischer Organisation. Ist Erlebbarmachen von Grundelementen der Musik und von Aspekten musikalischer Gestaltung.

- Überwinden ästhetischer Barrieren mittels Improvisation: Das Wecken der Spielintelligenz hilft den Beteiligten meistens, die eigenen ästhetischen Grenzen zu Gunsten eines spannenden Prozesses, in welchem Spielintelligenz eine zentrale Rolle inne hat, zu überwinden. Eine oft gemachte Beobachtung: Das Klangresultat entspricht nicht den Erwartungen, den stilistischen Präferenzen der Spieler. Wird die Idee des Spiels als solche aber entdeckt, fallen die ästhetischen Vorbehalte meist weg, da sie durch Aspekte des Spiels, der Qualität der Interaktion ersetzt werden.

- Das Improvisieren ermöglicht einen praktischen Blick hinter die Klangoberflächen (zeitgenössischer) Musik. Improvisieren ist spielendes Untersuchen und Anwenden von musikalischen (Gestaltungs-) Systemen.

### **5. Lernangebot:**

-Audiovisuelle Systeme unterstützen und revolutionieren heute Lernvorgänge in nicht geahnte Klavierstück sucht sie sich die entsprechenden Versionen im Internet und lernt das Stück auf audiovisueller Basis dann sehr schnell.

- Der allgemeine Informationsstand ist hoch, fast alle Information ist greif- und verfügbar. Etwaige Bevormundung oder gar Zensur durch Eltern und Lehrer ist schwierig geworden. Begabte holen sich schnell die entsprechenden Informationen und machen daher oft schnell grosse Fortschritte. Dies ersetzt aber nicht die systematische Unterweisung.

- Hochschulen: Wir beobachten ein ständig steigendes Niveau in allen Bereichen (Solist/Komponist/Pädagoge). Die neuen, gestiegenen Anforderungen verlangen nach breiter, fächerübergreifender Ausbildung. In diesem Zusammenhang wird der Unterricht in Improvisation ebenfalls immer wichtiger.

## **6. Unterricht**

-Er sollte auf der Höhe der Zeit sein und nebst der Tradition unbedingt aktuelle Formen der Kunst (- Musik) vermitteln und reflektieren.

- „Freie Improvisation“ als relativ junge Kunstform im westlichen Kunstsystem ist mittlerweile überall an den schweizerischen Hochschulen Teil des Lernangebotes. Diese Grunderfahrung im gemeinsamen musikalischen Gestalten hat weitreichende Konsequenzen, vor allem auf die Wahrnehmung, auf das Zusammenspiel und für das Verständnis musikalischer Prozesse und es fördert die Hörvirtuosität im Zusammenspiel, was auch dem idiomatischen Gruppenspiel (Jazz,- Pop-Bands, Kammermusik etc.) zugute kommt.

## **7. Theorie-Praxis**

- Oft ist der Sinn der (zu vermittelnden) Theorie für die angehende InterpretInnen nicht erkennbar, denn es steht ja schon quasi alles in den Noten. Trotzdem gibt es wohl keine adäquate Interpretation ohne Kenntnis der strukturellen, theoretischen Beziehungen der musikalischen Elemente in einem Stück zueinander.

- Im Jazz: Theorie als vergleichsweise einfaches Vehikel, welches sofortiges Spielen ermöglicht. (Theorie hat einen direkten Zweck und Sinn / überall auf der Welt können Jazzmusiker auf dieser Basis sofort zusammenspielen...)

- Hier kann der Unterricht in Improvisation eine stark vermittelnde Rolle übernehmen. Improvisation als spielendes Begreifen und Umsetzen von Theorie, von Gestaltungsaspekten durch praktisches Ausprobieren.

# **II. Improvisation / Unterricht an Schulen**

Grundsätzlich spreche ich hier eher über das Spiel in Gruppen und weniger über den Instrumentalunterricht (darauf kann ich am Schluss gerne noch etwas eingehen, allerdings nur als Pianist). Ein zentraler Aspekt der Improvisation ist also die Arbeit in (Klein-) Gruppen. In der Gruppe lassen sich am besten alle die im Weiteren erwähnten Themen erfahrbar machen. Gestatten Sie mir eine kleine Übersicht:

## **A. Aktuelle Situation**

### **.1 Improvisation als Kunstform**

-In der Musik gehen wir von einer bestehenden Kunstform mit Regeln, einer langen Geschichte, einer grossen Entwicklung, verschiedenen Stilistiken und einer langen Rezeptionstradition aus.

- „Freie Improvisation“ als Kunstform existiert seit den 60iger Jahren (Freejazz, parallel dazu Komponistenkollektive wie „Nuova Consonanza“, welche improvisieren). Bis heute lässt sich die Tendenz zu allgemeiner Verfeinerung des Systems mit stark lokal geprägten Persönlichkeiten erkennen. Wir unterscheiden heute zwischen verschiedenen Formen, welche aber meistens ungefähr das Gleiche bezeichnen: Open Music, Freie Musik, Freie Improvisation, Instantcomposing, Echtzeitmusik etc. Ich komme später darauf zurück

- Wir beobachten ein kleines aber stetig wachsendes Publikum für diese Art Musik, haben aber trotzdem eine sehr kleine Resonanz in der Öffentlichkeit. Gründe dafür sind wohl die negative Konnotation des Wortes Improvisation, sowie eine Grundschwierigkeit der zeitgenössischen Musik, ihre Komplexität. Hörend sind all die Gedankenschichten, welche in einem zeitgenössischen Werk vorhanden sind, nicht aufschlüsselbar, hier hilft nur die Partitur zu weiteren strukturellen Erkenntnissen. In der Freien Improvisation sind die Klangverläufe zum Teil ähnlich komplex und daher hörenderweise oft schwierig zu geniessen.

## **2. Improvisation in der Pädagogik**

Im Gegensatz zur öffentlichen Wahrnehmung beobachten wir ein neues steigendes Bedürfnis nach Unterricht in Improvisation an Musikschulen, und an allen Stufen der Volksschule. Hier werden die Lehrkräfte immer mehr mit der Tatsache und den Wünschen der Schüler konfrontiert, mit Improvisation zu arbeiten. (Improvisieren überhaupt, Theatermusik, Filme vertonen, keine Klassik etc) Dies ist natürlich auch eine direkte Folge der zunehmenden Demokratisierung der Gesellschaft. Man hat als Schüler schon viele Interessen, man ist sich gewohnt mitzureden, gar Forderungen zu stellen. Kreatives Arbeiten hat heute einen hohen Stellenwert. Leider sind viele LehrerInnen dafür noch in keiner Weise dafür ausgebildet. Das hatte natürlich Folgen auf die Entwicklung an den Hochschulen.

In den letzten 20 Jahren ist ein Netz von Bildungsmöglichkeiten entstanden, zuerst basierend auf Einzelinitiativen wie: Ring für Gruppenimprovisation, Sieben Tagungen für Improvisation Luzern, Werkstätten (Wim) in Zürich Bern, Basel, Genf Luzern etc, danach an den Hochschulen. An den meisten Musikhochschulen der Schweiz ist Improvisation mittlerweile Teil des Lernangebotes.

International: Seit etwa 2000 Zusammenschluss europäischer Hochschulen zum Thema Improvisation: European Improvisation Intensive. Es existieren an verschiedenen Musikhochschulen diverse Masterangebote in Improvisation. Allgemeine Bestrebung ist die Definition eines neuen Curriculum auf Improvisation basierend für das Hochschulmusikstudium

### **2 B. Beispiel Luzern:**

An der Hochschule Luzern hat die „Freie Improvisation“ einen besonderen Stellenwert und gehört seit 1989 zum Lehrangebot. Vier bis fünf Kurse werden pro Semester durchgeführt. Es wird in gemischten Gruppen (alle Instrumente/Klassik und Jazz) gearbeitet. Ein Semester ist obligatorisch für alle Bachelor Studierenden.

Seit diesem Jahr neu: Bachelor in Improvisation.

