

Estonian Academy of Music and Theatre

**Vladislav Bystrov**

**Von der Freien Improvisation zur Echtzeitkomposition:  
Modelle. Strukturen. Formen**

A thesis submitted in partial fulfillment of the requirements  
for the degree of Doctor of Philosophy (Music)

Supervisor: Prof. Toomas Siitan

Tallinn 2019

## Abstrakt

In der vorliegenden Forschung "Von der Freien Improvisation zur Echtzeitkomposition: Modelle. Strukturen. Formen" („Vabaimprovisatsioonist reaajaja kompositsioonini: mudelid, struktuurid, vormid“) wird der Weg von der Freien Improvisation zur Echtzeitkomposition, was man in einer künstlerischen Tätigkeit zur Erschaffung eines Werkes (Echtzeitkomposition) beschreitet, untersucht.

Dazu werden einige Fragen, die in der Arbeit jeweils in einzelnen Kapiteln erarbeitet wurden, formuliert: Welche modernen kompositorischen Techniken eignen sich für die echtzeitige „Live-Situation“ zu adaptieren? Wie gut verläuft Implementierung dessen in die eigene Art des Vortrages, in der Freien Improvisation? Welche technischen Mittel sind dafür relevant? Inwiefern lassen sich moderne elektronische Instrumente, Effekte und andere Geräte, die ursprünglich für die Unterhaltungsmusik erzeugt worden sind, für den Bereich der Improvisation nutzen.

Ausgehend von all diesen Gedanken stellte sich die zentrale Forschungsfrage heraus:

Wie und wodurch kann man performativ in Echtzeit komponieren?

In der vorliegenden künstlerischen Untersuchung geht man von der Hypothese aus: zeitgenössische Improvisation *ist* eine Echtzeitkomposition. Oder, bzw. es *kann* eine sein. Um das zu verifizieren, werden als Methode die Praxisforschung und Interviews benutzt.

Daraus ergibt sich das Ziel der Arbeit:

Erweiterung und Neuorientierung der kompositorischen Sprache in individueller Determination auf Hinblick der echtzeitigen Darstellung. Als Methode wurde die Aktionsforschung und Interviews angewendet.

Folgende Forschungsstrategien fanden ihren Einsatz:

- Reflexion über kreative Prozesse, Untersuchung neuer Materialien und neuer Strategien der Materialorganisation und deren Erprobung in Konzerten;
- Interviews mit anderen Praktikern oder Personen, die an dem Thema beteiligt sind, um aus der Praxis gewonnene Erkenntnisse zu verifizieren.

Die Dissertation enthält Introduction, vier Hauptkapitel mit Beispielen und kurzen Analysen der Stücke aus den Konzerten, den eigenen Kompositionen und eine Zusammenfassung (Fazit).

## Inhaltsverzeichnis

|       |  |    |
|-------|--|----|
| 1     | Einleitung.....  | 3  |
| 1.1   | Kompositionstheoretischer Hintergrund der Untersuchung.....                  | 7  |
| 1.2   | Künstlerische Forschung aus der Perspektive eines Instrumentalisten.....     | 8  |
| 2     | Improvisation. Improvisationslehren. Ein Überblick.....                      | 13 |
| 2.1   | Einführung.....  | 13 |
| 2.2   | Moderne, Avantgarde, Neue Musik. Improvisieren heute.....                    | 14 |
| 2.3   | Strukturen. Inhalte.....   | 16 |
| 2.4   | Idiomatische und non-idiomatische Musik nach Bailey.....                     | 16 |
| 2.5   | Ausblick.....  | 18 |
| 3     | Echtzeitkomposition.....   | 19 |
| 3.1   | Einführung.....  | 19 |
| 3.2   | Komposition und Improvisation.....   | 20 |
| 3.2.1 | Ursprung und Evolution.....  | 21 |
| 3.2.2 | Gemeinsamkeiten.....   | 22 |
| 3.2.3 | Unterschiede.....  | 23 |
| 3.2.4 | Mischform als Eigenperspektive.....  | 27 |
| 4     | Improvisations- und Kompositionsstrategien für eine Echtzeitkomposition..... | 34 |
| 4.1   | Das Melodische.....  | 34 |
| 4.1.1 | Modelle.....   | 35 |
| 4.1.2 | Melodische Gestalt und ihr Beziehungsgefüge.....                             | 37 |
| 4.1.3 | Strukturbildende Elemente in der freien Improvisation.....                   | 42 |
| 4.2   | Klangzeit-Organisation.....  | 43 |
| 4.3   | Formen und Struktur.....   | 48 |
| 4.3.1 | Form bzw. Entfaltung in der elektronischen Musik.....                        | 49 |
| 4.3.2 | Form in der freien Improvisation.....  | 51 |
| 5     | Fazit.....   | 55 |
|       | Quellennachweis.....   | 57 |
|       | Bibliographie.....   | 58 |
|       | Töö lühikokkuvõte.....   | 62 |
|       | Anhang.....  | 67 |
|       | Interview mit Christoph Baumann.....   | 67 |
|       | Interview mit Alfred Zimmerlin.....  | 69 |

