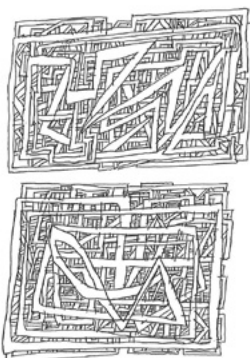


# Erfahrungen aus dem Improvisationsunterricht in stil-durchmischten Gruppen

von Daniel Studer, Zürich/Schweiz



Dieser Artikel basiert sowohl auf verschiedenen Erfahrungen der Vermittlung der ungebundenen oder Freien Improvisation seit 1993 wie auch auf meinen Erfahrungen als Musiker. Ziel war es immer, die Improvisation in einer Art Workshop zu vermitteln. Die Improvisation soll fokussiert aber nicht isoliert, sondern kontextualisiert werden, verschiedene Stile und spartenübergreifende Ausdrucksformen

sollen Platz haben. Eine Art Vorkurs, wie am Bauhaus oder an den Kunstschulen, bei denen der kreative Umgang mit Form, Farbe, Materialien im Mittelpunkt stand, ohne auf ein vorgegebenes Produkt hinzuarbeiten.

Bei zeitgenössischen Aufführungen, vor allem bei der freien Szene, wird mit Mischformen verschiedenster Art und sehr oft im Kollektiv experimentiert. Der Verlauf einer Aufführung wird teilweise oder gar nicht auskomponiert, spartenübergreifende Ausdrucksformen, wie auch verschiedene Ästhetiken oder Stile werden miteinbezogen.

Im Kurs *Improvisation-Komposition* an der Hochschule der Künste in Bern (HKB) konnten viele dieser Gedanken in der Planung wie der Umsetzung in den Jahren 2003 bis 2013 einfließen. Aus diesem Grund basiert der Beitrag vor allem auf diesen Erfahrungen<sup>1</sup>. Im Zentrum und als Ausgangspunkt stehen die Improvisationen der Studierenden, darum herum werden verschiedene vertiefende und erläuternde Beobachtungen sowie stützende Maßnahmen gezeigt.

Sich einer künstlerischen Aktivität zu widmen, bedeutet immer auch, sich zu spezialisieren und aus diesem Blickwinkel die Dinge zu betrachten. Im vorliegenden Fall ist es die Sichtweise der musikalischen Improvisation im kulturellen Kontext Europas.

## 1. Planung und Umsetzung

2003 wurde Alfred Zimmerlin von der HKB beauftragt, einen Vorschlag zur Neustrukturierung des Improvisationsunterrichts auszuarbeiten<sup>2</sup>. Einige zentrale Punkte wurden folgendermaßen formuliert:

- Die Kulturtechniken Improvisation, Komposition und Interpretation werden auf gleicher Stufe vermittelt.
- Der Unterricht soll im Teamteaching vermittelt werden, für jede Kulturtechnik gibt es eine Fachperson.
- Der Kurs soll in den ersten Semestern des Studiums für alle Studiengänge im Fachbereich Musik (Klassik, Jazz, Musik & Medien<sup>3</sup>) Pflichtfach sein.

Einige Vorschläge konnten umgesetzt werden: Pflichtfach im 1. Bachelor für Klassik, Jazz, Musik & Medien, circa acht Studierende pro Gruppe, Fokussierung auf Improvisation, Teamteaching mit zwei Dozierenden, möglichst je eine Person aus der Improvisation, der Komposition oder Interpretation und möglichst aus der Abteilung Klassik und Jazz, 1,5 Stunden pro Woche. Hier die Modulbeschreibung des Kurses *Improvisation-Komposition*:

- Lernziele/Kompetenzen: eigene Ausdrucksfähigkeit außerhalb vorgegebener musikalischer Sprachen und Schemata weiterentwickeln; eigene und fremde Improvisationskonzepte realisieren; innerhalb der Gruppe verantwortungsvoll agieren; das eigene Klangrepertoire<sup>4</sup> erweitern und differenzieren; die Selbstwahrnehmung vertiefen.
- Lerninhalte: freie, nicht stilgebundene Improvisation.
- Lehr- und Lernmethoden: Gruppenunterricht. Improvisationsübungen, Hörtraining, Höranalysen von Beispielen, narrative Improvisationen, Umsetzen von Konzepten, Entwickeln und Ausprobieren eigener Konzepte; spontane, nicht abgesprochene Improvisationen, Planung des Abschlusskonzertes.

2 Entwicklungplanung *Improvisation an der HKB Musik Bern, Vorschlag für eine Neustrukturierung des Improvisationsunterrichts*, Alfred Zimmerlin, Hochschule der Künste Bern, 2003. Eine sehr umfassende Analyse mit detailliert ausgeführten Vorschlägen zur Einführung des *Grundkurs Musikpraxis: Improvisation, Komposition, Interpretation*. Einige grundlegende Vorschläge haben wir zusammen ausgearbeitet.

3 Heute *Sound Arts*

4 In die Bezeichnung *Klang* sind in diesem Artikel auch Geräuschklang oder Geräusch miteinbezogen.

1 Ähnliche Erfahrungen fanden an verschiedenen Hochschulen statt, nennenswert ist die Dokumentation und das Compendium der Hochschule in Luzern: *Freie Improvisation, Möglichkeiten und Grenzen der Vermittlung*, Urban Mäder, Christoph Baumann, Thomas Meyer, Forschungsbericht der Hochschule Luzern – Musik 5, Luzern, 2013. *Vermittlung Freier Improvisation*, Mäder, Meyer, Unternährer, Wolke, 2019.



Mit der/dem jeweiligen Teamteaching Partnerin oder Partner<sup>5</sup> wurde ein Jahresprogramm skizziert und jeweils ein genaueres Programm für die folgenden Wochen vorbereitet. Manchmal wurde auch entschieden, dass die eine oder andere Person das Programm der Folgewoche ausarbeitet.

## 2 Erste Schritte

Der Kurs beginnt mit der Vorstellungsrunde. Die Studierenden werden nach den Erfahrungen in der Improvisation sowie ihren Erwartungen gefragt. Die Dozierenden stellen den Lehrplan und die Ziele vor. Die Erwartungen sind meistens äußerst spärlich. Erfahrungen gibt es fast nur aus der gebundenen oder stilistischen Improvisation von Studierenden der Jazzabteilung. Hier einige Aussagen der Studierenden in Stichworten:

Noch nie improvisiert; keine Erwartungen; über Jazz Standards improvisiert; möchte neue Ausdrucksformen kennen lernen; möchte neue Inputs, neue Ideen erhalten; bin der totale Kontrollfreak darum keine Berührungen mit Improvisation; bin interessiert an Neuer Musik; möchte die Grenzen des Instrumentes ausreizen.