In Basel: Master in Improvisation seit: etwa 2006

### **3. Bezug zu Tagungsthema Begabung:**

-Was sind Ansprüche/Schwierigkeiten bei der Begabtenförderung?

- Was heisst Begabung eigentlich?

An Hochschulen haben wir es natürlich oft mit sogenannten Begabten zu tun, welche vorher schon mehr oder weniger glücklich durch die Institutionen schlingerten. Sie verfügen in der Regel bereits über einen sehr hohen Wissenstand, verfügen über gute technische Fertigkeiten, und zeichnen sich durch eine überdurchschnittliche Intelligenz und Neugierde aus.

Ich weiss nicht ob der Begriff der Begabung irgendwo genauer definiert ist. (Goethe meint: Begabung ist noch kein Verdienst / Talent ist Arbeit, Genie ist Fleiss....) Trotzdem müssen Sie sich im täglichen Unterrichtsleben damit herumschlagen, dass einige ihrer Schüler ein viel grösseres Leistungspotential haben als andere und dementsprechend gefördert werden müssen.

Ich schlage für den Moment folgende Aspekte für das Phänomen der Begabung vor:  
Allgemein: **Schnellere Auffassungsgabe, bessere Wahrnehmung, eine spezifische Intelligenz, schnelles Erkennen von Zusammenhängen**, aber auch **Hang zu Ungeduld, schnellem sich Langweilen, daraus folgende Widerständigkeit**, hohe Kritikfähigkeit, ev. Tendenz zu Autismus, ev. sozialer Behinderung etc...

in Musik?

Schnelles sich Langweilen, unterfordert sein, keine den höher entwickelten Fähigkeiten gegenüber angemessene „Fütterung“. Wie gehen wir damit um, was könnte die Arbeit mit Improvisation in diesem Gebiet leisten?

Um die Sache von der pädagogischen Seite her zu erfassen, müssen wir zwei Dinge etwas näher untersuchen:

- 1 Welche Lernformen kennen wir?
- 2 was bedeutet das System Improvisation in diesem Kontext

## **B. Lern und Vermittlungsformen**

### **B. 1. Fragen**

Welche Lern- und Vermittlungsmethoden kennen wir?

**1. Imitation** : Wohl unsere Hauptlernmethode, vor allem als Kind: Wir lernen wohl zuerst alles über Nachahmung. In der Musik heisst das: Nachahmen der Klangoberflächen, Spielen nach Gehör, gestisches Nachahmen (von Idolen?). Interessant ist bei dieser Lernform, dass viele für das Spielen relevante Parameter gleichzeitig erfahren und entwickelt werden können, aber das Hintergrundwissen, also die Kenntnis des ästhetischen Systems dahinter fehlt.

**(Beispiel Klavier Selbsterfahrung** : Als Bube habe ich hörend Klänge nachgespielt, hatte aber Schwierigkeit mit der systematischen Anwendung dieser Klänge. Theorie half hier dann zu verstehen was ich eigentlich machte. und dieses Wissen konnte ich dann zunehmend systematisch anwenden und erweitern. z.B. Transponieren, Akkordverständnis, Aufbau der Klänge etc

**2. Thesenbildung** : Eine genauso wichtige Lernform ist die Thesenbildung: Uns allen bekannt durch die erheiternden Sätze welche Kinder bauen, wenn sie unsere Sprache lernen. Sie experimentieren mit Ableitungen, Kombinationen aus den Erfahrungen des Nachgeahmten. Weiterentwicklung wird möglich durch Kombinatorik, Assoziation, Eingebung. Die dadurch gesteigerte Wahrnehmung fördert wiederum das präzisere Analysieren des Gehörten. Das Erfinden oder Erforschen von Regeln hinter den (ev. nachgeahmten ) Klangoberflächen wiederum bilden Tools zur Entwicklung von Kreativität, Eigenständigkeit, sie begünstigen das Entstehen der eigenen „Bausteine“, (**Legoprinzip**) der eigenen Sprache.

Das Lernsystem der Thesenbildung schafft grundsätzliche Voraussetzungen für schöpferische, künstlerische Tätigkeit überhaupt, für die Persönlichkeitsbildung, für geistige Unabhängigkeit und Erfindungsgabe.

**(Beispiel Legoprinzip:** Lego ist ein geniales Spiel welches auf einfachen Grundkomponenten basierend, unendlich viele Konstruktionsmöglichkeiten bietet. Perversion des selben Spiels: Bausätze welche genau eine Konstruktionsmöglichkeit offen lassen, und wehe es fehlt ein Teilchen....)

**3. Systemvermittlung:** das was hinter der Erscheinung, der Klangoberfläche gestaltend auf diese einwirkt.

**Musiktheorie/**Bezug zur Praxis in der Klassik, im Jazz.

In der Klassik ist Theorie tendenziell ein eher umstrittenes Fach, da oft die Regeln, welche hinter einer bestimmten Musikästhetik stehen, in der heutigen Spielpraxis nur begrenzt Sinn machen (Harmonielehre/ Bsp Palästrina: Satztechnik, welche schon für romantische Musik nicht mehr gilt). Im Jazz hat die Theorie die ganz einfache Funktion eines Vehikels, um möglichst schnell auf der Basis einfacher Regeln zusammen spielen zu können.

**(Systemvermittlung** heisst also: Das Vermitteln von Regeln, Zusammenhängen, das Verstehen der Beziehungen der Grundelemente zueinander, also Musiktheorie, Harmonik, Variation, Form, Stilistik etc.. Systemvermittlung fördert schlussendlich die **Fachkompetenz, das Wissen um die Regeln hinter den klanglichen Erscheinungen.** Dies ist wiederum handwerkliche Basis für schöpferisches künstlerisches Arbeiten.... Die Kenntnis von Systemen ermöglicht es auf der Basis der **Thesenbildung** die Sache (in Richtung Kunst) weiter zu entwickeln.)

These: Ev ist die Vermittlung von Systemen die schlussendlich einzige wirklich effizient vermittelbare Materie?

**4. Forschen, Experimentieren.**

**(Beispiel eigene Erfahrung:** 1 Akkord einer Sonate...ein erstes Erklingen dieses falsch gelesenen aber wunderbar interessanten Klanges führt dazu, sich zwei Stunden mit diesem faszinierenden Klang auseinandersetzen....dafür kann man dann in der Stunde das Stück nicht....was ist besser? Hat man Zeit für solche Experimente? Natürlich ja!!)

**5. Motivation:**

Es gibt immer wieder Krisen, bei Lernplateaus, bei Unterforderung, bei sich ändernden Ansprüchen des sozialen Umfeldes. (Mozart spielen ist nicht plötzlich gar nicht mehr cool).

Was kann Improvisation zu Motivationskrisen beitragen?

Das Herauslösen von der reinen Leistung zugunsten freiem Spiel, freiem Experimentieren bewirkt oft neue Lust am Spiel, **Lust am Entdecken**, ein Förderung der **Spielintelligenz**, ein Überwinden **der ästhetischen Vorbehalte**, aber auch Lust auf Abenteuer in der Gruppe.

## ***B. 2. Was will man fördern?***

Ist unser Anliegen Zeitgemäss? ist das was wir vermitteln aktuell? Gibt es eine Relevanz zur realen Kunst und Marktsituation? Hier ein paar mögliche Antworten:

### ***1. Im herkömmlichen, „klassischen“ Unterricht:***

Stichworte sind: Systemkenntnis, Theoretische Grundlagen, Kenntnis der aktuellen künstlerischen Fragestellungen, aktuelle Gestaltungs- und Entwicklungssysteme (zB Reihentechnik) Vertiefung, Spielfreude, gesteigerte Wahrnehmung, Respekt, adäquate Interpretation der ideale Ton etc

Musikbildung: hohe, den heutigen Anforderungen gerecht werdende Instrumentaltechnik, Freude am Musizieren, das Erkennen von Qualität in Komposition, Interpretation, Improvisation, aussereuropäischen Musik, profundes Wissen um das Musiksystem (Theorie). Ziel ist ein Berufsmusiker, welcher eine Chance hat, sei es als belastbare „**Kampfmaschine**“ im Orchesterbetrieb, sei es als freier **Unternehmer** (Pop, Jazz) auf dem Markt, sei es als erfolgreicher Komponist oder als fähiger **Musikpädagoge**.

