Erkundungen

Freie Improvisation im Instrumentalunterricht, Teil II

Manon-Liu Winter

In ihrem Praxis-Beitrag „Fundstücke" in Ausgabe 6/2010 hat Manon-Liu Winter Beispiele dafür gegeben, wie freie Improvisation von der ersten Stunde an in den Anfängerunterricht integriert werden kann. Doch wie kann man für fortgeschrittene oder auch sehr fortgeschrittene SchülerInnen die Tür zur freien Improvisation als Kunstform öffnen?

Ich habe in meiner Arbeit mit Instrumentalpädagogik-Studierenden immer wieder versucht, die unterschiedlichsten Aspekte von Musik zu fokussieren und improvisatorisch auszuloten. Die nachfolgende Reihung von Themen entspricht keiner Prioritätensetzung, sondern ergibt sich in jeder Gruppe anders und unmittelbar aus den spontan entstehenden Improvisationen. Zu Beginn der Arbeit (aber auch später) sollten grundsätzliche Überlegungen zu Fragen nach dem Was und Warum, nach den künstlerischen Prioritäten jeder einzelnen Person stehen.

KLANGMATERIAL

Es hat sich als sehr wichtig herausgestellt, ausreichend Zeit und Gelegenheit zu geben, auf den verschiedenen Instrumenten klanglich zu experimentieren. Viele Studierende kennen nicht annähernd alle Möglichkeiten spezifischer Klangerzeugungen, die in den vergangenen Jahrzehnten zu den „klassischen" Spieltechniken hinzugekommen sind. Neben dem – mitunter sehr spielerischen – Herumprobieren gebe ich im Folgenden auch Hinweise auf Kompositionen. Diese sollten vorgespielt, deren Spielanleitungen gezeigt, erklärt und in den eigenen Improvisationen angewandt werden.

Klavier

Hier steht der Innenraum im Vordergrund:

- Erzeugen von Flageoletttönen, sowohl im mittleren Register als auch insbesondere auf den Basssaiten; Spielen mit Bogenhaaren, die in die Saiten eingefädelt werden; Dämpfen eines Tons mit dem Finger; Verwendung eines E-Bows[1] im mittleren Register.
- Kombination von Tastenspiel und Saitenglissando (Literatur: Henry Cowell: *Äolian Harp*, 1923).
- Entlangstreichen auf den Basssaiten mit Fingernagel, Gitarrenplektron, Kreditkarte etc. (Literatur: Henry Cowell: *The Banshee*, 1925).
- Präparationen mit Holzschrauben, Metallschrauben, Radiergummis, Holzstäbchen, Bambusstäbchen, Filz etc. (Literatur: John Cage: Stücke für präpariertes Klavier, z. B. *Sonatas and Interludes*, 1948).
- Erweiterte und bewegliche Präparationen oder Spielmöglichkeiten direkt auf den Saiten mit Glaskugeln, Messingröhrchen, Claves, Schlegeln, Papierbögen, leichten Ketten etc. (Literatur: George Crumb: *Makrokosmos I und II*, 1972/73).
- Hall- bzw. Resonanzeffekte mit Hilfe des Sostenuto-Pedals oder stumm gehaltener Töne, auch im Zusammenhang mit anderen Instrumenten und der eigenen Stimme (Literatur: György Kurtág: „Spiel mit Obertönen", aus *Játékok*, Band 2, 1979; Helmut Lachenmann: „Filter-Schaukel", aus *Ein Kinderspiel*, 1980).
- Das stark perkussive Element der höchsten Lage, mit und ohne Gummi/Filz-Präparationen (Literatur: Helmut Lachenmann: „Schattentanz", aus *Ein Kinderspiel*, 1980).

Es gibt natürlich auch diverse Möglichkeiten am Korpus des Instruments:

- Fingertremoli, Schläge mit den Handflächen oder weichen Schlegeln (Literatur: Stephen Montague: *After Ives*, 1991).
- Glissandi auf den Tastenoberflächen (Literatur: Helmut Lachenmann: *Guero*, 1969).