### Improvisieren

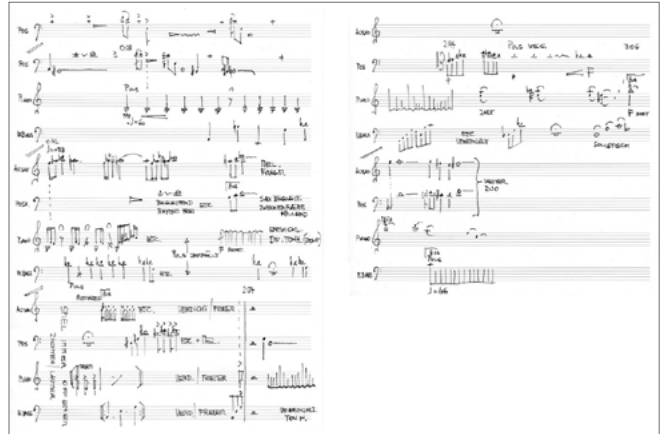
Nach der Begrüßung in der Vorstellungsrunde werden Trios oder Quartette gebildet, die ohne Vorgaben improvisieren. Sie spielen auf einer Bühne vor den anderen Studierenden und Dozierenden. Insgesamt, sind circa acht Studierende und zwei Dozierende anwesend. Es sind stildurchmischte Gruppen, die noch nie miteinander gespielt meist noch nie (ungebunden) improvisiert haben. Die Zuhörenden werden gebeten aufmerksam die Stücke zu verfolgen, evtl. Notizen zu machen, zwecks Rückmeldungen, Gedanken und Beobachtungen, auch für das eigene Spiel. Die Improvisationen werden aufgenommen.

Ziel: mit den Improvisationen werden konkrete Fakten geschaffen, auf denen aufgebaut werden kann. Die Studierenden erarbeiten ihr eigenes Repertoire.



<sup>5</sup> Partner\*innen: Franziska Baumann, Marc Kilchenmann, Ernesto Molinari, Robert Morgenthaler, Katharina Weber.

Hier ein Beispiel aufgenommen am zweiten Kurstag. Es handelt sich um ein Quartett mit einem Altsaxophonist (Klassik), Posaunist (Klassik), Pianist (Jazz) und Elektrobassist (Jazz). Hier eine summarische Transkription, die einen kleinen Einblick bietet:

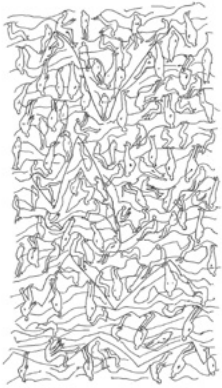


Wir sehen eine ruhige, offene, vielseitige Solo-Einleitung des Posaunisten mit traditionellen kurzen Motiven, längeren und kürzeren Noten sowie erweiterten Techniken, wie Atemgeräusche, Water Tones, multiphonische Klänge. Dies eröffnet ein großes Feld an Möglichkeiten. Das Klavier etabliert einen langsamen Puls auf der Note g, einem Bordun, der den Solisten nur wenig einschränkt. Auch der E-Bass fügt sich langsam mit Einzelnoten in den Puls ein. Das Altsaxophon beginnt eine klar solistische Phrase, die nun von Motiven des Klaviers und dem Puls des E-Basses begleitet wird. Die Posaune steigt kurz aus und fügt sich mit verschiedenen Klangtechniken begleitend ein. Das Stück entwickelt sich, bricht ab, ein weiterer Abschnitt folgt, entwickelt sich. Offene Teile mit Texturen, wie Rubato-Teile werden immer wieder in rhythmische oder pulsartige Abschnitte geführt. Nach einer dichten *Minimal-Music-Stelle* wird diese entschleunigt und recht schnell wird ein gemeinsamer Schluss gefunden.

Es ist eine Improvisation, die mit viel Spielfreude ausgeführt wird. Die Musizierenden hören gut aufeinander, gestalten das Stück mit, ordnen sich dem entstehenden Stück ein. Immer wieder werden neue kreative Lösungen gefunden, um das Stück weiterzubringen. Die Gruppenzusammensetzung, die Rollenverteilung variiert, jeder betätigt sich mal solistisch, mal begleitend, was zu einem sehr vielseitigen sechsminütigen Stück führt. Die Musizierenden suchen und finden eine gemeinsame Musik, rezyklisieren nicht stilistische Klischees. Eine gemeinsame Mitte wird gefunden.

### Rückmeldungen

Nach dem Spiel bitten wir die Musiker\*innen, die improvisiert haben, um ein Feedback, danach diejenigen, die zugehört haben. Ziel: die Studierenden sollen lernen sich auszudrücken und zu kritisieren. Am Schluss gibt mindestens einer der Dozierenden ein Feedback.



Die Feedbacks der Studierenden sind zögerlich. Die nicht aufgeschriebene Musik einzuordnen und zu kritisieren, fällt schwer, Erfahrung und Vokabular fehlen. Vorgaben und/oder Notation geben Anhaltspunkte. Da diese nicht vorhanden sind, müssen die Studierenden die Kriterien selbst erarbeiten. Sie wissen auch noch nicht so recht, wie und wieviel sie die Mitspielenden kritisieren sollen. Die Improvisierenden hingegen sind während des Spiels auf sich selbst konzentriert und

hören recht unbewusst den anderen zu, es fehlt der Überblick.

So wird am Anfang des Kurses meist ein sehr summarisches Feedback abgegeben: „es hat Spaß gemacht“, diese oder jene Stelle „hat mir gut gefallen“.

Es herrscht immer wieder Erstaunen, dass ohne Vorgaben miteinander musiziert werden kann und sogar akzeptable Resultate erzielt werden können. Manchmal sind sie sogar begeistert. Die „große Freiheit“ wird als positiv betrachtet, wirft aber gleichzeitig die Frage nach der Materialwahl auf, die schier unbegrenzt an Möglichkeiten scheint. Welches Material soll aus dieser Fülle gewählt werden? Aufgrund dieser Unsicherheit wird oft gefragt, ob wir nicht etwas einschränken, mit Vorgaben arbeiten könnten, zum Beispiel einem Bild oder einer Idee. Einige zweifeln grundsätzlich an dieser Ausdrucksweise.

Die Dozierenden stellen Rückfragen, ordnen das Gespielte ein und geben möglichst jedem\*r Musiker\*in ein persönliches Feedback zu einem generellen oder spezifischen Aspekt. Entwicklungsmöglichkeiten sollen herausgeschält werden.

Sehr hilfreich kann auch sein, wenn eine gewisse Stelle der Improvisation etwas genauer betrachtet, evtl. auch zusammen angehört wird. So können verschiedene Lösungen für eine bestimmte Situation gesucht, evtl. auch geprobt werden.

