

SWR Kultur Essay

## **Geht da wer fremd?**

Die (vermeintlichen) Grenzen zwischen Improvisation und Komposition

Von Nina Polaschegg

Sendung vom: 07.07.24

Redaktion: Martina Seeber

Produktion: SWR 2024

SWR Kultur können Sie auch im **Webradio** unter [www.swrkultur.de](http://www.swrkultur.de) und auf Mobilgeräten in der **SWR Kultur App** hören – oder als **Podcast** nachhören:

---

**Bitte beachten Sie:**

Das Manuskript ist ausschließlich zum persönlichen, privaten Gebrauch bestimmt. Jede weitere Vervielfältigung und Verbreitung bedarf der ausdrücklichen Genehmigung des Urhebers bzw. des SWR.

---

### **Die SWR Kultur App für Android und iOS**

Hören Sie das Programm von SWR Kultur, wann und wo Sie wollen. Jederzeit live oder zeitversetzt, online oder offline. Alle Sendung stehen mindestens sieben Tage lang zum Nachhören bereit. Nutzen Sie die neuen Funktionen der SWR Kultur App: abonnieren, offline hören, stöbern, meistgehört, Themenbereiche, Empfehlungen, Entdeckungen ...

Kostenlos herunterladen: <https://www.swrkultur.de/app>

## **Musik 1: Agnes Hvizdalek solo**

**Sprecher:** Improvisiert? Komponiert? Geht da wer fremd?

## **Musik 2: Nuova Consonanza**

### **Autorin: / Sprecher**

Komposition? Improvisation? Es erklang ein Werk, ein Kunstwerk, das steht fest. Die Urheber: die Improvisationsgruppe Nuova Consonanza. Ihre Mitglieder? Alle sind sie studierte Komponisten. Aber: Sie haben dieses Werk improvisiert. Was nun? Improvisation? Komposition? Sowohl als auch?

### **Sprecher:**

Verwirrung kann leicht herrschen, wenn man die bekannten Schubladen, in die wir es gewohnt sind, Musik zu sortieren, einmal öffnet. Wenn man hineinschaut. Oder sie gar einfach einmal ausleert, um den Inhalt genauer zu betrachten.

### **Atmo: Schubladen ausleeren**

### **Autorin:**

Da haben wir's. Jetzt geht's wohl ans Aufräumen. Aber werden wirklich wieder dieselben bekannten Schubladen gefüllt?

### **Sprecher:**

Improvisation. Komposition. Barockmusik, Klassik, Jazz, „neue Musik“

### **Autorin:**

Ich mache es mir jetzt einfach. Ich schaue mir an, was nach dem Ausleeren der Schubladen Improvisation und Komposition wild durcheinander auf dem Tisch liegt und sortiere in der kommenden knappen Stunde die Inhalte in verschiedene Häufchen. Am Ende der Sendung geht's dann ans wieder befüllen. Oder finden sich vielleicht ganz andere Ordnungssysteme?

Warum überhaupt Schubladen? Zugegeben, das Bild ist sehr plakativ. Dennoch: Wir brauchen Ordnungssysteme, Kategorien – oder eben salopp gesagt, Schubladen - um uns in der Welt zurecht zu finden. Im Alltag ebenso wie beim Musik hören. Jeder von uns hat in seinem Leben viel gehört. Wir vergleichen,

benennen, beschreiben. Nicht immer bewusst und gezielt. Vieles davon geschieht automatisch, eben weil wir uns so lange schon mit einer Thematik beschäftigen. Während die Musikwissenschaft ihre Kategorien minutiös ausarbeitet und versucht, sie zu definieren, sind sie im alltäglichen Leben oft gar nicht exakt benennbar.

## **Atmo Schublade**

### **Autorin:**

Ich leere zwei mit Musik gefüllte Schubladen aus. Improvisation und Komposition. Und aus diesem einen großen Haufen werde ich im Laufe der Sendung nicht zwei, sondern gleich eine ganze Reihe kleiner Häufchen bauen. Ich lege sie ganz nah beieinander, denn nicht immer sind die Inhalte so weit entfernt voneinander wie sie zunächst scheinen. Nicht immer kann man klare und eindeutige Grenzen ziehen zwischen Improvisation und Komposition. Immer wieder entdeckt man beim genaueren Hinsehen, dass sich Beides beeinflusst. Dass Improvisation und Komposition in Wechselwirkung stehen. Dass man in Einem Elemente das Anderen wieder findet.

### **Sprecher:**

Doch beginnen wir von vorne. Was eigentlich bedeuten die Begriffe Improvisation und Komposition?

Eine Definition führt erst einmal weg von der Musik:

### **Autorin:**

Ich plane eine Bergtour. Damit ich von einer solchen auch wieder gesund und glücklich nach Hause komme, ist Komposition von großer Bedeutung: Komposition bedeutet hier: eine gute Tourenvorbereitung. Ich muss mein Können ebenso richtig einschätzen wie die Wettervorhersagen sinnerfassend lesen. Dann heißt es, eine passende Tour zu finden. Ich muss mir die Route auf der Karte ansehen, schauen, ob es irgendwelche Gefahren gibt, schwierige Wegfindung oder sonstige Besonderheiten. Gibt es eine Hütte oder eine Alm, auf der ich einkehren kann? Was mache ich, wenn ich keinen so guten Tag habe wie gedacht? Wo kann ich abkürzen? Plan B ausarbeiten, auch das gehört dazu. Ich muss mich genau mit meinem Vorhaben auseinandersetzen. Und kann natürlich revidieren, umplanen, verwerfen und eine ganz andere Tour planen, wenn ich

merke, das irgendetwas nicht passt. Vorher.

Wenn ich dann unterwegs bin, sollte ich nicht allzu viel improvisieren müssen.

### **Sprecher**

Wobei man davor auch nie geübt ist. Ein Beispiel:

### **Autorin**

Vergangenen Winter. Wir sind zu dritt auf einer Skitour. Es ist kalt, der Wind bläst eisig. Am Gipfel ziehen wir nur rasch die Felle ab, setzen die Helme auf, machen die Tourenskischuhe zu und schon fahren wir ab in den Windschatten. Doch nach zwei Schwüngen stürzt Georg, einer meiner Begleiter. Seine Bindungen sind vereist und haben sich geöffnet. Sie lassen sich nicht mehr schließen. Drei Bergprofis und niemand hat ein Taschenmesser im Rucksack. Was also tun? Irgendwann fällt mir der Autoschlüssel ein, vielleicht ist der schmal genug, um das Eis unter der Bindung wegzukratzen. Ein spontaner Einfall. Die Improvisation hat Erfolg. Mit steif gefrorenen Fingern kurven wir den Hang hinab. Ab jetzt hat jeder von uns im Winter ein kleines Messer im Rucksack.

### **Sprecher:**

Improvisation und Komposition. Das etymologische Wörterbuch definiert die den Begriff der Komposition folgendermaßen:

### **Sprecherin:**

**Zitat Komposition aus etymologisches Wörterbuch / Wolfgang Pfeiffer**

**<https://www.dwds.de/wb/etymwb/Komposition> (abgerufen am 17.6.2024)**

komponieren Vb. 'nach bestimmten Formgesetzen zusammenfügen, gestalten, ein Musikwerk schaffen'. Das Verb wird um 1500 aus lat. compōnere (compositum) 'zusammenstellen, -setzen' entlehnt und gilt zunächst mit der im Lat. vorgeprägten Bedeutung im Bereich der Medizin und Chemie. Im 16. Jh. steht komponieren auch für das Abfassen eines Musikstücks...

### **Sprecher:**

Und zum Stichwort Improvisation steht im Wörterbuch zu lesen:

**Sprecherin: Zitat Improvisation etymologisches Wörterbuch / Wolfgang**

**Pfeiffer <https://www.dwds.de/wb/etymwb/Improvisation> (abgerufen am 17.6.2024)**

improvisieren Vb. 'aus dem Stegreif, ohne Vorbereitung gestalten', im 18. Jh. entlehnt aus gleichbed. ital. improvvisare, abgeleitet von ital. improvviso 'unerwartet, unvorhergesehen, unvermutet'. – Improvisation f. 'Gestaltung aus dem Stegreif' (19. Jh.), ital. improvvisazione, frz. improvisation.