### ***2. Im Unterricht mit Improvisation***

Einerseits kann man den Unterricht mit Improvisation als **ergänzende Unterstützung** im herkömmlichen Bereich sehen, andererseits hat sich das System Improvisation im Verlaufe der westlichen Musikgeschichte radikal weiterentwickelt und ist zu einer eigenständigen Kunstform geworden. (Etappen dieser Entwicklung wären kurz umrissen: Barock, Fantasie der Romantik, Jazz, Freie Improvisation).

Andererseits gibt es Aspekte welche eben auch in Bezug auf Improvisation als **Kunstform** spezifisch gefördert werden können. Es gibt Jazzhochschulen, an allen Musikhochschulen in der Schweiz ist „Freie Improvisation“ mittlerweile ein Unterrichtsfach geworden.

Um jetzt genauer auf das zentrale Thema einzugehen, bedarf es der Klärung, welche Formen von Improvisation unterschieden werden. Im Folgenden werde ich auf das System Improvisation und unsere Arbeitsmethoden eingehen.

## **III. Was ist Improvisation, welche Formen kennen wir?**

### ***1. Allgemein.***

Improvisieren im täglichen Leben: In den meisten alltäglichen Situationen sind wir gezwungen zu improvisieren. Handlungsabläufe verlangen Entscheide, welche wir nicht planen können.

In der Sprache: Sätze bilden, bei welchen man zwar die inhaltliche Absicht kennt, aber die Detailkonstruktion des Satzes nicht vorhersieht. (Problem, inhaltliche Klammern, eingeschobene Nebensätze, alles Elemente welche die Tendenz den Faden zu verlieren verstärken...)

Improvisieren ist also eine grundsätzliche Überlebensstrategie. Die Fähigkeit spontan auf unvorhergesehene Situationen zu reagieren, Verhaltenstrategien mit Wissen und Thesen, was die Folgen des Handelns betrifft, zu verbinden, hat uns wahrscheinlich dahin gebracht wo wir heute sind.

## **2. Funktionen:**

Wir unterscheiden im Wesentlichen zwei Formen der Improvisation:

### **A. Als Mittel zum Zweck:**

Improvisation als Mittel zur Entwicklung von Ideen für eine Komposition wurde wohl von den Komponisten schon immer verwendet. Improvisation als zirkenzisches zur Schau stellen von aufgeübtem stilistischem Können, also eine von Adorno ev. zu Recht kritisierte Form, da die Gefahr der Clichéhaftigkeit und Oberflächlichkeit gross ist. Improvisation als ergänzende Methode zum traditionellen Unterricht. (Improvisierendes Ergründen von Stellen, Aspekten in komponierten Stücken.)

### **B. Als Kunstform:**

## **3. Freie Improvisation als Kunstform**

Ich spreche hier nun hauptsächlich von der „Freien Improvisation“, quasi der „Königsdisziplin“ der heute aktuellen Improvisationsformen in der Musik.

„**Freie Improvisation**“ meint grundsätzlich: freies Zusammenspiel ohne vorherige Vorgaben.

Frei Improvisierte Musik ist eine Kunstform und somit Teil des westlichen Kunstsystems.

Ich erlaube mir eine ganz kurze historische Skizze

Seit den sechziger Jahren entwickelte sich in Amerika und Europa auf zwei Schienen parallel (Jazz/Klassik) eine kollektive Spielform, welche es schlussendlich den Mitwirkenden ermöglichte, ohne Vorgaben, ohne vorherige Absprachen, auf der Zeitachse Musik herzustellen. Diese Organisationsform von Klangoberflächen ist zeitnah zu anderen Kunstformen aus dieser Zeit wie *abstrakter Expressionismus*, *Actionpainting*, *Happening* und *Performance* zu sehen und stellt eine historisch grundsätzlich neue Kunstform dar. Wie jede dieser Kunstformen hatte sie am Anfang größte Schwierigkeiten in ihrer Systematik und ihrer Qualität erkannt und erfolgreich zu werden.

### **C. Voraussetzungen**

*Welches sind (und waren) die Voraussetzungen für das Herausbilden einer neuen Kunstform?*

#### **Zentrale Aspekte welche diese Ausdrucksform prägen**

Dass sich überhaupt ein neues Herstellungsverfahren von Musik entwickeln und etablieren konnte, setzte einige kulturhistorische Bedingungen voraus. Auf dieser Wahrnehmungs- und Denkbasis, wurde das System Freie Improvisation erst möglich, akzeptierbar und als logische Folge eines historischen Prozesses erkennbar.

Diese Voraussetzungen sind zentral für das Verständnis dieser Kunstform und somit auch relevant für den Unterricht.

Hier in sehr verkürzter Form Aspekte, welche die Rahmenbedingung für die Kunstform „Freie Improvisation“ präg(t)en:

#### **1. *Physikalische und biologische Grenzen.***

Einerseits sind Klangereignisse streng an physikalische Gesetzmässigkeiten gebunden. So sind Schallgeschwindigkeit, Schalldruck, Frequenz, Lautstärke etc zentrale Faktoren für Klanginformationen. Diese Aspekte müssen (im Sinne von Grenzen und Gesetzen) uns bekannt sein, damit wir damit gestaltend umgehen können.

Andererseits wird die Wahrnehmung von Klangereignissen und damit ihre Rezipierbarkeit durch physikalische Grenzen (hörbarer Frequenzbereich), den Fähigkeiten unserer Sinnesorgane und vor allem durch unsere Hirnkapazitäten entscheidend bestimmt.

Wir unterscheiden folgende Gedächtniskategorien:

- Ultrakurzzeitgedächtnis (Echogedächtnis) einige 100 Millisekunden bis max. 1 Sec.

- Kurzzeitgedächtnis 3-5 Sekunden. Kapazität ist klein: 5-7 Inhalte. Dies erlaubt uns das Erfassen von Vorgängen als Einheit (Motive in der Musik haben diese

Dauer und wurden und werden von Komponisten auch so verwendet. (siehe Bsp Haydn: Ein Motiv wird wiederholt, die ganze Gruppe wird wiederholt, dann kommt etwas neues, ev folgt eine weitere Wiederholung des ersten Motives. etc. Auf dieser Basis wird ein „didaktisches Hören“ möglich. Der Zuhörer kann alle Entwicklungsschritte, Gedanken der Komposition direkt verfolgen und verstehen). Die Grenzen des Kurzzeitgedächtnisses können durch das Bilden von höherstufigen Gruppen überschritten werden. Man spricht dann von Chunking oder Clustering.

- Langzeitgedächtnis : Die repräsentativen Zeiteinheiten dafür sind: Minuten, Stunden, Monate, Jahre. Die Konstruktion von grösseren Zusammenhängen wird so möglich Die Arbeit mit der Erinnerung, der Wiederholung, ermöglicht das Bilden von Ideenräumen, (Symphonie) und bewirkt bei uns die Erfahrung von Spannung und Dramaturgie.

Im Langzeitgedächtnis ist allgemeines Wissen gespeichert. Wir unterscheiden Kategorien und Schemata. Kategorien ermöglichen uns Erkennen und Unterscheiden von Strukturen, diese helfen wiederum Sinnzusammenhänge (Realität) zu konstruieren. Schemata sind ein Hintergrundwissen, das unsere Aufmerksamkeit leitet und uns ermöglicht, Neues von Gewohntem zu unterscheiden. Daraus entsteht z. Bsp eine musikalische Erwartung an neues Material.