Es ist ratsam, bei den Rückmeldungen nur auf gewisse Punkte zu fokussieren, um so vor allem dem Spiel Raum zu lassen.

### Kriterien

Bei der Freien Improvisation können wir nicht von einem festgelegten Resultat ausgehen, das erreicht werden soll. Die Studierenden, und zwar jeder für sich, müssen lernen herauszuschälen, wo die Musik hinführen könnte. Es gibt also keine Ästhetik, die den Studierenden übergestülpt werden kann. Die Gruppe, die improvisiert, wählt die eigene Ästhetik.

Aus diesen Gründen werden die Studierenden ganz am Anfang des Semesters gefragt, was nach ihrer Meinung gute Musik ausmacht, was sie von der Musik fordern und was man tun muss, um diese Forderungen zu erfüllen.

Die Studierenden formulieren also ihre eigenen Kriterien, an denen sie sich messen können:

Musik soll

- mitreißen, leidenschaftlich sein, berühren
- authentisch/überzeugend sein
- eine gewisse Tiefe beinhalten
- vergnügen
- verschiedene Stimmungen, Welten ausdrücken
- Neugier wecken, entdeckungslustig sein
- auch laut und stark sein
- Gänsehaut erzeugen
- Flow

Was sind wichtige Fertigkeiten von Musikerinnen und Musiker?

- Kommunikation (Instrument, Gruppe, Zuhörer\*innen)/ Interaktion
- Hören
- Aufbau/Konstruktion/Form
- Klarheit/Konzentration/Aufmerksamkeit
- Risiko

Wie können diese Ziele erreicht werden?

- Erfahrung sammeln/Offenheit/Interesse
- üben, Handwerk erlernen
- genießen
- klar umsetzen
- Sicherheit/Vertrauen aufbauen

Bei der Zusammenstellung einer solchen Liste ergeben sich oft sehr angeregte Diskussionen bezüglich der Begriffe, die natürlich nicht nur auf die Improvisation anwendbar sind. Es sind allgemeine Forderungen an die Musik und die Musikschaaffenden. Spezifischere Kriterien bezüglich des musikalischen Materials, Zeit, Ästhetik etc. werden im Verlauf des Kurses verfeinert.

### Herausforderungen

Da fast alle Studierenden zum ersten Mal ungebunden improvisieren, stehen sie u.a. vor den folgenden Herausforderungen:

- Erfahrungen sammeln, um Sicherheit zu gewinnen.
- gewohntes, auch geliebtes, oft stilistisches Material, flexibel zu gestalten und in den Improvisationen zu integrieren, wie auch neues Material zu suchen, Instrumentaltechniken zu erweitern.
- eigene musikalische Ideen zu formulieren und im Kollektiv zu integrieren.
- Material bewusst zu wählen, klar zu formulieren und auch über eine längere Zeit zu entwickeln. Bewusste und/oder unbewusste Wahl zu akzeptieren, zu etablieren, weiterzuentwickeln, anzupassen.
- ergänzendes Denken und Handeln (Orchestration). Plakative Imitation vermeiden. Nähe und Distanz der Materialien ausloten.
- Kommunikation. Lernen verschiedene Rollen zu übernehmen.

Die Herausforderungen für die Dozierenden sind:

- den Studierenden die Improvisation näherzubringen. Die Improvisation mit den weiteren musikalischen Tätigkeiten der Studierenden zu verknüpfen.
- die Improvisations- und/oder Kompositionsweise wie die Ästhetik der Studierenden zu fördern und mit Beispielen aus der Musikgeschichte zu stützen.
- Einen Überblick über die zeitgenössische improvisierte Musik verschaffen.
- Fragen erläutern, mögliche Lösungen anzubieten, Aspekte vertiefen.

### Musikalische Gewohnheiten

Die Ideen für die Improvisationen werden aus den musikalischen Erfahrungen und verschiedensten Wahrnehmungen geschöpft. Bewusst und/oder unbewusst. Es stellt sich die Frage, wie die eigenen musikalischen Gewohnheiten in die ungebundene Improvisation einfließen, angepasst, transformiert und neu erfunden werden können. Überlegungen und Beispiele aus der Praxis der zeitgenössischen Musik, in die auch die ungebundene Improvisation miteingeschlossen wird, sind hilfreich.

### Ästhetiken, Stile, Stildurchmischung

Da von Anfang an klar kommuniziert wird, dass der Inhalt des Kurses *freie, nicht stilgebundene Improvisation* ist und wir zusammen eine musikalische Sprache suchen, ist die Stildurchmischung kein Problem, im Gegenteil, verschiedene Ästhetiken und Stile sind Inhalt des Kurses. Auch ist das Interesse wie der Respekt gegenüber den musikalischen Fertigkeiten der Studierenden aus den verschiedenen Studiengängen meistens sehr groß. Ein musikalischer Konsens wird gesucht.

Das Beispiel der oben erwähnten Improvisation zeigt, dass die Studierenden oft auch intuitiv merken, dass starre musikalische Materialien sowie starres stilistisches Material, Klischees und Zitate die Improvisation eher behindern als fördern.

### Klischees

Die Verwendung von Klischees, also eines vorgegebenen, starren musikalischen Materials, wie zum Beispiel die ersten Takte der 5. Symphonie von Beethoven, beeinflusst eine ungebundene Improvisation meistens stark. Die Klischees sind wie Signale, stilistisch klar zuzuordnen. Ähnliches geschieht, wenn zum Beispiel das Riff von *Smoke on the Water*<sup>6</sup> oder Bluesphrasen im Jazzswing in einer ungebundenen Improvisation zitiert werden. Die Studierenden greifen manchmal auf solche Klischees zurück und freuen sich auch über den Signaleffekt, der öfter von einem generellen Erstaunen und Lachen begleitet wird. Solche Situationen werden zusammen diskutiert, die Aufnahmen gemeinsam angehört, um sich den Absichten und Auswirkungen bewusst zu werden. Es geht also nicht darum Klischees auszuschließen, sondern sich deren Umgang bewusst zu werden.

<sup>6</sup> *Smoke on the Water* der Rockgruppe *Deep Purple*, 1971. Das Anfangsriff ist eines der bekanntesten Riffs der Musikgeschichte.

### Rollen

In den ersten Unterrichtsstunden sehen wir oft, dass die Studierenden noch ein relativ eingeschränktes Rollenverständnis haben. Überspitzt formuliert: Das Klavier gibt eine harmonische, melodische, rhythmische Basis; das Schlagzeug oder die Perkussion begleiten in einem ununterbrochen fließenden Rhythmus; die Violine übernimmt die melodische Führung. Die zeitgenössische Musik hat das Rollenverständnis erweitert, die Instrumente übernehmen je nach Situationen verschiedene Rollen, wechseln diese in kurzen Abständen, so auch in der Freien Improvisation.