### **Sprecher:**

Ex Tempore – Aus dem Stehgreif erfinden. Sogar auf manchen schriftlich fixierten Kompositionen ist das vermerkt. Die Musik soll klingen, als würde sie gerade erst erfunden werden. So frisch und locker. Aber genauso sind viele Kompositionen entstanden. Titel wie Capriccio oder Fantasie verweisen darauf, auf den Einfall im Moment.

### **Musik 3: JSB Musikalisches Opfer (vorher unterlegen, weg vor Lacy-Zitat) frei ab 0'22" oder 0'49" (= 3.Einsatz)**

### **Sprecher**

Johann Sebastian Bachs „Musikalisches Opfer“ ist ein ausgeklügeltes, hochkomplexes Fugenwerk. Und doch spielt hier die Improvisation eine Rolle. Der Ursprung war der Auftrag von König Friedrich II von Preußen, Bach solle eine dreistimmige Fuge improvisieren. Gesagt getan, obwohl die Latte ganz schön hoch lag. Doch damit nicht genug. Bach setzte sich später an den Schreibtisch und arbeitete das Ganze aus. Das Musikalische Opfer ist also eine Komposition auf der Basis von Improvisation. Das ist ein über die Jahrhunderte weit verbreitetes Verfahren des Komponierens. Erst improvisieren, um Material zu sammeln, um Ideen zu finden. Und dann das Ganze niederschreiben und detailreich ausarbeiten. Und was ist nun der Unterschied?

### **Zitat: Steve Lacy.**

„Der Unterschied zwischen Komposition und Improvisation besteht darin, dass man beim Komponieren soviel Zeit hat, wie man will, darüber nachzudenken, was man in fünfzehn Sekunden sagen will, während man beim Improvisieren dazu nur fünfzehn Sekunden hat.“

Steve Lacy in: Frederic Rzewski: Nonsequiturs. Schriften und Vorträge, Köln: Edition MusikTexte, 2007, S.51

### **Autorin**

Diese Definition ist übrigens das Ergebnis einer Improvisation. Der US-amerikanische Saxophonist Steve Lacy, der Jahrzehnte in Frankreich gelebt hat,

war gebeten worden, den Unterschied von Improvisation und Komposition in 15 Sekunden zu beschreiben. Und so gering dieser zeitliche Unterschied scheinbar sein mag, so groß ist er. Denn wenn ich im Moment heraus, ohne Netz und doppelten Boden, ohne Korrekturmöglichkeit, improvisiere, habe ich nur eine Chance, das auszudrücken, was ich möchte. Habe ich allerdings mehr Zeit, kann ich reflektieren, korrigieren, umstellen, löschen, erneuern. Ich kann mir vorher aber auch Skizzen machen. Oder Ideen sammeln, mir Möglichkeiten überlegen, wie ich diese Ideen zu einem großen Ganzen zusammenfügen kann. Ich kann Verwerfen. Anderes Einfügen. Usw. Beides hat seine Qualitäten: das Spontane und das Geplante. Denn vielleicht bin ich in der Aufmerksamkeit noch präsenter, wenn ich weiß, ich habe nur die eine Chance. Vielleicht aber brauche ich die Ruhe, um zu reflektieren? Typsache, das ist es sicher auch.

#### **OT Alfred Zimmerlin (Interview mit der Autorin)**

„Es ist ein sehr zwischenmenschlicher Prozess, der hier geschieht, rein durch das Hören, das Wahrnehmen von Energien, das Wahrnehmen von Klängen und Strukturen. Und das aus einem total gegenwärtigen musikalischen Denken heraus.“

#### **Autorin**

Meint der Cellist, Improvisator und Komponist Alfred Zimmerlin über das Improvisieren. Während das Komponieren meistens allein am Schreibtisch geschieht kann das Improvisieren nicht nur alleine, sondern auch zu zweit oder in einer Gruppe stattfinden. Diesen zwischenmenschlichen Prozess hat der Saxophonist Evan Parker einmal *multimindedness* genannt. Und genau diese Vernetzung, die ständige Interaktion mit den Mitspielenden, dieses mit-improvisierende Gegenüber, kennzeichnet die Improvisation, sieht man einmal vom Sonderfall Soloimprovisation ab.

#### **Atmo: Schublade**

#### **Sprecher:**

Seit Jahrzehnten streiten sich die Geister, was denn nun über den gemeinsamen kreativen Prozess hinaus die Unterschiede zwischen Improvisation und Komposition sein mögen. Ob man sie auch innermusikalisch festmachen könne. Ob denn die Komposition nicht viel elaborierter sei als das Erfinden im Moment. Nicht zuletzt basieren Teile dieser bis vor Kurzem noch sehr erbittert geführten

Debatten partiell auf gegenseitigen Animositäten.

### **Autorin**

Woher stammen solche Animositäten, vor allem von Seiten der Komposition der Improvisation gegenüber?

Zwei gewichtige Setzungen sind es, die musikhistorisch zu diesen Wertigkeiten beigetragen haben:

### **Sprecher**

1. Der traditionelle Werkbegriff. Dieser besagt unter anderem, dass ein Werk als notierte Komposition vorliegen muss. Also auf Papier. Und die Wiedergabe des Notierten muss wiederholbar sein. Mit anderen Worten, wenn Musiker sie mehrmals spielen, muss das Klangergebnis wieder erkennbar sein. Bis in die Mitte des 20. Jahrhunderts traf dies zu.

Mit diesem Werkbegriff eng verbunden war zweitens die Annahme eines auktorialen Komponisten oder einer Komponistin.

D.h. ein Urheber oder eine Urheberin, die man in der Romantik dann auch noch zum Genie erklärte, sind verantwortlich für das Werk, das notiert in einer Partitur vor uns liegt, und die wir beim Hören mitlesen können. Interpretiert wird ein solches Werk im Konzert von den ausführenden Musikerinnen und Musikern, die dem Werk „dienen“.

### **Autorin:**

So verhält es sich zumindest seit dem Barock. Dass es auch Kompositionen gibt, von denen man keinen Urheber kennt, bleibt davon unbenommen. In anderen Kulturen zum Beispiel. In denen es zwar einen Urheber geben mag, wo aber die mündliche Überlieferung diesen längst hat vergessen lassen. Der auch gar nicht so wichtig war. Oder um in unserer Kultur zu bleiben: in der mittelalterlichen Gregorianik z.B.. Die Partituren dieser anonymen Stücke sind in Neumenschrift verfasst. Viel erkennt man als Unkundiger darauf nicht. Der Text bildet die Basis und die Orientierung für die Sängerinnen bzw. Sänger. Die Melodie ist mehr angedeutet als exakt nachsingbar notiert. Es gibt Symbole, die darauf verweisen, ob man auf- oder abwärts singen soll. Das wars in der Frühzeit auch schon. Und da nähern wir uns ein klein wenig der Improvisation. Denn von der Exaktheit

einer Partitur etwa von Franz Schubert oder Pierre Boulez war die Gregorianik noch weit entfernt. Eine Partitur von Schubert oder Boulez bietet eine genau ausformulierte Spielanweisung. Wenn wir gelernt haben, sie zu lesen, wissen wir genau, was und wie wir spielen sollen. Die Neumen hingegen waren mehr ein erster Wegweiser, eine Erinnerungsstütze. Die Sängerinnen und Sänger damals brauchten auch keine genaue Notation. Die Feinheiten der Musik, wie man sie genau ausarbeiten soll, welche Verzierungen, Übergänge und andere Details der klanglichen Umsetzung zur Auswahl standen – all dies wurde mündlich weitergegeben. Die Sängerinnen und Sänger hatten also einen interpretatorisch-improvisatorischen Spielraum. Im Laufe der Zeit wurde die Musik aber komplexer und natürlich auch mehrstimmig. Im elften Jahrhundert schließlich hat dann der Musiktheoretiker Guido von Arezzo das Vierlinien-Notensystem eingeführt, das wir heute noch erweitert als Fünfliniensystem verwenden. Und seit es dieses durchaus praktische System gibt, wurden zwei Dinge immer bedeutender: Man konnte als KomponistIn seine Ideen nun immer exakter notieren. Damit wurde es nach und nach auch immer wichtiger, wer denn das Stück komponiert hatte. Und damit sind wir wieder beim Werkbegriff und dem eindeutigen Urheber. Die Aufklärung war der Startpunkt, den Menschen als eigenständiges, schöpferisches Wesen zu betrachten. Von dort war es nicht mehr weit bis zur Vorstellung des Genies als eines ganz besonderen Individuums.