Querflöte

- Flageoletttöne, Erzeugen von Mikrointervallen, Einsetzen der Atemgeräusche, Kehlresonanz, verschiedene Auswirkungen des An-

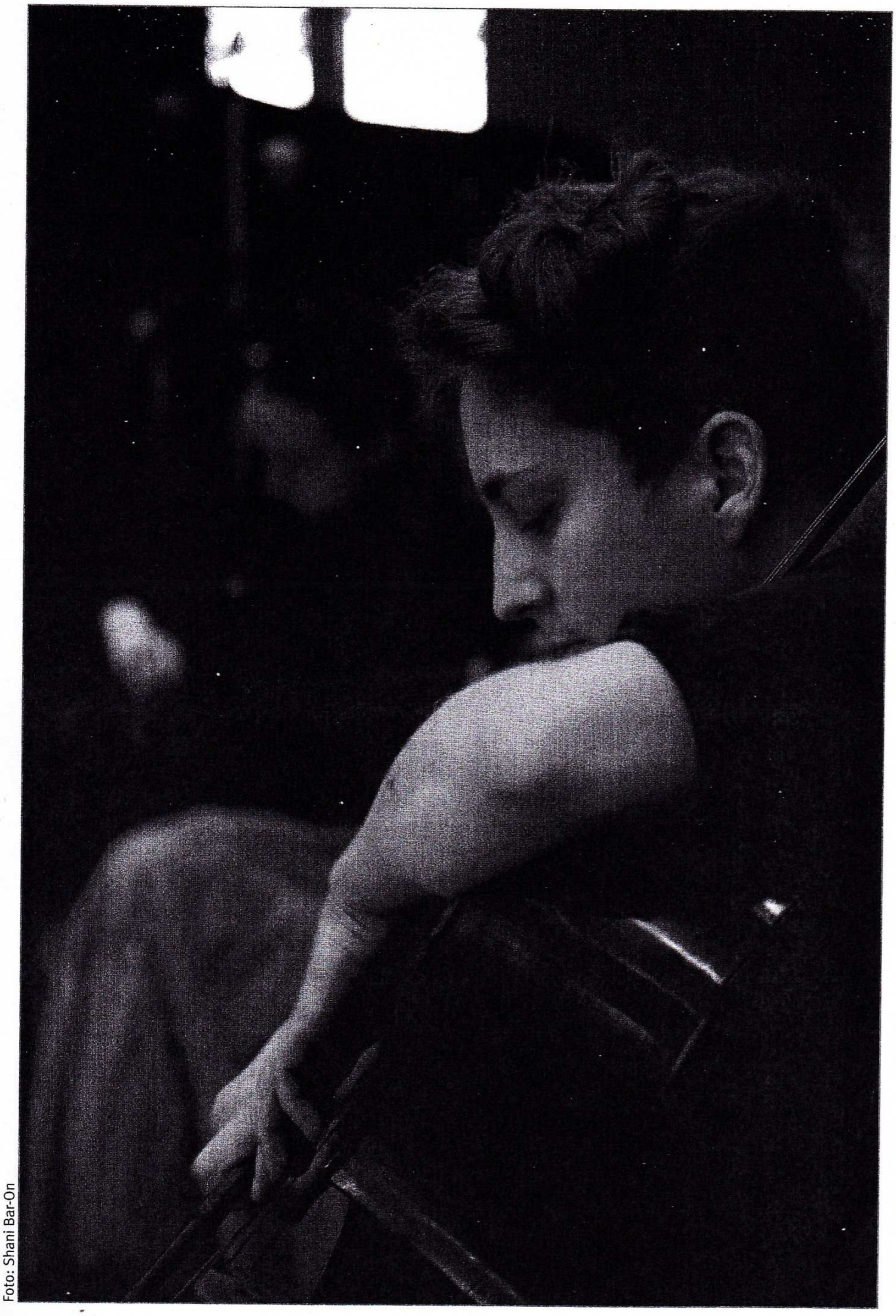


Foto: Shani Bar-On

blaswinkels, Biegen (Bending), Whispertöne, Multiphonics, Spielen nur mit dem Mundstück etc. (Literatur: Robert Dick: *The Other Flute. A Performance Manual Of Contemporaray Techniques*, 1989).