## 1. Einleitung

Wir leben in einer unglaublichen Zeit. Klassische Tradition, Musik verschiedener Kulturen, Jazz, und auch die experimentelle Avantgarde kämpfen um die Gunst einer neuen Generation. In diesem Chaos von Vorstellungen ist es unmöglich, sich einer einzigen Ästhetik zu verschreiben. Keiner dieser Formen ist offensichtlich der anderen überlegen. Sie alle bieten interessante Forschungsfelder. In Zeiten allgegenwärtigen Eklektizismus ist es schwer, aufzuzeigen und zu bestimmen, welche Form von Musik dafür am geeignetsten ist, ob und in welchem Maß Musik die Entwicklung der Gesellschaft beeinflussen kann. Trotzdem entsteht eine neue Art von Musik aus diesem Chaos.

Rationale Systeme, wie sie meistens in der komponierten Musik des letzten Jahrhunderts verwendet werden, sind hier nicht brauchbar, auch wenn sie in anderen Zusammenhängen notwendig sein mögen. Wir brauchen eine spontanere Art zu komponieren, die für die unlogischen Folgerungen des täglichen Lebens offener und diesem Leben in ihrer Struktur ähnlicher ist.

Seit mehreren Jahren beschäftige ich mich mit der Welt der „Freien Improvisation“ und erforsche dabei den Einsatz von Elektronik und neuen Technologien in der Improvisation. Darüber hinaus habe ich auch begonnen, elektroakustische Musik (akusmatisch und live) zu komponieren. Als moderner Improvisator weiß man die Begriffe, kennt man die Stile der zeitgenössischen Improvisation. Der Überblick der Hintergrundliteratur, der die freie Improvisation bzw. Echtzeitkomposition in einem bestimmten künstlerischen Feld positioniert oder einen theoretischen Rahmen dafür bietet, wird im Kapitel 2 dargestellt.

Durch meine Tätigkeit als improvisierender Musiker stellte ich fest, dass Freie Improvisation (der Begriff wird auch weiter eingehend erläutert) sehr nah am akustischen Resultat einer aufgeschriebenen Komposition ist, oder ihr in nichts nachsteht. Somit stellte ich die **Hypothese** auf: eine Improvisation *ist* eine Komposition, bzw. *kann* eine sein. Allerdings, um dem heutigen modernen Anspruch zu genügen, muss sie bestimmte Merkmale zeitgenössischer Komposition nachweisen. Aus diesem Grund stellte sich für mich die **Forschungsfrage**: Welche moderne Kompositionstechniken im Live-Verfahren funktionieren, welche Formen und Strukturen der musikalischen Organisation braucht man, um eine Komposition gerecht zu werden. Dazu gehe ich im Kapitel 3 auf die Gemeinsamkeiten und Unterschiede zwischen Komposition und Improvisation ein. Dies kann man u.a. in einem Interview, welches ich mit Alfred Zimmerlin geführt habe, einem Komponisten, der auch ein freier Improvisator ist, sehr gut nachvollziehen.