### **Sprecherin: Zitat Genie**

"Genie (franz.), bezeichnet sowohl den höchsten Grad von schöpferischer Begabung, die wirksam ist als originale Kraft der Auffassung (Intuition), der Kombination (Phantasie), der schöpferischen Gestaltung und Darstellung, als auch den mit dieser Begabung Begnadeten. In der deutschen Dichtung und Philosophie des 18. Jh bis hin zur Romantik ist das G. der überragende Ausnahmemensch. Kant nennt den genialen Menschen einen "Günstling der Natur", G. die angeborene Gemütsanlage, durch welche die Natur nicht der Wissenschaft, sondern der (schönen) Kunst die Regel vorschreibt. (...)

Quelle: Philosophisches Wörterbuch, Kröner, Stuttgart 1991, S. 240/1

### **Sprecher:**

Und wo bleibt die Improvisation? Johann Sebastian Bach hat das „Musikalische Opfer“ im Auftrag von Friedrich II von Preußen zuerst improvisiert und das Ganze dann später notiert, ausgearbeitet und erweitert. Bach gilt als weltberühmter Komponist. Aber er muss ein ebenso guter Improvisator auf dem Cembalo gewesen sein. Denn die Aufgabe, die ihm Friedrich der II von Preußen gestellt

hatte, war alles andere als einfach.

Im Barock war die Personalunion von Komponist und Musiker gang und gäbe. Um bei Friedrich II. zu bleiben: Viele seiner Orchestermusiker waren zugleich Komponisten. Carl Phillip Emanuel Bach, Johann Joachim Quantz, Franz Benda oder die Brüder Carl Heinrich und Johann Gottlieb Graun, und das sind nur ein paar bekannte Mitglieder seiner Kapelle.

Jeder Musiker und jede Musikerin, selbst wenn sie sich auf das ausübende Musizieren konzentrierten, mussten Improvisationskenntnisse mitbringen. Sie mussten die aktuellen Regeln des Improvisierens kennen. Und sie waren in der Lage, ganz frei nach den gelernten bzw. üblichen Gepflogenheiten improvisieren. Und abgesehen davon gab es damals in den Partituren gewisse Dinge, die nicht en Detail notiert waren. Und diese galt es in Klang zu setzen: Verzierungen oder Kadenzen zum Beispiel. Und die Bassspieler, Cembalistinnen und andere Continuospielende mussten den sogenannten bezifferten Bass überhaupt erst in Noten übertragen. Denn in der Partitur standen nur die Bassmelodie und die Bezifferung. Es war so ähnlich wie sehr viel später im Jazz: ein loses Notengerüst, die Melodie, ist vorgegeben, dazu sind Akkorde notiert. Dann wird improvisiert – über die Melodie und die Harmonien. Regeln dazu gibt es im Jazz genauso wie früher im Barock oder der Klassik. Man lernt, nach welchen Regeln man improvisiert und hat dann gewisse Freiheiten in der Umsetzung. Solch Regel-gebundenes Improvisieren findet sich nicht nur im Jazz, sondern noch in vielen anderen Genres und in vielen Gegenden der Welt. Auch Volksmusik funktioniert ähnlich. Die genaue Bezeichnung dafür lautet: Idiomgebundene Improvisation.

### **Atmo: Schublade**

#### **Autorin:**

Komponierende & improvisierende Allrounder wie Johann Sebastian Bach, Ludwig van Beethoven oder Clara Schumann gab es bis weit ins 19. Jahrhundert, denken wir an Frederic Chopin oder Franz Liszt. An zwei Komponisten, die mit ihren Improvisationen den Zuhörerinnen und Zuhörern der Salons den Atem stocken ließen. Als Virtuosen im Stehgreifspiel. Im Improvisieren.

#### **Musik 4: Liszt „Mephistowalzer“ ab ca. 8'00“ (Mario Häring) ( oder den**

## **break bei 1'33" als Schluss nehmen)**

### **Autorin:**

Über viele Jahrhunderte hinweg waren Komponierende oft zugleich auch improvisierende Virtuosen – oder sie improvisierten, um Material für ihre Werke zu erfinden. Freiheitsgrade, in denen im abgesteckten Rahmen improvisiert wurde, gehörten lange Zeit zu den Kompositionen dazu. Die Interpretierenden wussten damit umzugehen. Und heute? Wie schaut es heute aus? Oder: Warum hatten sich eine Zeitlang tiefe Gräben aufgetan zwischen Improvisation und Komposition? Warum galten Improvisation und Komposition bis vor wenigen Jahren als zwei getrennte Sphären? Warum waren der Improvisation, genauer der freien Improvisation, jahrzehntelang die Sendeplätze der Redaktionen für zeitgenössische Musik in den Rundfunkanstalten verschlossen? Ebenso wie die meisten Festivals für zeitgenössische komponierte Musik?

Ein Ausschlusskriterium für die Improvisation hatten wir schon: den einzigen Urheber, den werkschaffenden auktorialen Komponisten. Das Genie, das ein einzigartiges Werk erschafft. Und dem die Deutungshoheit über das Geschaffene gehört. Man bewunderte Kompositionen für ihre Großform ebenso wie für die detailreich ausgearbeiteten Nuancen. Dabei führte erst die kompositorische Entwicklung verschiedener Kompositionstechniken und damit verbundener ästhetischer Prämissen, darunter die Ablösung vom Dur/Moll-System, Anfang des 20. Jahrhunderts zu einer nahezu vollständigen Verdrängung des Improvisierens aus der Kunstmusik. Denn die Partituren sowohl für große Orchester als auch in der Kammermusik wurden immer komplexer. Eine Arbeitsteilung in Komponist und aufführenden Interpreten wurde daher mit der Zeit notwendig. Vergleichen lässt sich das mit der Spezialisierung und Arbeitsteilung in der Industrialisierung.

### **Sprecher:**

Improvisation und Komposition schienen daraufhin im 20. Jahrhundert zunächst tatsächlich vorwiegend getrennte Sphären zu sein. Improvisation wurde pauschal der Populärmusik zugeordnet. Man fand sie in der Volksmusik, in verschiedenen Musiken der Welt, im Jazz. Immer handelte es sich dabei um idiomatische Improvisation. Um Improvisation nach bestimmten Regeln.

Es sah so aus, als sei Improvisation ganz aus der sogenannten Kunstmusik heraus gefallen.

### **Musik 5: NPHA (1973 Cut 2 bei ca. 5'30" = Interaktion**

#### **Sprecher:**

Seit den 1960er Jahren allerdings erblickte dann noch eine ganz neue Art des Improvisierens das Licht der Welt: die sogenannte freie Improvisation. Mit „frei“ war etwas Besonderes gemeint: nämlich „frei von“. Frei von Bekanntem. Aber Warum „frei von Bekanntem“? Und was ist dieses Bekannte?

### **Musik 6: Charlie Parker „Ornithology“ (Solo bei 0'29" für 0'10" oder Schlussthema Beginn)**

#### **Autorin:**

Denken wir uns in die 1950er und 60er Jahre des vorigen Jahrhunderts. In den USA sind Bebop und Hardbop auf dem Zenit ihrer Zeit. Der Jazz ist schnell und komplex in Harmonien und Rhythmen. Lässt sich das Rad diesbezüglich noch weiterdrehen? Wohl kaum. Jazzmusiker überlegen sich dennoch, wie sie eigene Stiliketten entwickeln können, wie den Jazz weiter entwickeln? Einer dieser Wege führt ins Freie.