Gitarre, E-Bass, Kontrabass

▮ Verschiedenste Spieltechniken wie Pizzicato, Tamburo, Golpe, Tapping, Flageoletts, Multiphonics, Präparierungen der Saiten (Stricknadeln und Stäbe, Styropor, Büroklammern, Papier, Radiergummi...), arco, E-Bow (Literatur: Helmut Lachenmann: *Salut for Caudwell*, 1977; Giacinto Scelsi: *Ko-tha*, 1967; Mauricio Kagel: *Sonant*, 1960; John Schneider: *The Contemporary Guitar*, 1985).

Alle diese Techniken haben Einfluss auf das verwendete musikalische Material und damit auf die Klangästhetik. Man kann nur mit Bekanntem gezielt umgehen. Kreativität entsteht durch neue Kombinationen vieler einzelner bereits bekannter Elemente – das gilt auch beim Improvisieren. Anthony Braxton spricht statt von Innovation lieber von *restructuralism*: „Ich verwende dieses Wort, weil Innovation etwas impliziert, was aus dem Nichts geschaffen wurde. Wir tendieren dazu, den Innovator als jemanden zu betrachten, der etwas geschaffen hat, was vorher noch nicht da war. Und dieses Konzept der Innovation genügt nicht im Geringsten dem, was ich darunter verstehe. So, wie ich es sehe, ist alles schon einmal gemacht worden, je nachdem, welchen Zeit-Zyklus man betrachtet, und es ist eine Frage von Material, das gemäß den spirituellen Erfordernissen einer bestimmten Zeitperiode re-structuriert wird. Deswegen spreche ich statt von Innovation von restructuralism.“[2] Die Freisetzung der Kreativität und gleichzeitige Fokussierung auf ein bestimmtes Aufgabenfeld ist das übergeordnete Ziel meiner Methoden.

REDUKTION

Da das gesamte Spektrum der Möglichkeiten unerschöpflich und daher zunächst unüberschaubar anmutet, ist es sinnvoll, anfangs stark zu reduzieren. Diese Reduktion schafft die Möglichkeit, einzelne Aspekte von Musik zu fokussieren und genauer zu verstehen. Im Folgenden einige Beispiele für den Bereich des Klangmaterials:

▮ „Spiele ein Stück auf nur einem Ton (alle Lagen, jede Dynamik, Artikulation, alle Tem-

pi etc. sind möglich) und halte die Spannung, solange es eben geht." Hier können die oben genannten neu gewonnenen Spieltechniken eingesetzt werden.

▮ „Spiele noch einmal mit deinem Ton/Klang und führe im richtigen Moment einen zweiten Ton/Klang ein." (Literatur: Nicolaus A. Huber: *Darabukka*, 1976).

▮ „Spiele mit wenigen zuvor selbst gewählten Tönen/Klängen *pp*-Akkorde, mit oder ohne rasche Arpeggien, senza mesura." (Literatur: Luciano Berio: *Brin*, 1990).

Reduktion im strukturellen Bereich könnte z. B. bedeuten, die Zeit auf die kleinste Einheit zu reduzieren, auf den „Moment", psychologisch als drei Sekunden definiert:

▮ „Spiele in drei Sekunden *ein* musikalisches Statement."