Weiterhin im Kapitel 4 beschäftige ich mich mit einigen Grundformen der Melodie, um einen

kleinen Schwerpunkt bei der melodischen Gestaltung in der Improvisation zu setzen. Danach beschreibe ich einige Modelle der Klangzeit-Organisation mit den Beispielen aus meiner Konzert-Praxis. Am Ende des Kapitels gehe ich auf einige allgemeingültige Formstrukturen ein.

Die Suche nach sinnvollen und effektiven musikalischen Verhaltensweisen ist der erste wichtige Schritt für die Entwicklung einer Technologie und von Modellen, die musikalische Interaktionen vermitteln können. Mein kreatives Schaffen basiert auf subjektiven Intuitionen und Gefühlen. So wird die persönliche innere Suche einer der zentralen Aspekte des hier entwickelten künstlerischen Weges.

Daraus ergibt sich das Ziel meiner Arbeit: Neuorientierung und Erweiterung der kompositorischen Sprache im Hinblick auf echtzeitigen Aspekt der zeitgenössischen Performance.

Auf der Suche nach den Methoden für meine Forschung bin ich auf den Begriff *practice-based research method*, wie es Hannula (2005) beschreibt, gestoßen. Das Wichtigste hier ist zu nennen und zu betonen, dass ich in meiner Forschung von der Prämisse des Praktischen ausgehe.

*The starting point in this way of perceiving artistic research is specifically the problematization of some artistic practice, rather than some ready-made theory or theoretical viewpoint* (Hannula 2005: 105).

"Artistic Research" oder "Künstlerische Forschung" sind neue Forschungskonzepte, die sich aus der künstlerisch angewandten Arbeit entwickelt haben.

Da Künstlerische Forschung als Forschungs-Modell noch relativ jung ist, wird man zur Suche, bzw. zum Entwickeln der eigenen Methoden ermutigt. So bin ich auf die Begriffe Aktions-, bzw. eng damit verbundenen Praxisforschung aufmerksam geworden. Um primär mein Ziel zu erreichen, benutze ich Aktionsforschung: es wird beim Konzert mit Techniken und Formen gespielt, ausprobiert; die Konzerte wurden aufgezeichnet und anschließend meiner Meinung nach gelungene Stücke analysiert. Parallel dazu werden mit einigen Improvisatoren Interviews durchgeführt, um es zu verifizieren.

Jean McNiff (1995) beschreibt die Aktionsforschung als *a term which refers to a practical way of looking at your own work to check that it is as you would like it to be. Because action research is done by you, the practitioner, it is often referred to as practitioner based research; and because it involves you thinking about and reflecting on your work, it can also be called a form of self-reflective practice* (McNiff 1995: 5). Die zentrale Idee ist dabei die Selbstreflexion. In traditionellen Formen der Forschung - der empirischen Forschung – forscht man an anderen Menschen. In der Aktionsforschung forscht man an sich selbst. Empirische Forscher fragen nach dem Leben anderer Menschen. Aktionsforscher fragen nach ihrem eigenen. Aktionsforschung hat auch kein richtiges Ende (*Action research is open ended*). Es beginnt nicht mit einer festen Hypothese, es beginnt mit

einer Idee, die man entwickelt. Der Forschungsprozess ist der Entwicklungsprozess, um die Idee zu verfolgen, um zu sehen, wie sie verläuft, und um kontinuierlich zu prüfen, ob sie mit dem übereinstimmt, was man möchte. So gesehen ist Aktionsforschung eine Form der Selbsteinschätzung. Es wird häufig in beruflichen Kontexten wie Beurteilung, Mentoring und Selbsteinschätzung eingesetzt. (McNiff 1995)

Somit wird Aktionsforschung ein Teil meiner Arbeit. Wichtig ist mir aber, dass meine Forschung einen Prozess startet, welcher meine komplette musikalische Praxis und mich persönlich nachhaltig verändern soll. Deshalb fand ich weitere Modelle, die den Begriff Aktionsforschung erweitern. In vielen theoretischen Schriften verwenden deren Verfasser den Begriff Aktionsforschung als Synonym für die Praxisforschung. Es gibt jedoch auch andere Standpunkte, die betonen, dass die Aktionsforschung nur ein Teil der Praxisforschung ist: *die bewusst gesteuerte Handlung hin zu einer Veränderung der eigenen Praxis, die der Forscher nach eindringlicher Beschäftigung mit dem Status quo unternimmt* (zit. Nach Stöckli 2012: 14).