### **Musik 7: FJ Coleman unterlegen ab Beginn (oder ab 0'30") die obige Mod unterlegen**

#### **Sprecher:**

Jazzmusiker lösen sich nach und nach von den tradierten Parametern des Spiels: Vom geregelten Spiel nach Harmonien und Formen, später dann auch vom durchlaufenden Beat.

### **Musik 8: Brötzmann (aus WDR Film – mit Peter Kowald, Kb, Aldo Romano, dr) oder machine gun (Beginn)**

#### **Sprecher:**

Der 2023 verstorbene Saxophonist und deutsche Free Jazz Pionier Peter Brötzmann war mit anderen zusammen einer der radikalsten Vertreter des energetischen freien Spiels in Europa. Warum?

#### **ZITAT Brötzmann (OT)**

„Warum ich es so spiele, lässt sich nicht sehr konkret ausdrücken. Weil ich es spielen muss. Weil ich nicht mehr anders kann und nicht mehr anders spielen will. Wie ich dazu gekommen bin? Es ist eine Entwicklungsfrage. Ich habe auch begonnen mit Dixieland, Swing, Hardbob. Aber auf die Dauer reicht das mir nicht aus, was man mit den Mitteln machen kann. Man spielt nur noch Klischees.“

**Sprecher:**

Das antwortet Peter Brötzmann auf die Frage des Moderators in einer Gesprächsrunde zum Thema „Popjazz versus FreeJazz“ des WDR im Jahr 1967. Auch hierzulande wollte man den Jazz weiter entwickeln. Sich von den afrikanischen Pionieren inspirieren lassen, aber man wollte sie nicht kopieren.

**Autorin:**

Free Jazz der 1960er Jahre lässt sich beschreiben als eine „Emanzipation innerhalb des Jazz“. Einige Kernelemente wie Puls, Emphase und subjektiver Ausdruck blieben in den Anfangszeiten erhalten, während andere einstige Kernelemente des Jazz aufgegeben wurden. Zeitgleich galt in den Szenen komponierter zeitgenössischer Musik in Europa der Serialismus als vorherrschende Strömung. Er war im Grunde eine Weiterentwicklung der 12-Ton-Technik. Die Komponierenden ordneten hier durch eine Reihe nicht nur die Tonhöhen, sondern auch alle übrigen musikalischen Parameter wie Dynamik, Rhythmus und Klangfarbe. Platz für Freiheiten in der Interpretation, die gab es nicht mehr. Ganz im Gegenteil: für jeden einzelnen Ton waren nicht nur die Tonhöhe und Dauer, sondern auch die Klangfarbe und die Spieltechnik genau festgelegt.

**Musik 9: Boulez „Structure 1a“ Beginn**

**Sprecher:**

Die radikale Durchstrukturierung und totale Fixierung sämtlicher musikalischer Parameter im Serialismus gelangte aber bald an einen Endpunkt. Denn je enger ein Kompositionsprinzip gefasst ist, desto schwieriger ist es, innerhalb des Systems Varianten zu bilden. Man machte sich also erneut auf die Suche nach bislang unbekanntem Möglichkeiten des Komponierens. Z.B. in den USA. Dort arbeiteten Komponierende der New York School wie z.B. John Cage an ganz anderen Fragen. Nicht exaktes Organisieren stand im Zentrum, sondern das

Gegenteil. Den Zufall miteinander nehmen, war eine von Cages Devisen. Morton Feldman entwickelte Notationen, in denen sich die Klänge – innerhalb einer bestimmten Toleranzgrenze – zeitlich frei bewegen konnten. Auch in Europa beschäftigte man sich mit Fragen nach Unbestimmtheit und der Flexibilität im Umgang mit Partituren. Die Klangergebnisse wurden unvorhersehbar. Umberto Eco's Idee des „offenen Kunstwerkes“ trifft hier zu: bezieht sich die Offenheit des Kunstwerks hier aber auch ganz direkt auf die Partitur selbst. Zum Beispiel, wenn einzelne Partiturteile bei jeder Interpretation unterschiedlich zusammengesetzt werden sollen. Oder aber, wenn verbale Spielanweisungen sich auf Interaktionsanweisungen beziehen – „Spiele das Gegenteil“, wäre zum Beispiel so eine Anweisung. Auch graphische Partituren ohne genaue Anweisungen, wie man die einzelnen Symbole in Klang umsetzen soll zählen dazu. Allen gemeinsam ist, dass man das Ergebnis nie genau vorhersehen kann. Und dass jede Interpretation anders klingt, auch wenn es sich immer um dasselbe Kunstwerk handelt. Mehrere Komponisten haben sich für solche indeterminierten, d.h. unbestimmten Werken von den zarten Mobiles Alexander Calder inspirieren lassen. Jedes Mobile ist ein Kunstwerk für sich. Und doch wechselt es ständig seine Erscheinung. Man sieht es immer aus anderer Perspektive, denn es bewegt sich. Mal fällt der Blick auf jene, mal auf andere Mobileteile. Mal sieht man sie von vorne, dann wieder von der Seite usw. Ein Mobile, viele Interpretationsmöglichkeiten. Und in Bewegung gesetzt, also gespielt wird es vom improvisierenden Wind.

**Autorin:**

Ein Experimentierfeld waren also graphische Partituren. Blätter mit Symbolen, Zeichen, gemalt, gekritzelt, intuitiv gestaltet oder streng konzipiert. Ob den graphisch notierten Werken eine Anleitung beiliegt, was die jeweiligen Zeichen musikalisch bedeuten können, ist von Fall zu Fall verschieden.

Der griechisch-österreichische Komponist Anestis Logothetis entwickelte seine graphischen Zeichen und Symbole, weil er über graphische Partituren zu neuen Klangerlebnissen einerseits, aber auch ganz generell zu neuen kompositorischen Denkformen kommen wollte. Zusätzlich zu den Graphiken, die er pro Werk auf eine Seite begrenzte, verfasste er genaue Interpretationshinweise. Es gibt Zeichen für Tonhöhen, für Entwicklungen, für Dynamik etc.

Es gab aber auch Komponisten, die völlig auf Interpretationshinweise verzichteten. Eine solche Extremform graphischer Partituren ist „December

52“ von Earle Brown. Auf einem Din-A-4 Blatt sieht man unterschiedlich dicke und verschieden lange Quer- und Längsbalken. Zwischen den einzelnen Balken ist Freiraum. Eine flexible Anzahl von Musikerinnen und Musiker muss sich nun selbst überlegen, wie sie das Bild interpretieren. Auf einmal haben die Interpreten wieder Wahlfreiheiten, ja sie müssen gewisse Dinge selbst entscheiden.

## **Musik 10: December 52 - Earle Brown**

### **Autorin**

Indeterminierte Musik und graphisch notierte Partituren entwickelten sich etwa zur selben Zeit - nämlich in den 1960er Jahren - und nicht zufällig entstand in der Neuen Musik damals das Bedürfnis nach freier Improvisation.

Die Auseinandersetzung mit Strömungen zeitgenössischen Komponierens war ein wichtiger Startpunkt für die freie Improvisation. Aber auch der neue Free Jazz gab Impulse dazu. Wie auch im Free Jazz hatten die Pioniere freier Improvisation folgendes Ziel: keine Regelwerke, keine Idiomatik wie in traditionellen Improvisationsformen. Aber auch keine Emphase, kein individuell subjektiver Ausdruck wie im Free Jazz. Sie wollten eine vollständige Lösung von traditionellen Parametern als Gegenpol zur vorherrschenden strengen Organisation derselben wie etwa im Serialismus.

### **Sprecher:**

Frei Improvisierte Musik war also genau genommen zu verstehen als „frei von tradierten Gestaltungsmitteln“.

Man löste sich einerseits von den Grundideen des Jazz und andererseits auch von den Gepflogenheiten zeitgenössischen Komponierens.