Das Wissen um Hirnleistungen ist wichtig für Aufmerksamkeitspanne, Lernart, Lernmethode etc

## **2. Philosophisch, ideologische Aspekte**

### **A. Zeitvorstellungen**

Es gibt verschiedene Zeitvorstellungen, welche großen Einfluss auf die jeweilige Kultur haben. Sie wirken auf die Art und Weise ein, wie Dinge und Vorgänge betrachtet und gestaltet werden.

Wir können grundsätzlich unterscheiden zwischen:

**1. Gerichtete Zeit:** Die in unserem Kulturkreis verbreitete Form der Zeitauffassung: Sie ist grundsätzlich narrativ. Der Ursprung der gerichteten Zeitvorstellung ist semitisch und kommt aus dem Zweistromland. Ausdruck und

Folgen dieser Zeitvorstellung waren und sind: Prachtstrassen mit Zielperspektive, die Idee der Perspektive überhaupt. (So ist beispielsweise Kirchenarchitektur Stein gewordener Ausdruck dieser aus dem Osten übernommenen Zeit- und Zielvorstellung. Der Weg zum Altar, welcher zugleich die Leiden Christi symbolisiert führt vom Vorhof zum Nartex über das Hauptschiff zur Vierung und endet am Höhepunkt, dem Altar, welcher vom (himmlischen) Chor quasi umrahmt ist. Dort selbst findet auch der dramaturgische Höhepunkt der Messe, die Eucharistie statt.) Dramatik, Symphonik, Oper, Theater, Film, der uns treibende Zwang zum Neuen, sind alles wahrscheinlich direkte Folgen dieser gerichteten Zeitvorstellung und wirken somit auch prägend auf unsere Wahrnehmung und unser Musikverständnis.

Die **Wertung** von Musik ist stark abhängig von der Art des Zeitempfindens: Das bekannte Problem: Die Bewertung afrikanischer Musik: Diese Musik kennt keine in unserem Sinne dramatische Form, auch Dynamik fehlt als Gestaltungsmittel meistens etc. Dies kann aus unserer Sicht (narrativer Musik) als Mangel gedeutet werden. Diese Deutung macht aber unter Einbezug der für afrikanische Musik relevanten Zeitvorstellung keinen Sinn. (**Urteilsfähigkeit** in Bezug auf Qualität als Ziel einer breiten Ausbildung bedingt auch kulturhistorisches Wissen.)

**2. Zirkulärer Zeit** (Kreis): Sie ist nicht narrativ. Wir verbinden sie in der Regel beispielsweise mit afrikanischen Kulturen. Runde Hütten, kreisförmige Dörfer sind, wenn man so will, sichtbarer Ausdruck dieser Vorstellung. Musik ist dort nicht prozessartig organisiert. Kreisende, sich wiederholende und teilweise komplex sich überlagernde Rhythmen, bilden die Basis für die Tänzer und bezwecken unter anderem das Erreichen der Trance. (Diese wiederum ermöglicht in der dortigen Vorstellung den Kontakt zu Ahnen oder Göttern).

Interessant sind die Zonen in welchen diese beiden Zeitkonzepte aufeinanderprallen. So funktioniert in der westlichen Welt der Jazzclub noch als Ort eigentlich afrikanischer Rituale. Man kann die gleiche Band an mehreren Abenden hintereinander hören, sie spielt meistens die gleichen Stücke nach dem Schema Thema-Solo-Thema. Innerhalb dieser dramaturgisch scheinbar völlig uninteressanten Form, bewegen sich aber die Solisten auf der Matrix der Rhythmsection quasi ausserhalb einer dramatischen Zeit. Wichtig scheint mir

gerade in Bezug auf unser Thema, dass aus diesem Ritual schlussendlich eine neue, freie, hochenergetische Musik entstanden ist.)

**3 Raum-Zeitvorstellung** Die Zeit hat dabei oft lediglich die Funktion eines (unverzichtbaren) Vehikels, um Dinge zu transportieren, die essentiell ausserhalb der Zeit angesiedelt sind.

(Der vorgängig schon erwähnte Gregorianische Choral ist eines der Beispiele dafür. In modaler Musik ist die Zeit notwendiges Vehikel zur Ausbreitung und Entwicklung eines eigentlich vertikal gedachten Klanges. Allerdings hat sich dann die westliche Musik dramatisch davon wegentwickelt. Erst in den letzten hundert Jahren wurden dazu wieder besonders prägnante Ansätze hervor gebracht. (E. Satie :Vexations, Cl. Debussy, E. Varèse, M. Feldman, K.H. Stockhausen, Ligeti...).

**4. Raum-Zeit** (Krümmung) Urknall, Relativitätstheorie, Steven Hawkins.....

Unsere (physikalischen) Vorstellungen über Raum und Zeit haben sich im letzten Jahrhundert drastisch geändert. Sie sind aber für unser Thema nicht relevant.

**5. Subjektives/objektives Zeitempfinden**

Die oben aufgezählten ersten vier Zeitaspekte sind quasi objektiver Natur. Das Pendeln zwischen den beiden Arten (objektiv, subjektiv) von Zeitempfinden ist eine der Herausforderungen in allen Zeit basierten („Time Based Arts“) Kunstformen. (Langeweile/Überfordert-sein etc) Eine gewisse Schwierigkeit stellt das Einpegeln der beiden Zeitempfindungen (Subjektiv-objektiv) dar.

**3. Ideologische Aspekte:**

Zwei Gedanken sind zentral für die Idee der „Freien Improvisation“:

**A. Idee der Demokratie:** zentrale Vorbedingung: alle Stimmen sind gleichwertig  
Demokratie meint nicht Mehrheitsfähigkeit, sondern impliziert die Idee dass jeder etwas sagen kann, darf und dass (auf der Basis einer Diskussion) ein Konsens gefunden wird.

**B. Aufklärung:** Postulat der **Freiheit** und die daraus resultierende **Verantwortung** der Sache, den Anderen gegenüber. Man darf, soll entscheiden, aber muss auch die Verantwortung für die gefällten Entscheide tragen.

**4. Historische /materialtechnische Voraussetzungen**

Da es sich bei Freier Improvisation um eine explizit künstlerische Ausdrucksform handelt, ist sie Teil des (westlichen) Kunstsystems. Das heisst, ein Feld von ästhetischen und technischen Vorbedingungen musste geschaffen werden, damit

freie Improvisation denkbar und sinnvoll wurde. Zentral für diese Entwicklung waren vorab drei Kriterien:

1. Die Emanzipation des Geräusches als gestaltbares Klangmaterial. (Seit den 20iger Jahren „Bruitismus“ und seit den 50iger Jahren „Musique concrète“ )
2. Die Erkenntnis, dass sich musikalische Organisation nicht nur auf Tonhöhenorganisation beschränkt, sondern sich auf alle Aspekte (Parameter) übertragen lässt. Die Entwicklung der Zwölftonmusik Schönbergs und M. Hainers zur seriellen Musik der fünfziger Jahre ist zentrale Vorbedingung für ein erweitertes Materialverständnis. Die Möglichkeit Klänge in gestaltbare Einzelelemente (Material) aufzuspalten und diese dann parametrisch zu variieren oder als Reihen zu entwickeln, steigert die kombinierbaren Möglichkeiten der Grundmaterie (Ton-Geräusch) ins Unendliche.

### **Neues Potential des alten Tonhöhenmaterials (Idee der Serie)**

3. Die Infragestellung der Idee des geschlossenen Kunstwerks durch das Postulat des offenen Kunstwerks (U. Eco), ermöglichte den ideologischen Freiraum, in welchem zunehmend geforderte freie Entscheide der Interpreten, Improvisation und schlussendlich „Freie Improvisation“ möglich wurden.

Hauptentwicklung: Grundsätzlich ging es im Jazz, wie in der klassischen Musik zunehmend darum, sich von musikalischen Archetypen und Dogmen immer weiter zu befreien und beispielsweise kompositorische Entscheide zunehmend auf die Interpreten zu übertragen, bis schlussendlich auf dieser neuen Basis eine bis anhin nicht mögliche (als sinnvoll vorstellbare) neue Musizierpraxis entstand.