Was die Praxisforschung in der praktischen Umsetzung bedeutet, erläutern Herbert Altrichter und Peter Posch: *Auf die eigene Praxis zurückblickend formuliert der forschende Praktiker vorerst eine Erklärung der abgelaufenen Situation; er entwirft eine praktische Theorie. Danach leitet er von dieser Theorie Ideen für die nachfolgenden Handlungen ab, die er schließlich in die Praxis umsetzt. Zuletzt werden die erfolgten Neuerungen wieder mit dem gleichen Verfahren auf ihre Praxistauglichkeit überprüft und gegebenenfalls wieder verändert, so dass ein Forschungs- und Entwicklungszyklus entsteht* (zit. nach Stöckli 2012: 14).

So schreibt Stöckli (2012) weiter, dass in der Praxisforschung der Praktiker nicht mehr als ein im Berufsfeld Tätiger gilt, der die theoretischen Forschungsergebnisse Dritter in der Praxis umzusetzen versucht. Vielmehr möchte die Praxisforschung, so Altrichter und Posch, in der Praxis Tätige dazu ermutigen, Probleme der Praxis selbst zu bewältigen und Innovationen durchzuführen und selbst zu überprüfen. *Der Praktiker wird somit selbst zum Forscher* (Stöckli 2012: 15).

Somit bedeutet für mich die Praxisforschung: Ich als forschender Praktiker erfasse und reflektiere eine, bzw. mehrere Situationen aus meiner Praxis. Es können Solo-, oder Gruppen Improvisationen, Erprobungen bestimmter kompositorischer Techniken oder Einsatz elektronischer oder ethnischer Instrumente sein. Dabei analysiere ich nicht nur systematisch das Bedürfnis nach Veränderungen, sondern entwickle konkrete Verbesserungen, die weiter in der Praxis umgesetzt und systematisch evaluiert werden.

Folgende Forschungsstrategien habe ich verwendet:

- Reflexion über kreative Prozesse, Untersuchung neuer Materialien und neuer Strategien der Materialorganisation und deren Erprobung in Konzerten;

- Interviews mit anderen Praktikern oder Personen, die an dem Thema beteiligt sind.

Mich würde vor allem interessieren, was sich heute durch den Einsatz von neuen Kompositions- und Spieltechniken, aber vor allem technischen Entwicklungen und Tendenzen verändert, welchen Einfluss sie auf unsere künstlerische ästhetische Arbeit und Wahrnehmung haben.

Angesichts der Tatsache, dass es sich bei dieser Art von Fragen um verzweigte und interdisziplinäre Bereiche handelt, ist mir die Komplexität und Tiefe dieses Themas bewusst, so dass diese Arbeit eine erschöpfende Forschung nicht abdecken und lediglich versuchen kann, Bereiche tiefgehend zu streifen. Die Forschung stellt den Versuch dar, künstlerische Praktiken und theoretische Vorstellungen zu kombinieren mit dem Ziel, einen Beitrag von Wissen zu leisten, der für beide Bereiche vom Nutzen ist.

An dieser Stelle möchte ich nochmals ausdrücklich betonen: In der heutigen Zeit bedürfen viele unten stehende Begriffe und Definitionen möglicherweise weiteren theoretischen Diskussionen. Manches ist vielleicht nicht mehr zeitgemäss oder kann revidiert werden. Weil meine Abhandlung in erster Linie praktischer Natur ist, sind all diese Beschreibungen lediglich als allgemein gültige theoretische Begriffe zu verstehen, als Ausgangspunkt für die praktische Reflexion.