### **Autorin:**

Das in Rom angesiedelte Komponistenkollektiv Nuova Consonanza bestand aus in Italien lebenden Komponisten um Franco Evangelisti. Die Gruppe suchte nach Möglichkeiten, über freies Improvisieren neue Kunstwerke zu schaffen. Sie improvisierten und diskutierten anschließend darüber. Dabei entwickelten sie einen Kriterienkatalog. Darin fanden sich am Ende zahlreiche Verbote: keine harmonischen Akkordverbindungen, keine der üblichen Rhythmen und anderes mehr. Über den Ausschluss von bekannten Gestaltungsmitteln und das Er-Improvisieren im Moment suchte man Neues, Anderes, noch nicht Gehörtes. Und

all das im Kollektiv. Der auktoriale Urheber hat bei Nuova Consonanza ausgedient.

### **Sprecher:**

Auf eine ähnliche Suche begaben sich ebenfalls in Rom auch die Komponistenkollegen der „musica elettronica viva“ um Richard Teitlbaum, Alvin Curran, Frederic Rzewski. Ihr Ziel war allerdings nicht ein Kunst-Werk zu er-improvisieren, also ein er-improvisiertes „Produkt“ herzustellen. Sie experimentierten schon 1966 mit Elektronik und allerlei Alltagsgeräuscherzeugern und stellten neben Konzerten auch musikalische Performances und Happenings ins Zentrum ihrer Aufmerksamkeit. Ihnen ging es eher darum, nicht nur den, salopp gesagt, Inhalt der Kunst neu zu denken, sondern sie wollten darüber hinaus. Sie betrachteten Kunst als soziale Interaktion - Kunst als Leben und Leben als Kunst war die Devise.

### **Autorin:**

Dann war da der britische Komponist Cornelius Cardew. Cardew war einige Jahre lang in Köln Assistent Karlheinz Stockhausens gewesen. Stockhausens Arbeit war ihm am Ende allerdings zu dogmatisch. Cardew wollte den Interpreten wieder mehr Freiheiten geben. Zurück in England traf er 1966 auf die Improvisationsgruppe AMM. Deren Mitglieder hatten unterschiedliche Backgrounds: Bildende Kunst, Jazz oder klassische Musik. Auch AMM machte sich auf die Suche, neue Musik zu entwickeln. Für Cardew war die freie Improvisation, war das Improvisieren ohne vorgegebener Regelwerke, letztlich die totale Befreiung des Interpreten. Frei oder non-idiomatisch, so wurde die neue Art des Improvisierens auch genannt. Das bedeutete, ein Improvisieren frei von bekannter Idiomatik, frei von bekannten Klängen und Gestaltungsweisen. Gerade in diesen Anfangszeiten des freien Improvisierens um die 1960er und 70er Jahre schwangen – ob implizit oder explizit – mehr oder weniger starke Verbotsregeln mit. Diese bezogen sich aber vor allem darauf, nichts Erlerntes, Bekanntes oder Vertrautes zu verwenden. Man suchte ja Neues, Anderes. Man ließ sich von Vielerlei inspirieren: vom Free Jazz, von zeitgenössischer komponierter Musik von Cage, Lachenmann oder etwas älter, von Anton Webern, von Bildender Kunst, von Happening, Fluxus und Performance. Damit zusammen hängt auch die Idee, sich vom traditionellen Kunstbegriff zu befreien. vom Anspruch des Virtuositums, vom Anspruch der technischen Perfektion und der

Annahme, dass Künstler nur werden kann, wer lange Lehrjahre durchlebt hat. Cornelius Cardew hatte also in AMM seine idealen Interpreten gefunden. Er wurde rasch Mitglied der Formation, improvisierte mit ihnen und komponierte für sie seine graphische Partitur „Treatise“.

### **Musik 11: Treatise 7'34" (harter Beginn möglich)**

**Zitat Cornelius Cardew zu „Treatise“, in: Edwin Prévost (Hrdg.): Cornelius Cardew, A Reader, Copula 2006, S. 97**

„Ich habe Treatise geschrieben mit der klaren Absicht, dass die Partitur völlig für sich stehen soll, ohne irgendeine Art Einleitung oder Spielanweisung, die die Interpreten in die Irre führen soll, in die sklavische Praxis des „Ausführens, was ihnen gesagt wurde.“

### **Autorin:**

Die Partitur soll für sich stehen. Einen einzigen Hinweis gibt Cardew aber doch: Man solle reflektieren, wie man die einzelnen Zeichen interpretieren möchte. Für die Spielenden bedeutet die Partitur also keine Aufforderung zur reinen Improvisation, durch die Betonung des Nachdenkens entsteht eine Art Zwitterwesen zwischen Improvisation und Interpretation.

### **Sprecher:**

in den 1960er und 70er Jahren des vergangenen Jahrhunderts werden Partituren für Interpretierende wieder etwas offener. Man kann auch sagen, man konnte Wechselwirkungen von Improvisation und Komposition erkennen. Seien es Komponierende, die ein Werk er-improvisieren wie etwa Mitglieder die römischen Gruppo di improvvisazione Nuova Consonanza oder auch KomponistInnen die für Improvisierende bzw. Improvisationserfahrene komponieren, wie Cornelius Cardew. Oder Komponierende, die graphische Partituren entwerfen, und dabei keine Vorgaben zur Interpretation liefern.

Dennoch war auch diese Phase des Komponierens und des Experimentierens mit neuen Notationswegen, relativ kurz. Bald gerieten diese extrem offenen Partituren in der Szene komponierter zeitgenössischer „ernster“ Musik wieder in den Hintergrund. Und damit ließ auch bei Komponierenden das Interesse an Freiräume für InterpretInnen erst einmal wieder nach. Es sollte einige Jahrzehnte dauern, bis der Wunsch, Improvisation für das eigene Schaffen fruchtbar zu machen, wieder aufflammte. Gründe für diese vergleichsweise lange Auszeit gab

es mehrere. Zum einen gab es wenig Ensembles, die sich für diese neue Art des Interpretendaseins interessierten. Dafür hatten sie auch ihre Rolle überdenken müssen. Nämlich nicht nur als rein Ausführende, sondern auch als Mitschaffende eines Werkes. Wenn auch in kleinem Rahmen mitschaffend. In den Ausbildungen wurde das nie gelehrt. Auch große Orchester, Chöre, gerade diese großen, im Musikleben gewichtigen Klangapparate, hatten kein Interesse an dieser neuen Form des Interpretentums. Ein weiterer Grund ist die Tatsache, dass Komponierenden die Form des Graphischen und des Indeterminierten allzu schnell ausgereift schien. Dass sie vielleicht doch zu viel Verantwortung an die Interpretierenden abgegeben hatten, sodass manche Interpretation nicht so klang, wie sie es insgeheim erwartet hatten. Hier spricht dann doch wieder der auktoriale Komponist. Ein gutes Beispiel für einen solchen Komponisten, der die Fäden doch lieber selbst in der Hand hatte, ist Karlheinz Stockhausen. Seine intuitive Musik, die Ende der 1960er Jahre entstand, besteht aus verbalen Spielanweisungen, die zum Teil recht rudimentär und sehr offen in der Interpretation sind. Stockhausen war oft gar nicht zufrieden mit dem klanglichen Ergebnis – obwohl sich die Musiker an die Anweisungen gehalten hatten. Er saß am Mischpult und regelte die entsprechenden Klänge einfach herunter, sodass sie nicht mehr hörbar waren.

Fairerweise sollte man aber auch erwähnen, dass diejenigen Komponierenden, die mit freier oder gebundener Improvisation experimentiert hatten, eine eher kleine, wilde Randgruppe waren. Die aber ihrerseits wiederum andere Musikschaffende inspirierte. Denn frei improvisierte Musik entwickelte sich vor allem auch in Musikkreisen weiter, deren Protagonistinnen und Protagonisten aus verschiedenen Bereichen kamen: vom Jazz genauso wie von der klassischen Interpretation, aus der Bildenden Kunst oder der beginnenden Rockmusik.