Die Reduktion ist ein radikales Mittel sich zu fokussieren und hat in der Improvisation der 1990er Jahre sehr starke Impulse gesetzt, einen eigenen Stil hervorgebracht, den man als „stille Musik" bezeichnen könnte. Deren bekannteste europäische Vertreter sind die Komponisten/Performer der Gruppe Wandelweiser.[3] Die Musik offenbart dabei die Komplexität der „Stille". Stille in der Musik ist nicht ein Ausbleiben von Klängen, vielmehr *ein anderer* Klang, einer mit mehr Dichte als die Klänge von Instrumenten. Der künstlerische Ausgangspunkt hierfür liegt bei John Cage (*4'33"*) oder Morton Feldman, auch Karlheinz Stockhausen dient als starke Inspiration, etwa in *Richtige Dauern* (*Aus den sieben Tagen*) – an der Grenze zur Gruppenimprovisation.

▮ *Spiel mit Dichte* (Abb. 1): Die Zahl gibt die Anzahl der frei wählbaren Klangereignisse an, die jede SpielerIn in der gegebenen Zeiteinheit realisieren soll. Das Momentum der Klangdichte wird sehr deutlich empfunden und kann je nach Zeitdauer und Anzahl der Ereignisse – hier kann man durchaus auch einmal die Null verwenden, was eine Generalpause hervorbringt – vorherbestimmt werden.

STRUKTUR UND FORM

Wodurch entstehen Strukturen und/oder Form? Die Diskussion der TeilnehmerInnen und Studierenden zu dieser Frage ist ebenso wichtig wie die Versuche, Form improvisatorisch zu gestalten.

▮ *Stehende Strukturen* sind zu Beginn gut geeignet. Damit sind Musikformen gemeint, die sich in der Gesamtwahrnehmung nur sehr langsam entwickeln, also gewissermaßen „stehen" – das kann durch Klangflächen (Literatur: György Ligeti: *Atmosphères*, 1961) oder Wiederholungsmuster (Literatur: Steve Reich: *Nagoya marimbas*, 1994) geschehen. Wenn man von Klangflächen spricht, ist die Verbindung zur bildenden Kunst evident und hat sich in der Praxis auch als sehr inspirierend erwiesen. So ist der Weg „vom Punkt über viele Punkte und noch mehr Punkte zur Fläche" (wie Pixel auf Plakatwänden) nachvollziehbar und schnell auf musikalische Parameter übertragbar.

Die SpielerInnen gestalten Klangflächen nach Bildern von Mark Rothko, aber auch nach Alltagsgegenständen wie etwa ein dunkler Vorhang: „Wie klingt er – dunkel, hell, weich, hart? Und die Falten – regelmäßig oder...?" Nach dem Finden einiger Adjektive entstehen sofort klangliche Vorstellungen, die meistens sehr interessante Stücke nach sich ziehen.

▮ *Entwickelnde Strukturen* können ebenfalls sehr schnell umgesetzt werden. Zunächst lohnt es sich, einfach zu bleiben und eine quasi lineare Entwicklung anzulegen, also sich auf einzelne Parameter wie Dynamik, Dichte, Lage usw. zu beschränken. Gestaltungsaufgaben könnten etwa sein: „Große Eisplatte, die langsam zu schmelzen beginnt!" oder „Vom Hellen langsam ins Dunkel wandern!"

▮ *Zweiteilige Strukturen*: Hier werden zwei Teile klar abgegrenzt; nicht durch langsame Veränderung wie bei den *Entwickelnden Strukturen*, sondern durch schnellen Wechsel, der Übergang ein Schnitt wie im Film. Das lässt sich mit sehr einfachen Grafiken schnell darstellen (Abb. 2): Teil 1 als *Stehende Struktur*, Teil 2 frei; die Dynamik ist ebenfalls frei wählbar, sollte aber zuvor von den SchülerInnen selbst bestimmt werden.