Alle hier aufgeführten musikalischen Beispiele stammen von mir und sind zusammen mit meinen Kollegen in der Zeit meines Studiums an der Estnischen Musik- und Theaterakademie in Tallinn entstanden. Neben einiger Videoaufnahmen meiner Auftritte verwende ich hauptsächlich Material, welches aus meinen insgesamt vier Doktorkonzerten stammt. Dazu bedarf es einiger Erläuterungen. Doktorkonzert I würde ich als *Status quo* meiner musikalischen Ideen zur Zeit des Studiumseintrittes betrachten. In diesem Konzert präsentierte ich einige Ausgangspunkte mit denen ich an der Akademie angefangen habe zu arbeiten und zu forschen: moderne klassische Saxophon-Solo-Literatur (Scelsi, Berio); Präsentation von auf Loop-Effekten basierten Improvisationen, mit einfachen elektronischen Effekten angereichert; einige Solo-Improvisationen auf ethnischen Instrumenten (Bawu und Zhalejka).

In dem Doktorkonzert II erforschte ich kollaborative Prozesse: Duette mit einer improvisierenden Gesangssolistin, einer Volkssängerin, einem Tänzer und Pianisten. Parallel dazu wurde über Internet eine Live-Übertragung nach Braunschweig in Deutschland gesendet, wo ein weiteres elektronisches Duo empfangene Daten elektronisch klanglich verarbeitete und zurück nach Tallinn schickte. Aus diesen Daten wurde in Braunschweig ein 3D Modell in Echtzeit gedruckt. Das Video des Druckprozesses wurde ebenfalls nach Tallinn geschickt und auf die Wand des Museums, wo das Konzert stattfand, projiziert.

Das Doktorkonzert III fand als Studioaufnahme im Kammermusiksaal der EMTA statt. Bei dieser Aufnahme wurden kompositorische Techniken ausprobiert, die ich größtenteils in meiner

vorliegenden Forschung beschreibe. Dies stellte ich interessanterweise erst später fest, nachdem ich die ursprünglich für eine CD gemachten Aufnahmen analysierte. Denn es fanden keinerlei Absprachen über Stücke und eingesetzte Techniken statt.

In meinem abschliessenden Doktorkonzert IV nutzte ich die Gelegenheit mein durch Forschung erworbenes Wissen im Konzert umzusetzen: ich präsentierte einige Kompositionen für Streicher und improvisierende Solisten nebst Improvisationen mit Live-Elektronik.

Einige dieser Konzerte und weitere Aufnahmen werden unten eingehend erklärt und analysiert.

### **1.1 Kompositionstheoretischer Hintergrund der Untersuchung**

Mehrere Veränderungen im Verlauf der Musikgeschichte haben zur Abnahme der Improvisation in der abendländischen Kunst geführt. Melodik, Rhythmik und Harmonik sind zunehmend komplexer geworden, so dass der Interpret die Fähigkeit zu improvisieren verlor. Der Musiker ist schon mit dem vorgeschriebenen Material über die Maßen beschäftigt, so dass es nicht mehr möglich ist ihn darüber hinaus noch improvisieren zu lassen.

Die **Improvisation** ist erneut zu einem wichtigen Element in der Entwicklung und Bewahrung einer gemeinsamen Musiksprache geworden. Improvisation in der Musik war immer treibende Kraft musikalischer Praxis. Es wurde immer improvisiert – in allen ethnischen Musiken der Völker sowie in vielen Formen von Vokalmusik.

Improvisation und die verschiedenen Gattungen, Stile und Formen in der gesamten Entwicklung der Musik gehörten immer zusammen. Allerdings begegnet man gelegentlich der Auffassung, dass in den Kulturen, die keine Notenschrift kennen, das Musizieren Improvisation sei. Diese Behauptung stammt von unseren Konventionen, dass die Komposition immer aufgeschrieben werden muss. In der traditionellen Musik dieser Kulturen findet man aber musikalische Formen, die viel mehr als Komposition denn als Improvisation verstanden werden. (Lichtenhahn 2001)

Lichtenhahn hat festgestellt, dass oft behauptet wird, dass verschiedene Formen des Musizierens – auf einer Seite werkbezogene Interpretation und die Improvisation auf der anderen – zwei entgegengesetzte Normen sind: „Komposition“ ist Wiedergabe und Interpretation (im Vordergrund steht das *Werk*), „Improvisation“ ist Aktion (im Vordergrund steht das *Handeln*) (Lichtenhahn 2001).

Hinzu kommt, dass in der Musik des 20. Jahrhunderts die Bedeutung der Interpretation heruntergespielt wird und dadurch das Werk als der eigentliche Gegenstand des musikalischen Diskurses drastisch aufgewertet wird.