## **Musik 12: Spontaneous Music Ensemble “Face to Face”**

### **Sprecher:**

Freie Improvisation entwickelte sich etwa zeitgleich in den 1960er und 70er Jahren also aus verschiedenen Richtungen: von der Komposition einerseits, von anderen Musikströmungen, die sich vor allem von idiomatischer Improvisation lösen wollten, wie dem Free Jazz, andererseits.

Frei improvisierende Musikerinnen und Musiker - Erst haben sie sich von

sämtlichen Regeln befreit und dann setzen sie sich erneut Regelwerke? Warum?

**Autorin:**

Gründe gibt es zahlreiche. Einer davon liegt in den notwendigen Ordnungssystemen, ohne die wir handlungsunfähig wären. Ganz wie im alltäglichen Leben, brauchen wir auch im Künstlerischen gewisse Rahmen, innerhalb derer wir agieren können. Jede Fragestellung an Kunst zum Beispiel bedingt einen solchen Rahmen – Was für Musik möchte ich spielen? Was möchte ich nicht? Welche Klänge interessieren mich und welche nicht? Wir müssen dauernd Entscheidungen treffen. Vorher, aber vor allem auch während des Improvisierens. Frei improvisierte Musik ist daher immer mit impliziten Regeln verbunden. Denn nur so konnten sich im Laufe der Jahrzehnte unterschiedliche Spielidiome innerhalb des freien Improvisierens ausdifferenzieren. Sie alle operieren mit stilistischen Vorstellungen, mit Ge- und Verboten. Die anfänglich zum Teil radikalen Verbote des Bekannten trugen dazu bei, neue Klanglichkeiten zu entwickeln, neue Spieltechniken, neue Gestik und Prozesshaftigkeit im freien Spiel. Wie Komponierende so erforschen auch Improvisierende das Neue, noch Unbekannte.

**Atmo: Schublade**

**OT Burkhard Stangl:** (Burkhard Stangl im Interview mit der Autorin)  
„Improvisation ist ihre Vorbereitung“

**Sprecher:**

Das sagt der Wiener Gitarrist und Improvisator Burkhard Stangl einmal gesagt. Übersetzt heißt es soviel wie: Auch das Improvisieren muss geübt werden. Dabei trainiert man Reaktionsgeschwindigkeit, arbeitet an Klanglichkeit und einem eigenen Spielidiom, einem Personalstil. Natürlich kann es immer auch passieren, dass man in Automatismen verfällt. Man weiß aus Erfahrung, was funktioniert. Doch Improvisieren heißt auch; ein Risiko eingehen, sich und andere überraschen. Und hier kommen wieder explizite Regelwerke ins Spiel. Solche Regelwerke können sehr komplex sein, aber auch ganz einfach und rudimentär. Wenn sich Improvisierende also gezielte Strukturierungen und Regelwerke überlegen, haben sie oft genau dieses Ziel: Sie wollen ihr Spiel weiterentwickeln, Anderes entdecken. Der Tubist Carl Ludwig Hübsch erarbeitet auch für seine Gruppen, in denen er improvisiert, immer wieder gerne Konzepte – mal mehr,

mal weniger streng. Und zwar aus folgendem Grund, wie er schreibt:

### **Zitat Carl Ludwig Hübsch – Hübsch**

<http://www.clhuebsch.de/index.php/de/text/104-warum-komposition-fuer-improvisierende-musiker>

„Ein Beweggrund ist die Notwendigkeit, auch für improvisierende Musiker bzw. Ensembles, den Materialhorizont ständig zu erweitern, sei es um bisher ungenutztes Material auszudifferenzieren, urbar und damit kommunizierbar zu machen, oder auch, um schlechte Angewohnheiten zu überwinden oder weitere, neuere Organisationsmodelle zu erfahren. Man könnte auch andersherum argumentieren, manche Improvisationsmusiker müssen immer wieder vor neue Aufgaben gestellt werden.“

### **Autorin:**

Raus aus der Komfortzone also. Strukturieren und Komponieren - mit Freiheitsgraden natürlich, um über sich selbst hinaus zu wachsen, um die eigenen improvisatorischen Grenzen zu sprengen, gerade auch in enger Verzahnung mit den Mitmusikerinnen und Mitmusikern. Horizonterweiterung statt sich immer wieder um sich selbst und im Kreis zu drehen in eingeübten Automatismen.

Ein Ziel für Improvisierende, zu komponieren und strukturieren ist es also, über sich hinauszuwachsen und die eigenen improvisatorischen Grenzen zu sprengen. Freies Spiel ohne explizite Vorgaben und das Spiel nach notierten Passagen oder verbalen Spielanweisungen erfordert je unterschiedliche Aufmerksamkeit. Der Fokus beim Spielen ist verschieden. Wenn ich beides miteinander kopple oder abwechsle, verschiebt sich der Fokus also immer wieder. Und dieser Wechsel beeinflusst dann auch das freie Spiel. Wenn ich also eine zeitlang nach gewissen Vorgaben improvisiert habe, dann schwingen diese – oder Kontraste – noch mit, wenn ich wieder ins freie Spiel wechsele. Sie beeinflussen dieses nicht unbedingt direkt, aber doch implizit.

Vorgaben und klare Strukturen bis hin zu notierten Passagen stellen zum einen die Frage nach den besonderen Qualitäten der jeweiligen musikalischen Gestaltungswege „Komposition und Improvisation“. Zum anderen werfen sie Fragen auf, inwieweit man diese zunächst konzipierten Elemente auch er-improvisieren kann.

### **OT Christoph Schiller (Interview mit der Autorin)**

„Ich habe dann rausgefunden, es gibt Bereiche, die man nicht selbstverständlich er-improvisiert, das ist die Großform. Dass es möglich

ist, Zeitstrukturen zu machen, aber ohne dass die etwas über die Stofflichkeit aussagen. Man kann z.B. nur Zeitstrukturen festlegen. Dabei gibt es dann die Möglichkeit, dass die Klänge er-improvisiert werden, denn das ist einfach die Stärke der Improvisation, während Strukturen, Abläufe Reprisen etc., die lohnen sich vorstrukturiert zu werden.“

**Autorin:**

Das konstatiert der Baseler Spinettspieler Christoph Schiller.

Das „Beste zweier Welten“ zu vereinen, so könnte man kurzgefasst einen Grund nennen, warum Improvisierende sich von Ideen des Komponierens inspirieren lassen und manchmal auch Stücke entwerfen, die eng verwandt sind mit Ideen des offenen Kunstwerkes.

**Musik 13: Braxton For Alto**

**Sprecher:**

Das „Beste zweier Welten“ zu kombinieren hat auch für den Saxophonisten und Komponist Anthony Braxton den Anstoß gegeben für sein mittlerweile schier unüberschaubar umfangreiches kompositorisches Oeuvre.

**Zitat Anthony Braxton** in Peter Niklas Wilson: Anthony Braxton. Sein Leben.

Seine Musik. Seine Schallplatten: Waakirchen: Oreos 1993, S.96

„Um 1966 fing ich an, Solo-Saxophonkonzerte zu spielen. Warum? Ich war sehr an Solomusik interessiert und hatte mich viel mit Soloklaviermusik beschäftigt, vor allem mit der Musik Fats Wallers und der Musik Karlheinz Stockhausens und Arnold Schönbergs. Ich wollte also das nehmen, was ich von den Europäern lernte und dies auf die neue Situation anwenden, die sich in den Sechzigern eröffnet hatte: Die Bebop-Strukturen waren so erweitert worden, dass wir uns schließlich bis zur völlig freien Improvisation bewegt hatten. Ich persönlich fand freie Improvisation interessant und auch notwendig, aber sie genügte mir nicht. Warum? Weil mir auffiel, dass, wenn man ohne Noten, ohne Regeln spielt, das schließlich unweigerlich genauso einengend wird, wie, sagen wir, Bebop oder traditionell notierte Musik, vielleicht sogar noch einengender.“

**Sprecher:**

Lange Zeit hatte man den afroamerikanischen Komponisten Anthony Braxton als Improvisator eingeordnet. Und dass, obwohl er seit Jahrzehnten hochkomplexe Partituren schreibt, die zum Teil konventionell notiert sind und genaue Spielanweisungen beinhalten. Von Braxton gibt es aber auch graphische