▮ *Sich verschränkende Strukturen* entsprechen dem Refrainprinzip, oder etwas komplexer: dem „Bilder einer Ausstellungs-Formverlauf". Es soll ein musikalischer Teil vorab improvisatorisch gefunden und fixiert werden, immer erkennbar bleiben; im zweiten Schritt dann frei improvisierend spielen und den geplanten Refrain immer wieder einsetzen. Das ergibt A-B-C-B-D-B oder B-A-B'-C-B"-D-B'".

▮ *Überlagerte Strukturen/Schichten*: Hier werden musikalisch mehrere Ideen parallel entwickelt, jede unabhängig von den anderen. Jede SpielerIn verfolgt parallel zu den anderen einen eigenen Zeitverlauf, ein eigenes Tempo, eigenes Material und setzt es schlüssig fort, ohne sich direkt auf die anderen SpielerInnen zu beziehen, ohne offensichtlich zu reagieren, ohne Dialoge zu führen. Ein Beispiel für drei SpielerInnen (Abb. 3): Jede Stimme setzt unabhängig von den anderen ein und wiederholt ad libitum, Dauer frei (Literatur: György Kurtág: „Hand in Hand", aus *Játékok*, Band 4, 1979).

GRUPPE

Ganz wichtig ist das Aufeinander-Hören und Reagieren-Können. Und doch sage ich es mit Vorbehalt, denn: Es ist künstlerisch von eminenter Bedeutung, dass ImprovisatorInnen über beide Möglichkeiten verfügen – reagieren können *und* bei der eigenen Sache bleiben, mit allen Zwischenstufen. Es hat sich gezeigt, dass die meisten entweder leichter musikalisch begleiten oder aber leichter musikalisch führen. Es bringt im Unterricht sehr viel, wenn man hier entgegenwirkt und versucht, die weniger geläufige Rolle zu evozieren.

▮ *Für Vier*, nach einer Idee von Katharina Klement (Abb. 4): vier Spielerinnen (A bis D); die Pfeile bedeuten „Einsatz geben für Beginn bzw. Ende der jeweiligen Klänge/Aktionen". Zu Beginn gibt B den Einsatz an C für gemeinsames Anfangen; A stoppt dann B mit seinem Einsatz etc.; Dauer frei.

▮ Störaktionen können eingefahrene Rollenverteilungen aufbrechen. Es geht um Unterbrechung: Jemand entwickelt eine Idee und die anderen SpielerInnen versuchen mit rein musikalischen Mitteln, diese zu unterbrechen oder sogar ganz zum Schweigen zu bringen. Möglichst nicht (nur) durch Lautstärke, sondern durch Klarheit und Konsequenz. Das gibt schnell Erkenntnis, in welche Richtung man selbst tendiert: zum „Umfallen" oder zum „Drüberfahren"; positiver gesagt: zum „genau Hören" oder zum „genau Ausdrücken". Daran kann lange gearbeitet werden, die SpielerInnen geben einander Rollen und versuchen diese dann in der Improvisation hörbar zu machen.

HÖREN

Das unerschöpflichste aller Themen fließt in jede einzelne Improvisation ein, in jeden einzelnen Klang oder Ton, in jede produzierte Stille: in den Klang hineinhören, quasi Klänge wie im Mikroskop hören und beschreiben. Dazu hilft es, Improvisationen aufzunehmen und in der nächsten Unterrichtseinheit gemeinsam anzuhören und hörend zu analysieren. Daneben sollten einfache Hörübungen stehen wie das Hören der Tonhöhen, Klangfarben und Dauern einzelner oder kurzer Elemente.