### 3 Improvisation-Konzept-Komposition

Diese ersten Improvisationen, Rückmeldungen und Kriterien haben es erlaubt, eine gewisse Basis zu schaffen. Nun beginnt die eigentliche Arbeit. Improvisatorische, interpretatorische, kompositorische wie auch stilistische Aspekte sollen in einen kreativen Austausch gebracht werden. Das Kernstück, die Freie Improvisation, soll von verschiedenen Seiten gestützt werden<sup>7</sup>. Zuerst betrachten wir die Qualität der Vorgaben. In der Abfolge der Beispiele werden die Vorgaben immer einschneidender, komplexer.



### Ohne Vorgaben improvisieren

Wir haben den Prozess des Spiels und der Reflektion erläutert. Durch das regelmäßige Improvisieren ohne Vorgaben bekommt diese Arbeitsweise eine gewisse Selbstverständlichkeit. Die Studierenden erlangen eine immer größere Sicherheit und somit Übersicht über das eigene Spiel wie auch über den Gesamtverlauf. Die oben erwähnten Herausforderungen können schrittweise angegangen werden. Der Kontext wird immer klarer. Es kann hilfreich sein, wenn Gruppenzusammensetzungen für eine längere Zeit bestehen bleiben, so kann die Zusammenarbeit vertieft, ein musikalisches Vertrauen, sowie eine gewisse Gruppenästhetik geschaffen werden.

### Spielanordnungen

Mit Spielanordnungen können weitere musikalische, kommunikative wie räumliche Aspekte angestoßen und vertieft werden: — Solo bis Tutti: eine Soloimprovisation stellt andere Herausforderungen als eine Duo-, Trio- bis Tutti-Improvisation. Man denke nur an den Einsatz und die Entwicklung des gewählten Materials, an die Klanglichkeit, die Zeitlichkeit, den musikalischen Bogen. Auch verläuft die Kommunikation sehr unterschiedlich. In einem Solo besteht die Kommunikation zwischen dem/der Solist\*in, dem Instrument, dem Raum sowie dem Publikum. Duo und Trio

<sup>7</sup> Die aufgeführten Beispiele könnten unter den verschiedensten Standpunkten betrachtet und auch erweitert werden. In diesem Zusammenhang werden spezifische Aspekte fokussiert.

sind relativ übersichtliche kammermusikalische Ensembles. Ab Quartett werden die Kommunikationsverläufe extrem vielschichtig. Je mehr Improvisierende, umso mehr wird ein orchestrales Denken und Handeln gefordert.

- Räumliche Aufstellungsmöglichkeiten. Musizierende und Zuhörende in der Mitte, am Rand, im Kreis, Linie gegenüber/im Publikum.
- Spartenübergreifende Spielanordnungen zum Beispiel mit improvisiertem Tanz, improvisiertem Text.

### Zwischen Improvisation und Konzept

Mit einfachen Ansagen können gewisse Aspekte herausgeschält werden. Je einfacher die Ansagen umso grösser die Freiheit der Improvisierenden. Hier drei Beispiele:

#### Minutenstücke on cue

**Ansage:** Die Musizierenden beginnen mit einer hörbaren musikalischen Aktion auf ein Zeichen einer der Mitspielenden die Improvisation. Jede\*r der Improvisierenden wählt sein klingendes Material, das auf das Zeichen klar eingesetzt wird. Nur dieses Material soll für die kurze Improvisation verwendet werden. Es kann unterbrochen und leicht modifiziert werden.

**Ziel:** die Improvisierenden lernen auf das Zusammentreffen unerwarteter Materialien zu reagieren und dieses in einer Minute anzupassen.



**Beobachtung:** Die Anfänge sind fast immer sehr spannende Ausgangslagen, was die Studierenden beim Hören der Aufnahmen bestätigen. Das Zusammentreffen der unerwarteten Materialien versetzt die Spielenden wie die Zuhörenden in eine Spannung. Da das Stück nur circa eine Minute dauert, kommt es meistens zu keiner Verkrampfung. Ein spielerischer Umgang bleibt bestehen.

Die Studierenden merken, dass ein Zusammentreffen von klar formuliertem Material fast nie Probleme bietet, das Entwickeln aber schon.

Diese Übung kann benutzt werden, um die Angst vor der Materialwahl zu reduzieren. Sie zeigt auch, wie heterogenes Material oft spannender sein kann als homogenes. Der Beginn auf Einsatz einer Improvisation, wie der Einsatz in einem klassischen Orchester mit Dirigent\*in, kann eine positive Möglichkeit sein. **Entwicklungsmöglichkeiten:** sich auf die Entwicklung der Materialien konzentrieren/sich auf den Schluss konzentrieren/die Improvisation strecken...

#### Antiphonale Improvisationen

**Ansage:** Zwei kleine Gruppen (z.B. Trios/Quartette) stellen sich gegenüber auf. Die eine Gruppe improvisiert, die andere hört zu, nach der Improvisation gibt es eine kleine Atempause, danach improvisiert die andere Gruppe. Die Gruppen beginnen auf ein Zeichen mit den Improvisationen (siehe oben *Minutenstücke on cue*). Jede Gruppe improvisiert x-mal.

Als Variante kann die eine Gruppe die Improvisation der anderen unterbrechen. Die Improvisationen können zeitlich limitiert werden.

**Ziel:** erfahren wie Gruppen aufeinander reagieren. Energieflüsse beobachten.

**Beobachtung:** Die Improvisationen haben im Verlauf eine Folgerichtigkeit, die eine Gruppe reagiert auf die andere, bewusst oder unbewusst wird eine gewisse Dramaturgie verfolgt. Die Anfangsgeste(n) der Musiker\*innen geben Informationen über die Energie. Die Gruppen spornen sich gegenseitig an. Das Vertrauen in das musikalische Risiko wird immer grösser.

**Entwicklungsmöglichkeiten:** verschiedene Überlappungsmöglichkeiten (Einfallen/sanfte Übergänge: fade in, fade out), Stücklängen variieren...

#### Spontanes Dirigat

**Ansage:** Eine\*r der Studierenden dirigiert mit spontan erfundenen Gesten die Tutti-Gruppe.

**Ziel:** Tutti-Improvisationen bestehen oft aus sich nur sehr langsam verändernden, zähen Situationen. Ein Dirigat kann diese zulassen oder ihnen Entgegenwirken,

**Beobachtung:** der Umgang der dirigierenden Person mit den Musizierenden wird schnell spielerisch. Spannend zu sehen, wie persönlich die Körpersprache, die Gesten der Dirigate sind. Die Dirigierenden freuen sich, wie sie das Spielgeschehen beeinflussen können. Oft wird mit der Zahl der Gesten übertrieben, sodass das Orchester keine Zeit hat, auf sich zu hören und aus sich heraus zu agieren.