Wichtige Stichworte in diesem Zusammenhang sind:

„Free Jazz“, „Instant composing“, „Echtzeitmusik“, „Intuitive Musik“ „Freier Musik“ „Serielle Musik“ als Weiterentwicklung des Zwölftonsystems der zweiten Wiener Schule, „Musique concrète“ „Bruitismus“ (Gestaltung des Geräusches). „Aleatorik“ wird das Verfahren genannt, bestimmte Entscheidungen über die Gestalt einer Komposition offen zu lassen. „Zufall“ „Indeterminacy“, bestimmen zunehmend die Intentionen der Komponisten.

Interessant ist auch das Feld der **Tabus**, (Vermeidungsästhetik) der quasi stilbildenden Aspekte des „Free Jazz“ und der frühen „Frei Improvisierten Musik.“

Kein Puls, kein Dreiklang, keine tonale Melodik etc. Diese zum Teil historisch bedingten **Tabus** sind heute in der „Freien Improvisation“ weitgehend überwunden. (Neue Bezeichnung: „**Open Music**“ In dieser Musik ist alles bisherige Material (wieder) verwendbar, also auch Grooves, Teile aus zyklischen Formen, harmonische Felder etc.)

## **5. Weitere aktuelle Formen der Improvisation**

**Idiomatisch**- Idiomatische Formen wie: Barock, Jazz, Rock, Pop, Flamenco, aber auch Grafiken, Konzepte.

Wichtig : für jedes Idiom gibt es eine Anzahl (Vermeidungs-) Regeln, welche das Idiom als solches erkennbar machen. (Beispiel Jazz: Wie entstehen die jazztypischen Akkorde? Wir denken in Vierklängen (mit drei Obertönen). Solche Voicings haben keine Tonverdoppelungen, Sept und Terz müssen in jedem Voicing mit dabei sein. Das Verwenden von Obertönen anstelle von Grundton und Quinte bereichert die Klangfarbe und führt oft zu den gewünschten Zusatzdissonanzen.)

Zu diesem Thema existieren eine ganze Reihe von Erfahrungen und Publikationen, es gibt Bluesschulen, Jazzschulen, Popschulen. An allen Hochschulen hat sich in den letzten 30 Jahren ein umfangreicher Schatz an Lehrmitteln und didaktischen Systemen entwickelt. Ich gehe hier nicht speziell darauf ein, weil mittlerweile ein gigantischer Markt für Lehrmittel existiert.

**Diminuieren/Partimento** - Verzierung, die Kunst des Diminuierens, Partimento, Barock.

Heute erfreuen sich auch diese älteren (Improvisations-) Systeme einer neuen Beliebtheit. Sie finden auch Verwendung in gewissen Ausformungen des zeitgenössischen Jazz und der Popmusik, leben aber auch als stilistische Kunstfertigkeit wieder auf.

Ich werde hier nun hauptsächlich über die historisch neuste Kunstform der Freien Improvisation sprechen, da sie für die später folgenden pädagogischen Aspekte die wichtigste und zentralste Form des improvisationsbasierten Musikunterrichtes darstellt. (Eine kleine Skizze, wie Improvisation im Einzellunterricht am Instrument sein könnte, sei am Schluss stichwortartig angetönt.)

## **IV. Das System Freie Improvisation**

### **1. Theoretisch:**

Wir unterscheiden, quasi wissenschaftlich, drei Arbeits-oder Betrachtungsebenen.

Musikalisch, Sozial, Reflektiv:

### **A. Musikalisch:**

Diese Ebene betrifft hauptsächlich die Aspekte der **Komposition**: Verschiedene Verfahren aus der Komposition sind auf die Improvisation übertragbar, kompositorisches Denken ist also eine der Voraussetzungen für Improvisieren.

### **Unterschied Komposition, Improvisation:**

Beim Improvisieren: Kein Zurücknehmen von akustischer Information. Alles was gehört wurde ist da und nicht löschbarer Teil einer musikalischen Aussage, es gibt keinen Radiergummi. Beim Komponieren steht alle Zeit für die Herstellung der Komposition zur Verfügung. In der Improvisation geschieht alles im Moment auf der Zeitachse und kann eben nicht zurückgenommen werden. Fit sein, die Dinge im richtigen Moment (Zeitpunkt) abzuliefern ist die künstlerisch-technische Herausforderung.

**Entscheiden:** In der Kunst, wie im Leben müssen fortlaufend Entscheide gefällt werden (Setzungen). Beim Improvisieren geschieht dies immer auf der Zeitachse.

Die Fähigkeit kompositorisches Denken auf der Zeitachse zu realisieren, ein guter Spieler zu werden, das sind eigentlich fast die gleichen Arbeitsthemen wie im herkömmlichen Unterricht. Nur ist die Arbeitsmethode ziemlich verschieden, da auch noch die beiden folgenden Aspekte mitspielen.

**B. Sozial:** Das Zusammenspiel. Der Wille überhaupt zusammen zu spielen ist die soziale Basis für alles Weitere und nicht unbedingt als selbstverständlich voranzusetzen. Ego-Probleme, das Zusammenspiel in Kammermusik, das Dienen der Musik in der Improvisation, Dominanz, Unterwürfigkeit sind alles Themen, welche für die Improvisation und die dadurch entstehenden Klangresultate (aber auch für das Musizieren überhaupt) zentral sind. (In der Komposition werden den Interpreten ja viele dieser Entscheidungen vom Komponisten und allenfalls vom Dirigenten abgenommen.)

Das gemeinsame Kreieren steht also im Zentrum.

In keiner Musizierform ist der soziale Aspekt so immanent wie in der Improvisation. So ist beispielsweise das Spiel mit den Spielstrategien der übrigen Mitspieler ein zentrales Moment dieser Gestaltungsform.

**C. Reflektiv:** Die permanente Reflexion der so entstandenen Musik, sowie die Gespräche über alle Aspekte von Musik, von Spielverhalten, sind zentraler Bestandteil dieser Arbeitsmethode. (Trial& Error&Feedback)

## **2. Praktisch**

Im Rahmen unserer Unterrichtstätigkeit und den daraus folgenden Papieren, haben sich zwei Linien der Betrachtungsweise herauskristallisiert. Eine Darstellende, **wissenschaftliche** Übersicht der Themen und eine aus der **praktischen Arbeit** hervorgehende Sammlung von Themen und Arbeitsaspekten.

Hier zuerst einmal ein paar zentrale Begriffe, Themen: Diese basieren u. A. auf der Erfahrung, dass immer wieder ähnliche Probleme an ähnlichen Entwicklungsstufen akut werden.

Zentrales Problem in der improvisierten Musik ist die **Orientierung**.

Grundsätzlich: Sich orientieren können, Handlungsfähig bleiben, hat oberste Priorität. (quasi, wie orientiert man sich ohne GPS in der Wüste?....) Diese Fähigkeit ist zu Beginn oft sehr beeinträchtigt. Folgende Phänomene mögen Gründe dafür sein.

- **Sich nicht getrauen.** Man getraut sich nicht zu spielen, hat kein Vertrauen das (eigene) Material. Dies führt meistens zu einem zögerlichen, undefinierten Spielverhalten. (Heute viel weniger als früher, aber immer noch: man misstraut der Intuition. Oft ist der erste Impuls etwas zu tun, der musikalisch richtige, klemmt man diesen ab, braucht es viel mehr Energie, um wieder ins Spiel einzusteigen. Also ins kalte Wasser springen und dann blitzschnell analysieren, was man da macht und wie man nun diesen Prozess steuern könnte....ist eine gute Strategie.)

- Nicht (s) hören/**reduzierte Wahrnehmung:** man hört nicht was die andere spielen und verliert dadurch sofort die (formale) Orientierung.

- **Alles vergessen:** man vergisst zu schnell was man selber gespielt hat und noch mehr, was die anderen schon gespielt haben. Orientierung, gemeinsames Bauen werden so unmöglich.

- **Instrumentaltechnische Mängel:** man kann nicht umsetzen, was man hört, man hat keine Ausdrucksmittel, ein beschränktes Vokabular an Spielmöglichkeiten.