■ „Spiele ein kurzes Element und wiederhole es haargenau.“ Hier kommt es wirklich auf die Genauigkeit in Dynamik, Artikulation, Tempo usw an. Dann mit verteilten Rollen: Eine SpielerIn erfindet ein Element, jemand anderer wiederholt es ganz genau; nur ist das meistens nicht möglich und es wird dabei leicht verändert. So soll der oder die nächste das soeben gehörte wieder ganz genau wiederholen usw. Das schärft Wahrnehmung und Gedächtnis, beides Grundvoraussetzungen fürs Improvisieren, da es wichtig ist, während des Spiels zu wissen, wie das Stück begonnen wurde und wie es verlaufen ist.
Das Erfassen größerer Zusammenhänge und die Möglichkeit, diese zu verbalisieren oder auch nachzuspielen, führt zu Fragen wie: „Wo befinde ich mich gerade im Stück?“ oder „Wie lange kann man an einer Idee bleiben?“ oder „Wann ist Schluss?“, sodass eine ganze Unterrichtseinheit nur der Frage der Schlussbildung gewidmet werden kann.
■ „Spiele das Ende einer nur gedachten Improvisation, also die letzten zehn Sekunden eines nur gedachten Stücks. Wiederhole diesen Schluss. Und jetzt die ganze Improvisation, die zu diesem Schluss hätte führen können...“ ■

1 „Der E-Bow ist ein Effektgerät für elektrisch verstärkte Gitarren, das eine Saite mit elektromagnetischen Mitteln zum Schwingen bringt. Das Gerät wird in der Hand gehalten, die die Saiten anschlägt. Dadurch kann ähnlich wie mit dem Bogen eines Streichinstruments ein lang anhaltender, gleichmäßiger Ton erzeugt werden. [...] Darüber hinaus kann der E-Bow auch auf einem Klavierflügel eingesetzt werden zur Erzeugung liegender Klänge bei gedrücktem Haltepedal.“ (Wikipedia, Stand: 16.6.2011).
2 Anthony Braxton: *Composition notes*, Band E, 1988 (Selbstverlag), S. 527 f.
3 www.wandelweiser.de

Manon-Liu Winter

ist außerordentliche Universitätsprofessorin an der Universität für Musik und darstellende Kunst Wien und unterrichtet Klavier sowie Improvisation und neue Musik sowie Didaktik der Improvisation. Daneben rege Konzerttätigkeit im Bereich freier Improvisation und zeitgenösischer Musikformen. www.manonliuwinter.at