Skizzen, die ein genaues Studium seiner Spieltechniken und Anleitungen voraussetzen. Musikerinnen und Musiker müssen zum einen sehr versierte Improvisierende sein und zum anderen hervorragend nach Noten spielen können. Kaum anders als im Barock bei Bach oder in der Klassik bei Beethoven. Die Musik Anthony Braxtons bedarf also eines speziellen, eines neuen und zugleich alten Interpretentyps. Solche Interpretinnen und Interpreten finden sich unter den heute 50-Jährigen und Jüngeren immer mehr. MusikerInnen, die sich für beide Formen des Musikschaflens interessieren: für die Interpretation und die Improvisation. Die Szenen frei improvisierter Musik sind im Laufe der vergangenen Jahrzehnte nicht nur stilistisch vielfältig geworden. Sie haben sich international verbreitet und vernetzt. Improvisierte Musik ist inzwischen im Radio zu hören, an einigen Universitäten und Musikhochschulen gibt es Lehrangebote zu freier Improvisation. Anthony Braxton hat z.B. selbst viele Jahre lang unterrichtet. Jüngere Instrumentalistinnen und Instrumentalisten bringen heute ein ganz anderes Verständnis und Neugier mit, sich über das rein traditionelle Instrumentalspiel hinaus Kenntnisse anzueignen. Komponierende sind öfter auch selbst Improvisationsmusikerinnen. Anthony Braxton ist dabei einer der Pioniere in dieser Doppelfunktion. 2023 war ihm übrigens ein Symposium im Rahmen der Darmstädter Ferienkurse gewidmet. Und im Programm der Donaueschinger Musiktage 2023 erklangen zahlreiche Werke, die sich mit den Wechselwirkungen von Improvisation und Komposition befassen. Improvisation fand auf ganz verschiedene Art und Weise Eingang in die Stücke – ob im Konzert oder in der Vorbereitung, ob hörbar oder beim Lesen der Partitur ersichtlich oder keines von beidem.

Festivals für zeitgenössische Musik und Spezialistenensembles für zeitgenössische Musik sind längst viel offener geworden. Die scheinbar über längere Zeit getrennten Welten sind sich näher gerückt. Das Nicht-Exakt-Notierbare, das vorher skeptisch beäugt wurde, wird nicht nur akzeptiert, sondern interessant.

## **Musik 14: DE Jessie Marino**

### **Autorin:**

Sieht oder hört man einer Komposition immer an, ob und wenn ja, wie sie eventuell von improvisatorischen Ideen inspiriert wurde? Auch ohne dass man gleich improvisatorische Elemente konstatieren könnte?

Die 1984 geborene und aus New York stammende Komponistin und Medienkünstlerin Jessie Marino lebt in Berlin. Immer wieder steht sie auch selbst auf der Bühne: als Performerin, Sprecherin oder auch als Musikerin. Besonders ist, dass sie viele ihrer Kompositionen in enger Zusammenarbeit mit den Interpretierenden entwirft.

Die Musik von Jessie Marino ist ein wenig kryptisch notiert. Für Außenstehende zumindest. Die Interpretinnen wissen jedoch genau, was sie zu tun haben. Sie haben das Stück gemeinsam mit der Komponistin erarbeitet. Haben Vorschläge gemacht. Gemeinsam viel improvisiert. Die Komponistin hat sich besondere Spieltechniken der Musikerinnen heraus gesucht. und ihre Anweisungen in der Partitur beziehen sich teilweise auf ganz individuelle Spielarten der Musikerinnen.

#### **OT 6: Jessie Marino\_Workshop Oslo** (Interview mit der Autorin)

The three percussionists from Pinkerton's are very well versed in both notated music composition. They are also composing for their own group and amongst themselves. And Inger, the bass player, is more steeped in an improvised music setting. So for us, the challenge in this collaboration was building a kind of synthesized sound world. We were able to get together for workshops in May in Oslo, and while I had come with, you know, the concept for the piece, this murder ballads idea and this sort of attempt at synthesizing in a folkloric tradition with a contemporary understanding of instrumentation and form, I came with kind of skeletons, I would say, of of all of the different songs within this, the song cycle. But very purposely I wanted for this week long exposure to one another in May to be an opportunity for us to actually kind of create a sound world that existed because the five of us were there with all of.

Die drei Perkussionistinnen von Pinkertons sind sehr versiert darin, notierte Kompositionen zu spielen. Sie komponieren auch selbst für ihre Gruppe. Inger, die Bassistin, ist mehr in der improvisierten Musik verwurzelt. Unsere Aufgabe war es also, eine Art gemeinsame Klangsprache zu finden. Wir konnten im Mai eine Woche zusammen in Oslo arbeiten. Ich hatte das Konzept der Murder Ballads und die Idee, diese folkloristische Tradition zeitgenössisch zu deuten. Von der Instrumentation her genauso wie formal. Ich brachte eine Art Skelett mit, ein grobes Konzept. Und das füllten wir dann in gemeinsamer Arbeit klanglich, gestisch etc. auf.

#### **Autorin:**

Eine traditionelle Partitur ist mit einer Landkarte vergleichbar. Natürlich ist eine Karte nur ein Abbild der Natur – und auch nur eines, das eine Kartographin oder ein Kartograph hergestellt hat. Auch wenn die Messmethoden und Normen dazu

heute relativ einheitlich sind. Dennoch verhält es sich mit einer Landkarte genauso wie mit einer traditionellen Partitur. Beide sind Abbilder. Wenn wir Partitur-Lesen gelernt haben, können wir uns lesend eine Haydnsinfonie im Kopf vorstellen. Bei Jessie Marinos Partitur und zahlreichen anderen zeitgenössischen Verschriftlichungen funktioniert dies nicht mehr. Vor allem, wenn Spielanweisungen, Improvisationsanweisungen, offene Formen oder graphische Abschnitte enthalten sind. Und wenn Absprachen nicht genau in der Partitur stehen, aber für die Aufführung wichtig sind. In der Gregorianik oder im Barock war dies einfacher, da die Regeln, wie man die schriftlichen Lücken füllt, klar waren. Heute sind sie individuell und von Komposition zu Komposition verschieden.

### **Sprecher:**

Komponierende lassen sich von Improvisation und den Klanglichkeiten sowie Spieltechniken von Musizierenden inspirieren. Umgekehrt ist auch so manche freie oder vermeintlich freie Improvisation von Ideen und Reflexionen über kompositorische Aspekte beeinflusst. Gegenseitige Einflüsse und Wechselwirkungen von Improvisation und Komposition können höchst befruchtend sein und finden sich öfter auch dort, wo man es gar nicht vermutet. Dennoch bleibt es ein Unterschied, ob und wie Ideen der einen Gestaltungsform in die andere einfließen.

### **Autorin**

Ein Beispiel: Wenn ich als Interpretin hoch energetische Free Jazz Gesten frei improvisiert spiele klingt es anders, als wenn ich dasselbe nach Noten spielen soll. Dann nämlich habe ich konkrete Tonhöhen und Tondauern, auf die ich mich exakt beziehen muss, mein Fokus ist auf die Partitur gerichtet. Ich darf keine Fehler machen. Man hört evtl. die Schwierigkeit der Aufgabe. Wenn ich frei spiele, können Tonhöhen, Überblastechiken, Puls, Tempo und anderes mehr offener gehalten werden. Sie sind flexibler, im Moment implizit anpassbar.

Aber welche Wechselwirkungen gibt es noch? Wie beziehen sich Komponierende heute noch auf Improvisation?