**Entwicklungsmöglichkeiten:** Es kann auf das *Soundpainting* oder verschiedene Dirigate mit Ansagen verwiesen werden.

Markus Eichenberger hat in seinen *Domino Orchestern* ein sehr einfaches und effizientes Mittel gefunden, um in das Geschehen des Orchesters einzugreifen: ein Zeichen von ihm bedeutet: Wechsel (Material, Stil, Dynamik...), Abbruch, Wiedereinstieg. Dies lässt sehr viel offen, vor allem kann sich das Orchester aus sich heraus entwickeln, es gibt keine Vorgabe an Materialien.

#### Konzepte/Konzeptuelle Musik

Die Studierenden bekommen den Auftrag, Konzepte zu erarbeiten, die im Kurs umgesetzt werden. Verschiedene Konzepte aus der Musikgeschichte werden mit den Studierenden besprochen, evtl. geprobt, Musikbeispiele angehört:

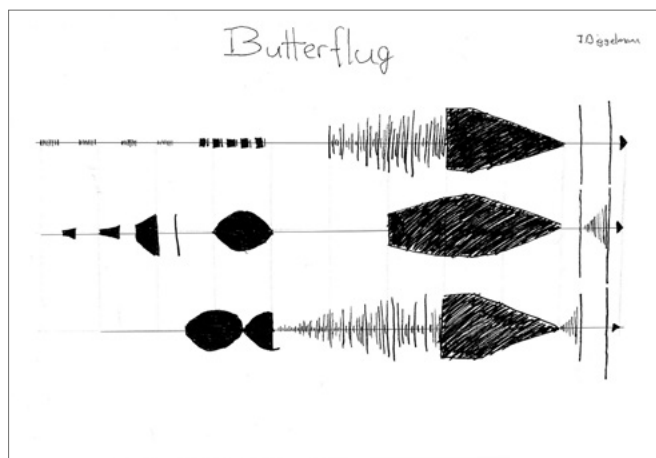
- Grafische Konzepte: Earl Brown, John Cage, Roman Haubenstock-Ramati
- verbale Konzepte: Yoko Ono, Matthias Spahlinger
- Zeitkonzepte: John Cage, Walter Marchetti
- Konzepte mit trad. Notation: Bruno Maderna, Roman Haubenstock-Ramati
- Mischformen.

Ein Konzept ist eine Grundvorstellung, eine Skizze, ein Entwurf, Gedankenspiele, die von den Ausführenden in ein musikalisches Stück umgesetzt werden können: „Ich halte die latente, seit 60 Jahren anhaltend irritierende Wirkung dieser Kunstform, die sich mit List und Frohmut den Einbindungen

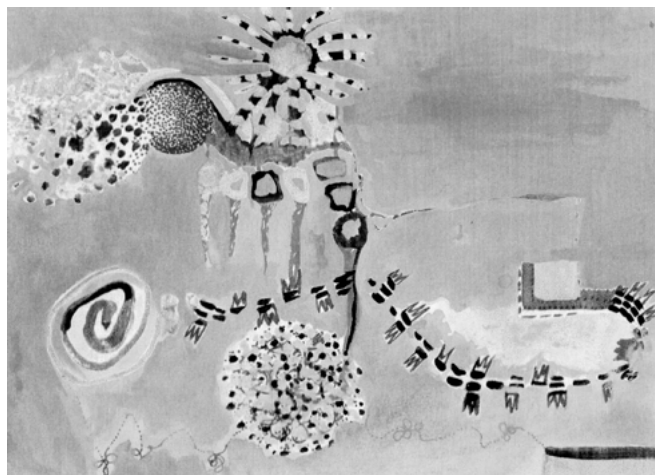
ins Kommode entzieht, für eine erfreuliche, nicht mehr wegzuradiierende historische Gegebenheit.“<sup>8</sup>

Die Umsetzung der grafischen und/oder verbalen Vorgaben ist ein gedanklicher wie praktischer, ein individueller wie kollektiver Vorgang. Zu erfahren wie eigene musikalische, kompositorische Vorstellungen in Konzepte gepackt und umgesetzt werden, beeinflusst wiederum das improvisatorische Denken und Handeln.

Mit der Aufgabe an die Studierenden, Konzepte zu erarbeiten, setzen sie eigene kompositorische Gedanken mit grafischen und/oder verbalen Angaben um. Diese werden im Kurs geprobt und gespielt. Hier zwei Beispiele:



*Butterflug* von Jan Diggelmann, 2011



*clearly something in the sky*, Fanny Jemmely, 2012

Beides sind grafische Konzepte:

*Butterflug* für ein Trio oder drei Gruppen. Die feinen Striche können als kurze Einzelaktionen, die Flächen als lange dichte Aktionen/Klänge interpretiert werden. Die breite der Striche oder die Flächen können die Dynamik angeben. Ein

gemeinsamer dynamischer Höhepunkt wird kurz vor dem Ende der Grafik angezeigt. Danach folgt ein leichtes Aufbäumen der dritten Stimme, dann der zweiten Stimme. Die Pfeile deuten an, dass das Stück weitergehen kann.

Das von einem Studierenden gewählte Bild *clearly something in the sky* stammt von der Künstlerin Fanny Jemmely. Es beinhaltet vordergründig keine musikalischen Vorgaben.

Für die Studierenden sind Konzepte, die in der Grafik eine Verbindung zur traditionellen Notation haben, einfacher auszuführen, wie zum Beispiel *Butterflug*. Einige musikalische Anhaltspunkte sind zeitlich geordnet. Bei abstrakteren, offeneren oder phantasievolleren Konzepten wie *clearly something in the sky* ist eine größere Freiheit vorhanden. Es fehlen konkrete musikalische Anhaltspunkte. Jede/r der Mitspielenden hat seine eigenen Assoziationen, einen musikalischen Konsens zu finden wird somit meistens etwas schwieriger, was nicht heißt uninteressanter. Bei den ersten Umsetzungen sind die Studierenden oft mit sich selbst, den Vorgaben und der Materialwahl beschäftigt, ein Zusammenspiel als Ensemble schält sich erst mit der Zeit heraus, nach der Erarbeitung eines freieren Umgangs mit Vorgaben und Freiräumen.