Abb. 1

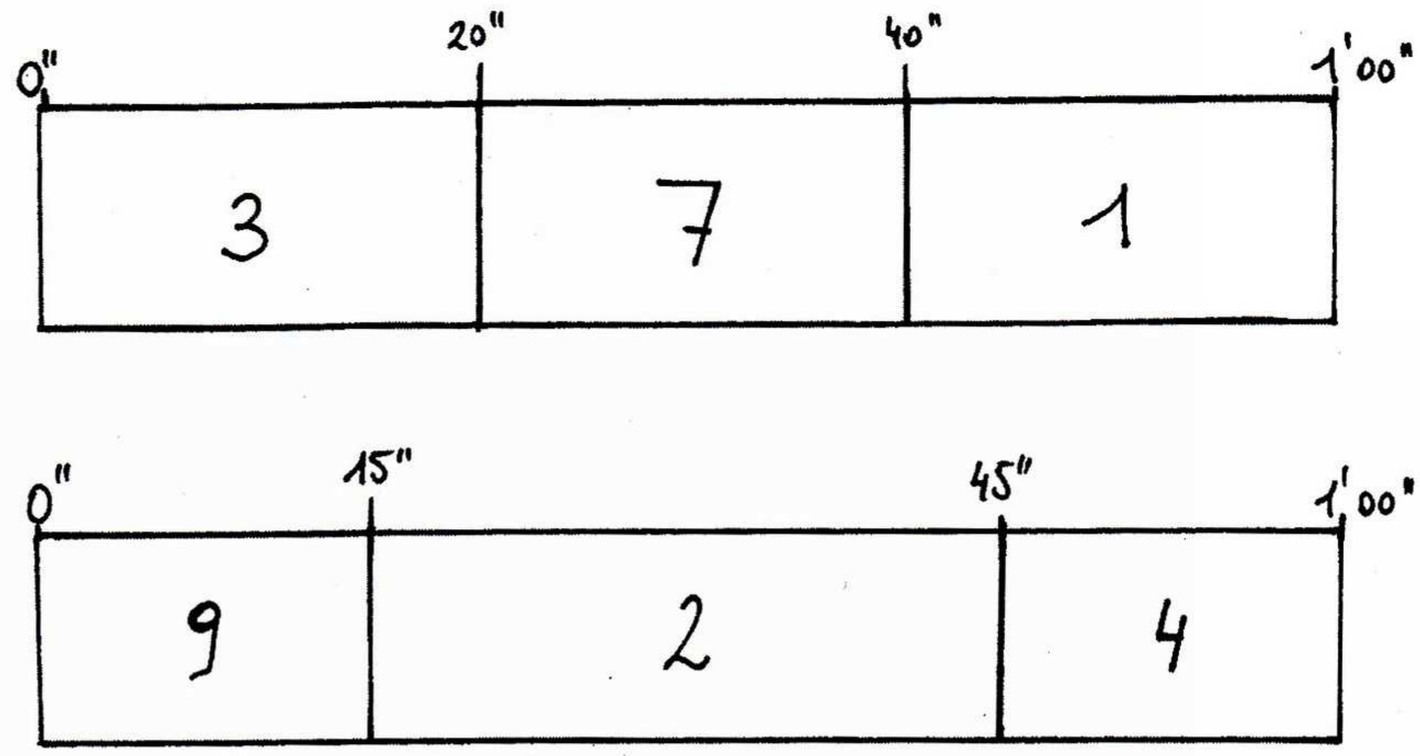


Abb. 2

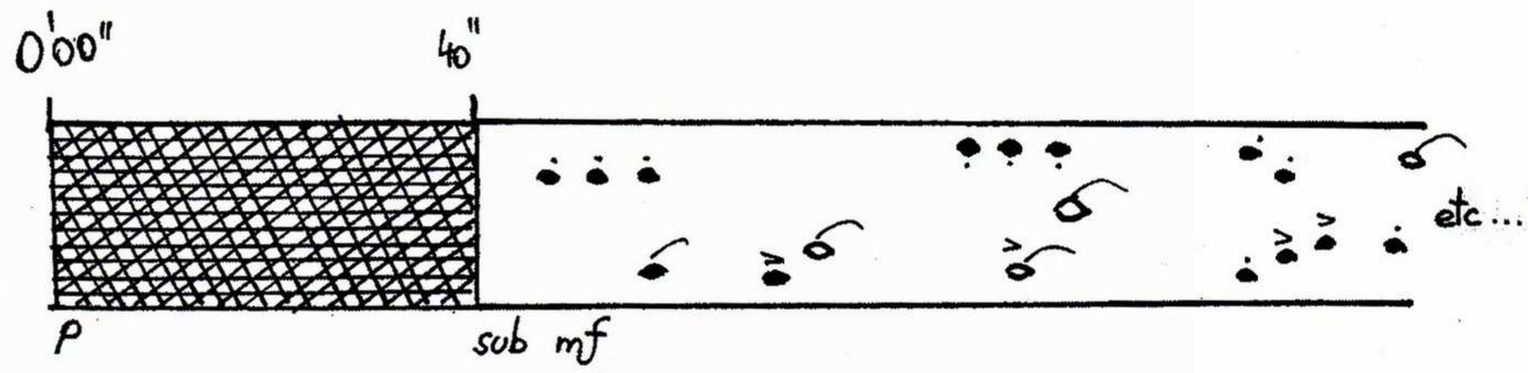


Abb. 3