**Musik 15: Karl ein Karl (!Sprecher über der Musik) 4'50" / 7'46" / 9'46"**

**Sprecher:**

„Karl ein Karl“ war ein Schweizer Trio. Der Gitarrist Michel Seigner, der Cellist Alfred Zimmerlin und der Kontrabassist Peter K.Frey haben über mehrere Jahrzehnte hinweg bis zu Michel Seigners Tod 2018 zusammen frei improvisiert und gemeinsam komponiert. Und zwar auch innerhalb ein und derselben Projekte. Das funktionierte so: Zunächst haben die drei versierten Improvisatoren gemeinsam frei improvisiert. Das diente dazu, Ideen zu einem Thema zu finden, das sie sich gestellt hatten. Dieses er-improvisierte Material verwendeten sie dann als eine Art Steinbruch, aus dem sie Stücke, Gesten, Elemente, Prozesse herausgriffen und dann mit diesem Material komponierten. Immer zu Dritt. Sie saßen dabei wortwörtlich gemeinsam am Computer und haben jede Entscheidung für jeden Schnitt im Kollektiv getroffen. Sie haben erst improvisiert und dann mit diesem Material komponiert. Das Ergebnis kann man als eine Art Hybrid bezeichnen. Immer gab es in den meist abendfüllenden Projekten von Karl ein Karl solche komponierten Abschnitte und zusätzlich improvisierte Teile. Als Hörerin weiß man nicht immer genau, welcher Abschnitt welchen Ursprung hat.

**Autorin:**

Es ist mal wieder wie im Hochgebirge zum Beispiel im Frühsommer. Die Gletscher rundherum strahlen noch schneebedeckt in hellem Weiß. Wir gehen über Blockwerk, d.h. über steiniges, felsiges Gelände. Wir gehen auf Fels. Oder doch nicht? Was, wenn unter dem ganzen Geröll doch noch Eis vorhanden ist? Wenn sich das Ganze ganz langsam bewegt? Oder wie man bei Gletschern sagt, fließt? Abwärts. Man spürt es nicht, dazu ist es viel zu langsam. Ein Gletscher unter felsigem Blockgelände. Auch das ist ein Hybrid: Block-Gletscher nennt man ihn.

**Musik 16: Bob Ostertag****Sprecher:**

So eng ineinander zu einem Hybrid verwoben hat Bob Ostertag Improvisation und Komposition. Erst hat er drei Musiker frei improvisieren lassen. Jeden für sich. Solistisch. Diese Soli hat er dann am Computer zu einem virtuellen Trio zusammengefügt. Bob Ostertag hat also mit Soloimprovisationen von drei Musikern komponiert. In einem nächsten Schritt hat er aus diesem Trio eine

Partitur skizziert, die die drei Musiker dann interpretiert haben. Nun als Trio. Sie hatten also die Aufgabe, ihre eigenen Improvisationen in neuem Gewand nach Partitur zu spielen. Das war Anfang der 1990er Jahre.

**Autorin:**

Donaueschinger Musiktage 2023: Die aus Deutschland stammende und in New York lebende Saxophonistin und Komponistin Ingrid Laubrock berichtet darüber, wie sich Improvisation und Komposition in ihrem Werk ergänzen:

**OT 8: Ingrid Laubrock\_Zum neuen Stück** (Interview mit der Autorin)

Das heißt auch, dass jeder Musiker die Möglichkeit auf Input hat, wo er jetzt die Sachen einsetzt oder wann oder wie laut und wie er sie interpretiert, bleibt dem Musiker eigentlich offen oder ob er sie überhaupt einsetzt. Das heißt, das ist dann so eine Art Spiel zwischen uns. Gleichzeitig habe ich bei dem Stück aber auch einige sehr durchkomponierte Momente. Und es gibt auch freie Improvisationen. Mein Teil ist größtenteils frei, nicht immer, aber größtenteils frei. Die alle haben eigentlich die Möglichkeit zu improvisieren, in bestimmten Momenten, wenn sie das möchten. Und es gibt ein Stück in der Mitte, da gibt es überhaupt keine Improvisation. Und ein Stück am Anfang, da gibt es auch keine Improvisation, es ist halt ein Gemisch und dazu kommt noch Musik, die ich dann ganz auskomponiert habe, aber in so wahnwitzigen Geschwindigkeiten und Registern, die man eigentlich gar nicht spielen kann auf einem Instrument.

**Autorin:**

Für ein dezidiertes Interpretensemble schreibt Ingrid Laubrock definierter. Sind jedoch alles versierte Improvisierende, deren Spielweise sie kennt, so konzentriert sie sich oft auf Spielanweisungen, Konzepte, die Vorgabe von einzelnen Gesten, Klangfarben oder Verläufen.

**Musik 17: DE Ingrid Laubrock**

**Sprecher:**

Nicht nur Ingrid Laubrock schreibt manche ihrer Stücke für MusikerInnen, die beides können: Improvisieren und nach Partitur spielen. Eine besondere Partitur hat 2009 Gerhard E. Winkler für sein Stück „*Bikini. Atoll*“ für Klarinette(n), Klavier, Percussion und interaktive Live-Elektronik entworfen. Die Musiker sehen, wie sie sich am Computer die Partitur in Echtzeit generiert. Sie müssen ad hoc nach Spielanweisungen improvisieren oder nach Noten spielen.

## **Atmo: Geräusch Schublade ausleeren**

### **Autorin:**

Spielanweisung: dieser Begriff ist schon öfter gefallen. Aber was verbirgt sich dahinter? Spielanweisungen können klare Angaben sein, welches Material verwendet werden soll. Also welche Tonhöhen, Rhythmen, Pattern, Gesten, Klangfarben oder Spieltechniken. Aber was sollen die Musikerinnen damit anstellen? Auch das kann in Spielanweisungen festgehalten sein. „Spiele rasche Tonfolgen abwärts, jeder in seinem Tempo“ zum Beispiel. Es können aber auch soziale Handlungs- und Interaktionsanweisungen sein. Zum Beispiel. „Folge Deinem Gegenüber, kopiere aber nicht.“ Oder: „Spiele das Gegenteil.“ Einzelne Parameter können klar vorgegeben sein, andere wiederum offen gehalten werden zur Wahl während des Spiels.

Bei den gerade genannten Kompositionen kann man in der Partitur notierte Passagen erkennen und Freiräume, die offener notiert sind: Spielanweisungen. Aber auch graphische Zeichen können vorkommen.

### **Sprecher:**

Es gibt aber auch vollständig notierte bzw. fixierte Werke, die stark von freier Improvisation inspiriert sind. Auch wenn man es ihnen nicht ansieht. Damit ist nicht nur das Er-improvisieren von Material gemeint, wie es etwa Johann Sebastian Bach für sein „Musikalisches Opfer“ getan hat. Es geht noch ein wenig subtiler. Die österreichischen Komponistinnen Judith Unterpertinger, Katharina Klement und Elisabeth Harnik etwa sind alles hervorragende Improvisationsmusikerinnen. Und sie sind Komponistinnen. Sie lassen sich immer wieder von ihren Erfahrungen als ausübende Improvisierende inspirieren. Von Prozessen, Klanglichkeiten, aber auch von Interaktionsformen der Improvisation. Selbst, wenn die Partituren dann oft keine Anweisungen oder offene Abschnitte beinhalten, sondern vollständig notiert sind.

## **Atmo: Schubladen-Geräusche**

### **Autorin:**

Da liegt er nun, der Inhalt der nunmehr leeren Schubladen. Zwei größere und zahlreiche unterschiedlich große Häufchen, dicht an dicht gereiht. Manche gehen

ineinander über. Man scheint den ein oder anderen Inhalt zu erkennen, aber irgendwie herrscht ein kreatives Durcheinander.

## **Atmo Schublade**

### **Sprecher:**

Improvisation und Komposition – es sind zwei Formen musikalischen Gestaltens. Sie können sich gegenseitig inspirieren und befruchten, auf der Suche nach neuen Wegen, Formen und Fragestellungen zeitgenössischen Musikschaffens. Auch wenn es „Reinformen“ des Improvisierens und Komponierens gibt, vollständig getrennt voneinander sind diese beiden Arten nur in diesen Extremfällen. Und vielleicht ist es spannender, die Schubladen aufzuziehen und auszukippen, als sie wieder einzuräumen.

### **Autorin:**

Komposition? Improvisation? Weder noch? Sowohl als auch? Ja was denn nun?  
Ist es wichtig das zu wissen?