Improvisationen werden zu Konzepten oder Kompositionen Aus der oben erwähnten ersten Improvisation (mit Transkription) könnte der erste Teil so ausgebaut werden, dass ein Konzept oder eine Komposition entsteht. Die Punkte werden herausgeschält, die weiterentwickelt oder mehr oder weniger festgelegt werden sollen. Auch formale und/oder ästhetische Aspekte können miteinbezogen werden:

- Der erste Abschnitt wird zu einem Stück verdichtet, die einzelnen Teile werden verlängert: Intro Posaune, Puls Klavier, Bass und Posaune improvisieren offen über den Puls, Trio Improvisation über Puls mit Saxophon, Bass schwenkt auf Puls von Klavier ein...
- Die Musizierenden sollen unabhängiger voneinander improvisieren, vielleicht auch mehr Kontrast zulassen.

Dieser Vorgang wird im Kollektiv so lange wiederholt, bis das Konzept, das Stück, die Komposition steht.

Dies ist eine mögliche Arbeitsweise, öfter verwendet auch bei Kollektivarbeiten so zum Beispiel im Bereich Musiktheater und Musik und Tanz<sup>9</sup>.

#### 4 Musikgeschichte, Hörbeispiele

Mit Hörbeispielen werden die Improvisationen kontextualisiert. Verschiedene Vorgehensweisen, Stile, Ästhetiken werden aufgezeigt. Mit den Studierenden werden die Stücke analysiert, diskutiert und evtl. gewisse Aspekte in Improvisationen ausprobiert.

<sup>9</sup> Verschiedene Komponist\*innen/Improvisator\*innen aus dem Barock, Klassik und Romantik haben Improvisationen zu Kompositionen verdichtet. Bekannt auch die Arbeitsweise von Giacinto Scelsi oder Joe Zawinul: Sie haben ihre Improvisationen aufgenommen und nachher die gewünschten Stellen zu Kompositionen weiterverarbeitet.

<sup>8</sup> Seite II, *Konzeptuelle Musik*, Urs Peter Schneider, aart verlag, 2016.

### Improvisatorische Arbeitsweisen

Die Möglichkeiten zu improvisieren sind so zahlreich wie die Improvisationsgruppen. Einige Beispiele sind jedoch exemplarisch. Hier zwei davon:

#### Materialschichtung

*P1, Phosphor*, Potlach, P501, 2001. Die Gruppe besteht aus acht Improvisator\*innen. Die Musik wurde 2001 in Berlin aufgenommen: Burkhard Beins: Perkussion; Alessandro Bosetti: Sopransaxophon; Axel Dörner: Trompete, Elektronik; Robin Hayward: Tuba; Annette Krebs: elektroakustische Gitarre; Andrea Neumann: Innenklavier, Mischpult; Michael Renkel: Gitarre; Ignaz Schick: Live-Elektronik.

In diesem Oktett werden vor allem in sich ruhende Klänge verwendet, die übereinandergeschichtet werden. Diese Schichtungen ergeben ein bewegtes Klanggebäude. Durch Einsätze, Abbrüche, Pausen entstehen immer wieder neue Konstellationen. Die Transparenz ist durch die Sorgfalt der Dynamik (*p-f*), der eingesetzten Materialien und die Sparsamkeit der Aktionen gewährleistet. Immer wird ein kompakter Klangkörper erreicht.

Die einzelnen Aktionen der Musiker\*innen werden in ihrem Verlauf wenig oder gar nicht moduliert, bleiben meist in sich starr. Es wirkt wie eine Collage von in sich ruhenden kurzen bis längeren Aktionen mit klarem Anfang und Ende. Crescendi und Decrescendi werden nicht ausgeschlossen. Die Atempausen teilen das Stück immer wieder in neue überraschende Klanggesten, Abschnitte.

Die Improvisator\*innen konzentrieren sich auf das musikalische Material und dessen Schichtung. Traditionelles Phrasieren und dramaturgisches Vorgehen sind nicht vorhanden.

#### Erweitertes Phrasieren

*Concert Moves*, Random, Acoustics, RA 011, 1995, mit John Butcher, Saxophone, Phil Durrant, Violine und John Russel, Gitarre. Die Musiker arbeiten mit kürzeren oder längeren Energiebögen, nach denen es Pausen oder Atempausen gibt. Alle drei wechseln von perkussivem Spiel, zu melodischem Spiel zu Klangflächen, Geräuschhaftem, Klanglichem. Auf dem Material wird nicht beharrt, es ist im ständigen Fluss, es wird ständig weiterentwickelt, ohne dass das Gefühl von Kurzatmigkeit oder Beliebigkeit vermittelt wird.

Ein beeindruckendes Gleichgewicht von Nähe und Distanz, von Kleinteiligkeit und grossem Überblick, Fähigkeit das Material immer wieder neu zu erfinden, zu entwickeln und anpassen zu können.

### Kompositorische Arbeitsweisen<sup>10</sup>

In der komponierten Musik sind die musikalischen Ereignisse öfter bis ins Detail ausgeschrieben und zeitlich geordnet.

Das erlaubt formale, klangliche, zeitliche Aspekte aus den Partituren abzulesen. Hier wiederum zwei Beispiele:

#### Auflösen von fast allen gängigen Konventionen

*Solo for Piano and Orchester* von John Cage von 1958: Die Fixierung einer Komposition auf der Zeitachse wird aufgelöst, genauso wie dessen Form, Dramaturgie, Rollen, Phrasen, Motiv, Zeit. Die Gruppenzusammensetzung vom Solo bis zum Tutti sowie die Anzahl und Reihenfolge der Notenblätter sind wählbar. Die Dauer einer Zeile, eines Notenblattes ist nicht definiert und kann während der Aufführung variieren, die Aktionen weisen oft alternative Möglichkeiten auf. Von Pausen getrennte Einzelaktionen werden geschichtet. Das Orchester muss eine *Kollektivlösung* bezüglich des Umgangs mit der Zeit, dem Umfang finden. Jede\*r der Musizierenden arbeitet eine persönliche Umsetzung aus.

Mit den Studierenden werden die Noten sowie die Werkanleitungen durchgearbeitet sowie das Stück angehört. Es folgt meist eine angeregte Diskussion über Gewohnheiten und Sicherheiten, die mit diesem Stück mindestens ins Wanken geraten. Auffallend ist, wie viele Studierende bei der Umsetzung dieses Stückes nur mit Mühe auf Motivik oder Phrasierung verzichten können.

#### Ausgedehnte Zeitlichkeit, Variation des Materials

*Fragmente-Stille, an Diotima* von Luigi Nono von 1980. Nono zeigt uns am Beispiel des Zitates *Malor me bat* von Johannes Ockeghem, wie eine Melodie oder Tonfolge mit einfachen Mitteln umgebaut werden kann: die Tonhöhen bleiben die gleichen, der Duktus wird verfremdet durch ständig wechselnde Angaben bezüglich Tempi, Fermaten, Stille, Klang, Klangerzeugung, Dynamik, Mikrotonalität. Das Stück für Streichquartett entwickelt sich so vor allem durch die Variation des Materials. Klänge, Melodiefragmente werden in die Länge gezogen und von der Stille separiert, so dass sie als einzelne Aktionen – Klanginseln – erfahren werden. Nono öffnet auch einen Raum für individuelle Assoziationen, mit den in der Partitur aufgenommenen Textfragmenten von Hölderlin, sowie mit Angaben wie die Fermaten immer verschiedenartig empfunden werden können.