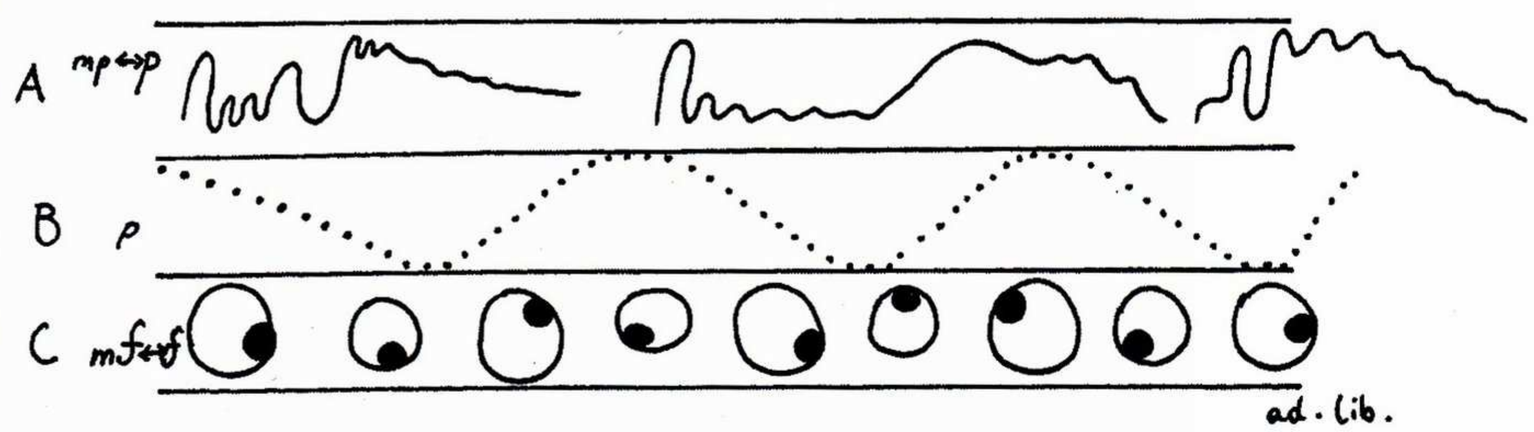
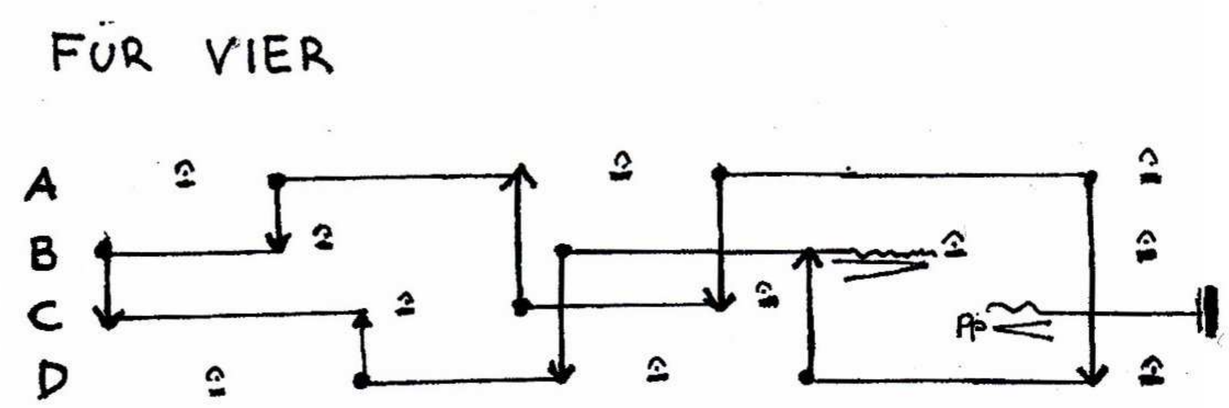


Abb. 4



alle Beispiele © Manon-Liu Winter