- **Ästhetischer Konflikt** zwischen der zu erzielenden Klangoberfläche und den zur Verfügung stehenden Mitteln. Ein häufiges Problem ist die Tatsache, dass in einem Improvisationsprozess nie die Klangoberfläche entsteht, welche sich jeder einzelne Spieler vorstellt, da ja alle neuen Informationen (Ideen) der Mitspieler diese Klangvorstellung wieder verändern.

- Man ist nicht fähig, **Entscheide** zu fällen. (Mangelnde Orientierung im Klanggeschehen sind Hauptursache dafür.)

- **Hierarchie der Wahrnehmung:** was setzt was voraus in der eigenen Wahrnehmung? Was höre ich zuerst?...quasi im Gegensatz zur wissenschaftlichen Sicht. Der Weg von der Ichperspektive zur Vogelperspektive. Musik nicht als Aneinanderreihung von (unzusammenhängenden) Ereignissen, sondern als gemeinsamer Handlungsraum.

Die Schwierigkeit (als Folge der Hierarchie der Wahrnehmung, der Wahrnehmungsperspektive), das Spielen der Anderen zu verstehen und das Hören des gesamten Klanggeschehens, also die Summe der Vorgänge zu erfassen, bedingt am Anfang eine eher hierarchische Aufgliederung aller Gestaltungsaspekte. Später kann diese Aufgliederung durch eine eher holistische (Vogelperspektive) Wahrnehmung ersetzt werden.

Die folgenden (Musik-) Begriffe sind Teil unserer Arbeit mit Studierenden.

### **3. Begriffe**

#### **Entscheidungsstruktur**

Fünf Grundfragen begleiten den Improvisierenden permanent auf seiner Reise durch ein gemeinsam entstehendes Stück:

- **Grundfragen:** Was, wann, wieso.....wie, wohin? Sie werden auf der sich entwickelnden Improvisation von allen Spielern dauernd von neuem gestellt.



**Tendenz** erkennen: Wohin bewegt sich das entstehende Stück? Wie verhalte ich mich dazu? (unterstützend, unterwandernd, brechend?).

### **5. Schicht**

**Impulse** aufnehmen: Um einen inneren Zusammenhang zwischen den einzelnen Spielern, den verschiedenen Materialien und Funktionen herzustellen, braucht es verbindliche Ein- und Ausstiege. Man kann nicht einfach aufhören wenn es einem passt. Impulse von anderen Spielern können helfen Entscheide zu fällen und diese plausibel zu machen.

### **6. Schicht**

**Material der anderen:** heikles Thema: man muss sich über die Konsequenzen bewusst sein, Material eines Mitspielers zu verwenden, da es zB das Spiel des „Urhebers“ überflüssig machen kann (Mobbing). Es darf aber auch erweiternd verwendet werden zum Beispiel als imitierender Kontrapunkt.

Diese Matrix läuft quasi als Cursor bei jedem Spieler mit auf der Zeitachse. Natürlich ist die hier aufgelistete Reihenfolge nicht zwingend und kann vertauscht werden. Das Modell zeigt aber auf, wie schnell Komplexität entsteht und wie es möglich ist diese zu verwalten.

### **Weitere Begriffe:**

*Sie stehen für Arbeitsthemen welche wir im Gruppenunterricht mittels **Übungen, Ansagen** und **Konzepten** (Definition folgt weiter unten) praktisch untersuchen und erlebbar machen.*

- **Perspektive** (das subjektive Erfahren der Spielprozesse geht von der eigenen Wahrnehmungskapazität aus. Dh nicht die gesamte Information wird von Anfang her wahrgenommen, sondern eben nur Teilaspekte einer musikalischen Information. Die Hierarchie wäre (in etwa) Tonhöhe, Dynamik, Tempo, Rhythmus, Dichte, erst dann Artikulation und Klangfarbe. Ein System von Ansagen und Übungen sollen den Studierenden helfen ihre Wahrnehmungsperspektive zu erweitern.

### **- Betrachtungsperspektiven:**

Wie das obige Ablaufmodell aufzeigt, kann sich jeder Spieler an verschiedenen Aspekten orientieren:

- Vom Material her: wie weiter?, hält es noch?, kann ich es entwickeln?, braucht es etwas Neues?

- Von der Funktion her: Diese beibehalten, wechseln?

- Von der Gruppe/Subgruppe her: Bewusstheit über das in der Subgruppe gerade verwendete Material und die ausübende Funktion innerhalb der Subgruppe oder die Funktion der Subgruppe im Ganzen.

- unter formalen Kriterien: wissen aus wie vielen verschiedenen Teilen das entstehende Stück schon besteht.

- "Ort" im Stück: wissen wo man im (eigenen) hypothetischen Ablauf steckt.

- **Tendenzen erkennen:** Wahrnehmen wohin sich ein musikalischer Prozess entwickelt, sich entwickeln könnte, entscheiden ob die Tendenz verstärkt (bedient) oder gebrochen werden soll. (Spiel mit den Erwartungen, dies bestätigen oder unterwandern).

- **Impulse:** Spielimpulse der Mitspieler ermöglichen: Wechsel in Funktion und Material, sie verhindern ein unverbindliches Ein- oder Aussteigen der Spieler, sie produzieren Sinnzusammenhang. (Netzwerk der Impulse, vernetztes Spielen)

- **Vernetztes Spiel:** Im Bezug auf das verwendete Material der Mitspieler und anhand vorhandener Impulse weitere Entscheide auf fällen:

- Man kann neues Material einführen

- Man kann Material der Mitspieler verwenden und mit eigenen Mitteln weiterführen

- **Hyperinstrument:** Den Klangpool als Ganzes denken und "verwenden". Aspekte sind:

- Bisher im Spiel verwendetes Material

- Instrumentation (Tutti, Solo, Géométrie variable)

Spielverhalten der Spieler: kann ich das Spielverhalten der anderen beeinflussen? Gibt es Clichées, Erwartungen an die Mitspieler, welche ausgenutzt oder gebrochen werden können?

- **Mehrere Prozesse gleichzeitig:**

- Das gleichzeitige Steuern verschiedene Prozesse, welche sich überlagern ist anspruchsvoll. Hier entsteht schnell das Problem der „Datenverwaltung“, Eine grosse Menge an Daten behindert natürlich die Orientierung und erschwert somit das präzise Spielverhalten der Spieler und dies behindert wiederum das gemeinsame Bauen.

- Polyphonie in Material und Funktion. Man kann sich gleichzeitig auf den beiden ersten Schichten bewegen und diese quasi auch unabhängig von einander steuern.

- **Sich selber überraschen:** Sich mit unvorhergesehenen Einfällen (Intuition) in eine neue interessante Situation bringen.

- **Soziale Interaktion:** Arbeit mit: Material (der andern) Funktion, Dichte, Lautstärke, Spielverhalten. Reagieren und Entscheide fällen aufgrund der Statements, des Spielverhaltens der Mitspieler.

- **Material:** Es beinhaltet einerseits alles vom Sinuston bis zum weissen Rauschen (also Ton und Geräusch). Andererseits steht das ganze historisch verfügbare Arsenal an Klängen Texturen, Stilstiken zur Verfügung.

Diese Begriffe aus der künstlerischen Praxis werden im Unterricht angewandt, geübt und erfahrbar gemacht.

## V. Pädagogische Arbeit

### 1. Arbeitssystem

Grundsätzlich besteht unser Arbeitssystem aus: Spielen, Hören, Diskutieren.

Die Gruppen spielen in der Regel frei oder wir arbeiten mit **Ansagen, Übungen und Konzepten**. Die Musik wird entweder gerade aus der Erinnerung reflektiert oder aufgenommen und dann besprochen. Das Gespräch dient vor allem der Steigerung der Wahrnehmung und dem Abbau von Vorurteilen.