### Klangforschung, Erweitern der Instrumentaltechniken

Die Entwicklung von neuen instrumentalen Möglichkeiten ist eine Konstante in der Musikgeschichte. In der Mitte des letzten Jahrhunderts gab es diesbezüglich einen großen Schub, bei vielen Instrumenten wurden Extended Techniques erforscht, die Instrumente zum Teil fast neu erfunden.

Ziel: Erweiterung der klanglichen Möglichkeiten und Fokussierung auf die Klangfarbe durch Ausprobieren, Imitieren, Partituren lesen<sup>11</sup>.

*Gruppo di Improvvisazione Nuova Consonanza*, 1964 in Rom gegründet; u.a. improvisieren die Komponisten Franco Evangelisti, Ennio Morricone, Mario Bertoncini, Walter Branchi. *String*

<sup>10</sup> Noten- wie Hörbeispiele und Videos sind im Internet zu finden.

<sup>11</sup> Die Anleitungen zu den Spieltechniken in den Partituren sind öfter Fundgruben von Klangwelten.

*Quartet*<sup>12</sup> gibt Einblick in die instrumentale Klangforschung. Vier Musiker erforschen neue Techniken im Innenklavier (mit kolophonierten Schnüren, Rosshaaren)<sup>13</sup>. Das traditionelle Klavierspiel, von der Tastatur über die Mechanik auf die Saiten, wird nicht berücksichtigt. Der perkussive Charakter des Klaviers wird in einen streicherartigen linearen umgewandelt. Das Instrument transformiert.

Als aktuelles Beispiel der Klangforschung am Klavier können die Improvisationen von Magda Mayas angehört werden: so zum Beispiel *Heartland*<sup>14</sup> von 2010. Hier kommt ein komplexerer Umgang mit der Klangerzeugung, wie dem improvisatorischen Denken dazu.

### Musikalische Aspekte erläutern

Das folgende Beispiel aus dem Rock-Bereich zeigt, wie über einen einfachen Rhythmus, Puls und Basslinie ein relativ *freies* Solo gespielt werden kann. Dies als mögliche Alternative aus der Musikgeschichte auf die Puls-Situationen in der oben transkribierten Improvisation: *Dazed and Confused*, aus dem Album *Led Zeppelin* von 1969: das Solo des Gitarristen Jimmy Page in der Mitte des Stückes der Gruppe. Jimmy Page *spielt sich frei*, benutzt auch neue Techniken, wie das Glissando, das mit einem Bogen ausgeführt wurde. Spannend zu sehen, wie strukturiertes und freies musikalisches Material sich gegenseitig stützen können.



### Spartenübergreifendes Arbeiten

Auch im Theater, Tanz, Film/Video mit Text wird improvisiert. Zusammenarbeiten, wie das Benutzen von Filmen oder Texten als Vorlage für die Improvisation kamen immer etwas zu kurz. Aus Platzgründen kann auch in diesem Beitrag nicht näher darauf eingegangen werden.

## 5 Studiengang Musik & Medien

Die Studierenden von Musik & Medien haben den Kurs meistens in ihrem 2. oder 3. Bachelorjahr besucht. Sie mussten zuerst lernen, ihr eigenes Instrumentarium aufzubauen und mit diesem eine gewisse Flexibilität erlangen. Die Studierenden haben verschiedene Möglichkeiten gewählt, um sich in den Unterricht einzubringen: mit elektronischer, mit akustischer und elektronischer Klangerzeugung, mit Live-Elektronik, oder ‚nur‘ mit einem akustischen Instrument – laut Studierenden eine willkommene Abwechslung zu dem ständigen Umgang mit Elektronik in ihrem Studiengang.

12. Auch auf CD erhältlich: Gruppo di Improvisazione Nuova Consonanza, ed. RZ 1009, 1992.

13. Siehe DOK vom NDR von 1967: *nuova consonanza, Komponisten improvisieren im Kollektiv*. <https://www.youtube.com/watch?v=PYq9oTisibQ&t=3s>

14. *Heartland*, another timbre, at25, 2010.

Die Studierenden von Musik & Medien waren im konzeptuellen Denken den anderen Studierenden oft weit voraus. Dies kann mehrere Gründe haben. Sie kommen aus dem 2. oder 3. Bachelorjahr und sind durch ihre Arbeit vielleicht mehr mit abstrakten musikalischen Prozessen vertraut. Die komponierte wie konzeptuelle Musik war ihnen vertrauter. Die Umsetzung an ihrem Instrumentarium war oft wenig flexibel, langsam in der Reaktion und dadurch nicht für die Improvisation geeignet. Der Austausch wurde von den Studierenden von Klassik und Jazz sehr begrüßt. Die neuen Klangwelten haben sie als sehr inspirierend empfunden. Einer der Höhepunkte der Zusammenarbeit war, wenn ihre Instrumente in einem Live Elektronik Setting eingespeist und weiterverarbeitet wurden.

## 6 Kursende

Vor dem Abschluss des ersten Semesters gab es immer eine Feedbackrunde. So konnten wir den Stand der Dinge feststellen/erfahren und die Wünsche der Studierenden und Dozierenden vergleichen sowie das zweite Semester planen.

In der letzten Unterrichtsstunde nach dem Abschlusskonzert wurde ein Schlussfeedback durchgeführt. Hier beispielhaft einige Stichworte aus diesen Feedbacks:

### Rückmeldungen der Studierenden

#### Generell zum Kurs:

— Kurs hat mir gut gefallen, war immer spannend. Kurs recht gerne gemacht, teilweise war es schwierig, mich zu motivieren, immer kreativ zu sein. Das Studienprogramm ist so voll, hier konnte ich loslassen. Horizont wurde erweitert, etwas Neues kennen gelernt. Nicht immer üben müssen, hat gutgetan. Konzepte haben mir gut gefallen. Viel offener als andere Formen der Improvisation, die ich gewohnt bin.

#### Stildurchmischung Klassik, Jazz, Musik & Medien:

— Zusammenarbeit war super. Von den Jazzer\*innen Neues gelernt, instrumentenspezifischer Austausch. Zusammenarbeit Jazz und Klassik kommt generell immer noch zu kurz an der HKB.

#### Teamteaching:

— Gute Ergänzung, Dozierende als Partner. Von beiden gut geleitet/sehr angenehm. Vieles ist möglich, auch verschiedene Meinungen der Dozierenden.





### Rückmeldungen der Dozierenden

Generell zum Kurs:

— Sehr erfreuliche Zusammenarbeit, wir Dozierende haben von eurem musikalischen Denken und Handeln viel gelernt. Großartige Arbeit, auch beim Abschlusskonzert. Toll, wie Klassik, Jazz, Musik & Medien zusammengearbeitet und sich gegenseitig inspiriert haben. Egotrips in einer Gruppe bringen wenig, ergeben schlechte Musik, auch wenn das individuelle Können gut ist, was wiederum heißt, dass die soziale Kompetenz ungenügend ist.

### Schlussbemerkung

Wie wir aus den Rückmeldungen ersehen können, hat das Unterrichtskonzept recht gut funktioniert. Die Gruppendynamik konnte äußerst aktiv und inspirierend, jedoch in einigen wenigen Fällen auch sehr zäh sein. Die Studierenden hatten manchmal Mühe, dass sie nicht mit Vorgaben gefüttert wurden. Am Anfang waren sie auch gehemmt vor und mit anderen zu improvisieren, eine Musik aus dem Stehgreif zu kreieren. Das erste Semester war somit auch geprägt durch den Abbau von Hemmungen und der Stärkung des Vertrauens. Manchmal waren es spezifische Schlüsselerlebnisse, die die Einstellung der Studierenden von dieser Arbeitsweise überzeugen konnte.

Unter den Dozierenden war die Zusammenarbeit fast immer äußerst konstruktiv. Wir konnten von den Arbeitsweisen und Kompetenzen der Kolleg\*innen viel lernen: eine weitere Sichtweise, andere Kernkompetenz wie zum Beispiel Komposition oder Interpretation, Beherrschung eines anderen Instrumentes, mit dessen Technik und Repertoire, Beherrschung eines anderen Stils und/oder Ästhetik. Konkurrenzdenken oder der innere Rückzug und den anderen arbeiten lassen: diese Faktoren konnten nicht immer ganz ausgeschlossen werden.

Die Zusammenarbeit der verschiedenen Studiengänge der HKB im Kurs *Improvisation-Komposition* wurde 2013 aufgelöst. Die positiven Rückmeldungen der Studierenden und Dozierenden hatten darauf keinen Einfluss.

## 7 Ausblick

Giancarlo Schiaffini, der als Improvisator, Interpret und Komponist seit den 60er Jahren in Rom arbeitet, schreibt in einem Artikel: „L'improvvisazione non si improvvisa“, was ungefähr übersetzt heißt: die Improvisation wird nicht einfach improvisiert (oder: Die Improvisation improvisiert man nicht), sie wird nicht einfach dem Zufall überlassen.

Die verschiedenen Stile, Ästhetiken sowie Macharten der Musik könnten schon bei den ersten Erfahrungen mit der Musik vermittelt werden. Dazu müsste das Berufsbild vor allem der Musiklehrer\*innen und Dozierenden an Musikschulen und Musikhochschulen angepasst werden. Mit weniger spezialisiertem Unterricht könnten wohl einige Blockaden der Musizierenden vermieden werden.

Weiter wäre erfreulich, wenn die Improvisation als zusammenhängendes Ganzes (ungebundene Improvisation, Improvisation mit Vorgaben, stilistische Improvisation) eingebettet in die Musikgeschichte und verbunden mit Komposition und Interpretation betrachtet werden könnte.

Vielleicht sollten wir es uns erlauben, noch grösser zu denken und die vielseitigen Ausdrucksformen der verschiedenen Künste in den Grundschulen, Musikschulen und Hochschulen erproben, vermitteln und verknüpfen. Vor allem an den Hochschulen sind Ansätze dazu vorhanden.

## 8 Vermittlung der Improvisation in der Schweiz

Die Bologna-Reform von 1999 hat die zu sparsame oder fehlende Vermittlung der Improvisation an den Hochschulen, vor allem im Studiengang Klassik, deutlich gemacht. In Folge dieser Feststellung/Forderung wurden an verschiedenen Hochschulen die Improvisationskurse etwas intensiviert oder neu eingeführt. Davon wurden an verschiedenen Konservatorien und Jazzschulen diverse Formen der Improvisation vermittelt. Dazu einige Daten<sup>15</sup>: Gründung von Jazzschulen: *Swiss Jazz School* Bern 1967, *Jazzschule Luzern* 1972, *EJMA* Lausanne 1984.

Seminare und Workshops auch mit Freier Improvisation: *AMR* Genf 1973, *Musiker Kooperative Schweiz MKS* 1975 (jetzt Teil von *Sonart*), *WIM* Zürich 1978.

Die *Internationale Tagung für Improvisation, Luzern* zwischen 1990 und 2005 mit Referaten, Seminaren, Workshops und Konzerten sowie mit ausführlichen Beiträgen in Buchform<sup>16</sup>.

Einführung der Improvisation an den Hochschulen: *Musik-Akademie Basel* 1985, *Hochschule für Musik Luzern* 1989, *Gruppenimprovisation* an der Hochschule der Künste in Zürich 1991. *Grundkurs IKI* an der Hochschule der Künste in Bern 2003, *Hochschule für Musik in Basel Masterstudium Freie Improvisation* 2010, *Hochschule für Musik Luzern Bachelor Schwerpunkt Improvisation* 2014.

Die meist liturgische Improvisation im Orgelstudium wurde konstant gepflegt und ist damit eine große Ausnahme.

.....

**Daniel Studer**, 1961 in Zürich geboren, Kontrabassist, vor allem in der improvisierten Musik tätig. Musik in Verbindung mit Text, Tanz, Theater, sowie verschiedene Raumprojekte. Zusammenarbeiten u.a. mit John Butcher, Markus Eichenberger, Jürg Frey, Peter K Frey, Gabriela Friedli, George Lewis, Frantz Loriot, Magda Mayas, Mischa Käser, Katharina Klement, Harald Kimmig, Giancarlo Schiaffini, Annette Schmucki, Dieter Ulrich, Alfred Zimmerlin.

Konzerte in Europa, Japan und USA sowie Aufnahmen u.a. mit Trio Kimmig-Studer-Zimmerlin, Kontrabassduo Studer-Frey, Solo, Giancarlo Schiaffini.

Unterrichtet Improvisation und Kontrabass. [www.danielstuder.ch](http://www.danielstuder.ch)

<sup>15</sup> Die folgende Liste wurde in kurzer Zeit zusammengestellt und kann nur als Skizze gelten. Eine umfassende Studie zu diesem Thema wäre sehr wünschenswert.

<sup>16</sup> *Improvisation I – VI*, Amadeus Verlag, 1992-2008.