### **Zu den drei Begriffen:**

In der praktischen Arbeit unterscheiden wir drei Begriffe der musikalischen Organisation:

#### **- Ansage**

Die Ansage ist eine Vorbereitung zur Gruppenimprovisation, die das Prinzip Freie Improvisation nur minimal tangiert. Die Ansage ist mehr eine Beobachtungshilfe oder sie gibt einen Impuls zur Spielhaltung.

**Beispiel:** Spielt zwei sehr unterschiedliche Stücke mit einer Pause dazwischen.

#### **- Übungen**

Mit einer Übung wird auf einen bestimmten Aspekt oder Parameter des Gestaltens fokussiert.

**Beispiel:** Spielt kurze Töne in begrenztem Zeitraum: Drei Töne innerhalb von 60 Sec platzieren: Ziel: ein Gefühl für das Ganze entwickeln, von der Ichperspektive zur Vogelperspektive

#### **- Konzepte**

Ähnlich wie die Übung regelt auch ein Konzept die Gestalt einer Musik, wobei dieses noch mehr darauf zielt, ein ganzes Stück auszuformen. Dies bedeutet meist, dass ein Konzept, welches möglicherweise komplexere Spielanweisungen beschreibt, auch ein differenziertes Ausarbeiten oder Proben verlangt.

**Beispiel:** Graphische Partitur/Ablaufstruktur/Programm: Gemeinsam ist ihnen der grundsätzliche Eingriff in den zeitlichen Ablauf, in die Struktur, ins Klanggeschehen.

### **Beispiel: Cuts**

#### **Grundregel für Cuts:**

Auf jeden Schnitt ( in der Regel ein Handzeichen eines „Dirigenten“) hat jeder Mitspieler folgende drei Möglichkeiten:

1. Ich spiele das Gleiche weiter
2. Ich spiele etwas Neues (etwas Anderes)
3. Ich spiele nichts (Tacet)
4. Cuts (Schnitte): werden entweder von einem Mitglied des Ensembles gegeben, (Handzeichen oder Lichtimpuls), oder es werden Ereignisse von aussen bestimmt (z.B. durchfahrender Zug), welche den Spielverlauf steuern.

Weitere Regeln:

5. Innerhalb einer Sequenz (durch zwei Schnitte gegeben) darf die jeweilige Spielart nicht geändert, jedoch entwickelt werden. Es darf auch nicht eingestiegen werden.
6. Jede Reaktion hat sofort auf den Schnitt zu geschehen. (Kein Einschleichen!)

Weitere Aspekte:

-Vernetzte Spielweise: Eigenes Material oder Material der Mitspieler soll in den eigenen Spielprozess integriert und weiterentwickelt werden.

- Arbeit mit Kontrasten: neu eingeführtes Material sollte sich in einigen Parametern wesentlich von dem vorher Gespielten unterscheiden.
- Es kann jedoch im nächsten Schritt auf vorher gespieltes Material zurückgegriffen werden. (Siehe vernetzte Spielweise)

## **2. Ziele der Arbeit mit freier Improvisation.**

- Steigerung der **Wahrnehmung**.
- Fähig sein, gemeinsam auf der Basis des Gehörten, **auf der Zeitachse zu agieren**.
- **Entscheide** fällen können/**Verantwortung** für das (Klang-)Geschehen übernehmen.
- **Übersicht** über das musikalische Geschehen (den musikalischen Prozess) erhalten und bewahren. Einnahme einer Vogelperspektive über den entstehenden gemeinsamen musikalischen Raum.
- Fähig werden, seine **(instrumentalen) Mittel** effizient einzusetzen.
- **Vernetzt** spielen (Bewusstheit über das bisher verwendete Material der Mitspieler und mögliche Impulse als Auslöser von Änderungen im Spielverhalten, der Funktion, dem Material)
- **Impulse** für Einsetzen oder Aussetzen oder Wechseln erkennen und nutzen.
- Fähig werden, **Prozesse** bewusst zu **steuern**.
- Erkennen von **Tendenzen** im Klangverlauf, diese bewusst bedienen oder unterminieren (Erfüllen oder Brechen der Erwartungen).
- Erkennen der **Spielstrategien**/Spielabsichten der Mitspieler und darauf dem entstehenden Stück dienend, reagieren .
- Entwickeln von verschiedenen Spielstrategien.
- Entwickeln einer **eigenen Sprache**, eines eigenen Klanges.
- Balance finden zwischen **Intuition und Kontrolle** über die Klanggestaltung am Instrument über den gesamten Klangprozess.

**3. Problem der Rezepte:** Wenn wir „Freie Improvisation“ als „Königdisziplin“ erklären, besteht ein ideologischer und praktischer Widerspruch zu all den klassischen Lernformen. Alle Formen von Ansagen, Übungen und Lernkonzepten bestimmen Aspekte der zu spielenden Musik vor und können als Rezepte missverstanden werden, diese führen natürlich sehr schnell zu Clichéebildungen, welche wir ja irgendwie zu vermeiden trachten.

Ein grosser Teil der Arbeit im Improvisationsunterricht besteht also auch darin, wie man von diesen Rezepten wieder wegkommt.

## **VI. Fazit**

### **1. Kulturell**

Unterricht in Improvisation möchte folgende Fertigkeiten bilden:

- Kompetentes Musizieren auf der Basis musikalischer Grunderfahrungen (auch als Interpret). Allgemeine Niveausteigerung in Wahrnehmung, Instrumentaltechnik, Hörvirtuosität, kompositorischem Denken, Qualitätsbewusstsein.
- Erziehung eines neuen Publikums, welches offen und kompetent zeitgenössischer Musik gegenüber ist.
- Verstehen und Weiterentwickeln der Idee der Demokratie,
- Fähig sein, kritisch einer Sache zu dienen

## **2. Pädagogisch**

Wie wir aus dem vorher gesagten entnehmen können, ist die **Freie Improvisation in erster Linie ein Kompositorisches Verfahren, welches da auf dem Zeitpfeil angewendet, einen hohen Anteil an sozialem (Spiel-) Verhalten mit einschliesst.**

Hier seien nochmals diverse Aspekte aufgelistet, welche in der praktischen Arbeit untersucht, behandelt und erlebbar gemacht und gesteigert werden sollen:

### **Improvisation fördert.**

- Wahrnehmung
- Strukturelle Intelligenz
- Kompositorisches Denken
- Soziales Bewusstsein in einem kompositorischen Vorgang
- Entwicklung von eigenem Material, eigener Klangsprache, eigenem Sound
- Entwicklung einer sinnlichen Intelligenz, dh fähig werden, obige Punkte auch *vorbewusst* einzusetzen. Man hat ja nicht wirklich Zeit zu denken, während dem spielen (siehe Sprung ins kalte Wasser).

zu erarbeitende Voraussetzungen dafür sind:

- Kenntnis der gestalterischen Grundelemente der Musik (Material)
- Kenntnis der Entwicklungsmöglichkeiten dieses Materials (Parameter)
- Wahrnehmung/Erinnerungsfähigkeit/Klarheit der Statements (Gemeinsames Bauen)
- Instrumentale Fähigkeit, die gewünschten Aspekte sofort zu realisieren.
- **Spiel an der Grenze zum Kontrollverlust**
- Mut zur Akzeptanz unbewusster Vorgänge/ Impulse.
- Diesen vertrauend sie sofort umzusetzen und zu entwickeln
- Neugierde

**Dies alles sind meiner Meinung nach Arbeitsthemen auf welche Begabte speziell ansprechen dürften.**

Überhaupt diese eigentlich sehr komplexe Matrix des Denkens und Agierens in mehreren Gestaltungsschichten, das permanente Ineinanderspielen von musikalischen, instrumentaltechnischen sowie sozialen Komponenten dürfte gerade für Begabte einen speziellen Anforderungsreiz haben.

### **3. Weitere Fragen, Themen**

Aspekte welche in unserer Arbeit mit Studierenden immer wieder auftauchen und beachtet werden müssen.. Sie weisen auch auf die Breite der Themen und ihre Bezüge zur Kunst und zum täglichen Leben hin:

#### **Darüber reden**

Vokabularproblem. Immer wieder stellen wir fest, dass musikalisches Grundvokabular fehlt oder Begriffe vage oder gar irrtümlich verwendet werden

Wahrnehmungssteigerung in allen Bereichen. Wichtig ist uns diese für das Improvisieren notwendige „**Hörvirtuosität**“. (Dieser Begriff als Gegensatz zur Spielvirtuosität. Das rein instrumentale Virtuosität steht sinnvollen musikalischen Prozessen oft im Wege und geistert immer wieder als verirrter Selbstläufer in eher misslungenen Improvisationen herum).

Denk-/Spielstrategien der anderen werden transparent. Man weiss wie der andere denkt, wie der andere mein Spielverhalten rezipiert. Damit werden komplexerer Spielstrategien in der Gruppe möglich. (Diese sind Teilaspekt des **Hyperinstrumentes**).

Klärung der Gefühle führt zu Klärung der Qualität. (Das grosse, verbreitete Missverständnis in der Musik. Musik evoziert Gefühle, ist aber ein denkbar schlechtes Medium Gefühle (präzise) zu transportieren. Meistens werden Gefühle durch Musik nur im multimedialen Kontext (Film, Theater) erst präzise transportiert).

#### **Demokratie**

Heute wird der Begriff Demokratie oft mit Mehrheitsfähigkeit assoziiert.

Das Problem der Mehrheit. Die Gleichsetzung der Idee der Demokratie mit Mehrheitsfähigkeit, also: gut ist, was von der Mehrheit als so empfunden wird, ist verhängnisvoll. Den meisten Zeitgenossen fehlen nämlich an einem bestimmten Zeitpunkt die bildungs- und wahrnehmungstechnischen Voraussetzungen um gewisse Qualitäten überhaupt zu erkennen. Darum setzt sich Qualität oft erst zu einem historisch späteren Zeitpunkt durch. (Die Mehrheit als solche wird in einem improvisatorischen Prozess überhaupt nur dann relevant, wenn sie sich quasi dem Verlauf eines Stückes gegen eine fruchtbar konterkarierende Opposition durchsetzt. Damit wird einerseits Spannung durch Widerspruch erzeugt und andererseits schlussendlich ein Konsens gefunden, welcher es ermöglicht, ein Stück musikalisch sinnvoll und plausibel zu beenden).

(Fazit: an Stelle der Mehrheitsfähigkeit: Konsensfindung: Opposition als fruchtbare Energie in einem Lösungsprozess (im zu bewältigenden Stück, im sich entwickelnden Klangprozess).

Die Idee der Demokratie überhaupt. Alle Stimmen sind gleichberechtigt

Die Idee der Aufklärung (Eegenständiges Denken und Handeln, gekoppelt an Verantwortung der Sache, dem Tun, den Andern, sich selber gegenüber.)

Die Möglichkeit, temporär Verantwortung, Führung zu übernehmen, ist mit eingeschlossen.

**Spannung, Erwartung:** lässt sich damit improvisierend umgehen? (Siehe auch Hirnleistungen: die Möglichkeit Erwartungen aufzubauen ist eine Leistung des Langzeitgedächtnisses

-Produkt (Werk, Wiederholbarkeit) versus Einmaligkeit (der Aufführung). Produkte (zB Partituren) sind handelbar, Aufführungen weniger. Improvisation hat dafür eine gute „Ökobilanz“. (also keine Noten, keine Orchesterwarte, keine Dirigenten, keine immensen Infrastrukturen mit aufgeblähtem Verwaltungsapparat) Sie weist eine sehr hohe Effizienz im Verhältnis (Schreib-, Proben-, Personal-) Aufwand und Ertrag auf, sie ermöglicht beispielsweise schnelle Anpassung an akustische Gegebenheiten.

**Tabus** (Puls, Harmonik, Formen, Clichés)

Schwierigkeiten/Gefahren beim Verwenden dieser zu Beginn der Entwicklung der Freien Improvisation sehr starken Tabus::

**Puls:** Aufbau eines wirklich Energie produzierenden (swingenden) Pulses braucht Zeit. Dies ist natürlich ein Hindernis der Idee einer schnellen Narrativität gegenüber). Die Gefahr des Energieverlustes ist schnell da, wenn der Puls nicht Energie produzierend (Swing, Balancado) gespielt wird. Und man bleibt zudem oft im faden Pulsieren kleben, findet nicht mehr heraus. Hier stellt sich dann die Frage: wie kann man das verändern, verlassen? (Siehe auch vernetztes Spiel.) Impulse von anderen Spielern können helfen, einen dümpelnden Puls radikal, schnittartig und damit auch wieder Energie produzierend, zu beenden.

**Harmonik:** Spontane Bildung ist schwierig. Möglichkeit: polyvalente Klänge (Voicings), Gefahr. Permanente Multitonalität kann langweilig werden. Ev auf bestehende Harmoniefolgen zurückgreifen (z.B. Bluesform/Jazzformen/Jazzprogressionen, verschiedene Modi)? Hier besteht wiederum das Problem des Könnens: Harmonik, Rhythmus, Grooves müssen „richtig“ gespielt werden, damit sie nicht zu unfreiwilliger Parodie verkommen und zu einem starken Energieabfall führen.

-**Energie** zum (Über-) Leben: Musik als Energielieferant. In der Improvisation eine zentrale Frage: wie halte ich die Energie in einem Stück aufrecht? (Siehe oben)

**Formen:** Voraussetzung: klares Bewusstsein über den Verlauf, die Elemente, die Form bildenden Komponenten (Wiederholung, Variation, Kontrast, Beziehungslosigkeit, konturloses Fließen).

**Clichés:** Gefahr des Zurückfallens hinter (unter) die Qualität der zitierten Kompositionsmethoden, Stilclichés.

Als Coda allenfalls ein Beispiel für ein mögliches Denken in (Gestaltungs-) Schichten aus dem Instrumentalunterricht:

## VII. Beispiel Instrumentalunterricht:

Piano stichwortartig:

1. Das Instrument: unvoreingenommenes Erforschen des Instrumentes als vielgestaltigen Klangkörper. Spiel mit all den vielfältigen Klangmöglichkeiten des Instruments. Gebrauch der Pedale. Achtung vor möglichen Beschädigungen, durch unsachgemässes Präparieren, Verletzbarkeit der umwickelten Saiten, keine Metallschlegel auf die Saiten).

2.A. Die Extremitäten: Arme, Hände Handflächen, Handballen, Finger. Verschiedene haptische Möglichkeiten, den Klangkörper, die Tastatur zu bedienen. (Extended Techniques)

2. B. Die Hände zu einander auf der Klaviatur : Mögliche Spielweisen: Beide Hände zusammen, nacheinander. Das gleiche miteinander(unisono), das Gleiche nacheinander (Imitation). Beide Hände spielen verschiedene Dinge, daraus ergeben sich folgende Möglichkeiten: Spiegel, Kontrapunkt, Ostinato plus Melodie etc

3.A. Das Material als Tonvorrat (Tonleitern) definiert:  
Tonal/Bitonal/Chromatisch/Gemixt

3.B. Das Material als Intervalle gedacht, Diese als Zusammenklänge, als Tonfolgen gespielt. (Also Spiel mit Kleinen und grossen Sekunden, Quarten, Quinten, Septimen Nonen etc). Weiter: 3-7-12 Ton-Akkorde, diese Tongebilde als „Schablonen,, (Mixturen, Constant Structure )verwenden, als mögliche Figurationen untersuchen, etc. Arbeit mit Clustern.

4. Materialentwicklung: Alle Tonhöhenfolgen lassen sich parametrisch entwickeln und ausdifferenzieren.

5. Form: mit den vier vorangehenden Gestaltungsschichten lassen sich vielerlei Formen bilden.

Formbildende Aspekte sind: Wiederholung, Variation, Kontrast, konturlos fliessend, kein Zusammenhang.

Wettingen, 15. Nov 2014 CH. B.