Zeitgenössische Improvisation verstehe ich in diesem Zusammenhang als rettende Brücke, eine Möglichkeit sich wieder an das Wesentliche in der Musik zu wenden, sich als Schöpfer zu fühlen und somit als eine direkte Vorstufe zur **Komposition** zu sehen. Alle untenstehenden Untersuchungen sind künstlerisch erprobt und zu meiner neuen musikalischen Sprache geworden.

## 1.2 Künstlerische Forschung aus der Perspektive eines Instrumentalisten

*Die Digitalisierung der Kunst ist ungebremst im Vormarsch. [...] Die von internationalen Konzernen übernommene massenhafte Bedürfnisbefriedigung in den Bereichen, die früher Kunst hießen, ist durch Vereinfachung, Standardisierung, Bildhaftigkeit, Eklektizismus und regressive Reizüberflutung gekennzeichnet. Die künstliche Intelligenz schafft künstliche Paradiese. Der kollektive Wohlfahrtswillen braucht keine individuelle Kunst.*

*Im Bewusstsein dieses Dilemmas gibt es für den kritischen Komponisten mehrere Möglichkeiten, Widerstand zu leisten. Die wichtigste Form der Auseinandersetzung mit der Elektronik ist für den Musiker die Verwendung der Möglichkeiten, die sein Instrumentarium real erweitern (Fritsch 1996: 67).*

Als Musiker-Instrumentalist lernte ich in meinem Studium in erster Linie Klarinette und Saxophon. Somit besitze ich Sopran-, Alt-, Tenor- und Bariton-Saxophone, sowie D, Bb, A, Alt-, und Bass-Klarinetten.

Nachdem ich in vielen Orchestern in St. Petersburg gearbeitet habe (Konzertorchester Russland unter Leitung von Anatoly Badkchen, Big-Bands unter Leitung von Vitaly Ponarovsky und Izrail Atlas, Rock-Gruppe „Opasnye Sosedj“), fing ich nach meiner Übersiedlung nach Deutschland an, mich intensiver mit den akustischen Möglichkeiten des einzelnen Instrumentes, in meinem Fall des Saxophons, zu beschäftigen. Auf der Suche nach neuen Klängen stieß ich schnell an die Grenzen: Erweiterte Techniken wie beispielsweise Mehrklang, Mikrintervallik etc. sind mehrhaft erforscht, tausendfach ausprobiert und klingen in gewissem Maße gleich und etwas langweilig. Deshalb fing ich an, mich mit der elektro-akustischer Klangerweiterung zu beschäftigen. Durch individuelle Zusammenstellung eigener Setups aus vorhandenen, meist für die kommerzielle Musik hergestellten Instrumenten, bzw. Gerätschaften, lassen auch individuelle Klangereignisse in der Kombination mit der eigenen Sammlung von akustischen Instrumenten produzieren.

Mein Interesse beruht auf der Erforschung und dem Gebrauch von performativen, expressiven Merkmalen spezifischer instrumenteller Praktiken. Dazu entwickelte ich mein eigenes Setup, welchen ich bei den Konzerten benutze, als Modell der Klangerweiterung und deren Einsatz in der improvisierten Musik.

Ein moderner Künstler bedient heute eine Vielzahl von Hilfsmitteln in Form von Hard- und Software, und seit Beginn der Entwicklung meines Setups ist es für mich ein Anliegen, dass Musikmachen in Echtzeit ohne voraufgezeichnetes und vorbearbeitetes Material funktionieren sollte. Dies führte zum Ausschluss von Software-Tools, die im Bereich der Elektroakustik entwickelt wurden.

Konsequenterweise wurde mein Setup in erster Linie darauf gerichtet, mit Echtzeit-Klangmodifikationen zu arbeiten, um mein Instrumentarium real zu erweitern, anstatt ein System zu erstellen, das zusätzliche musikalische Teile hinzufügt mit der Absicht, das akustische Spiel oder andere Musiker durch algorithmische Prozesse zu ersetzen.

Eine wichtige Erkenntnis war, dass die Art der verwendeten Hardware Controller und Klangmanipulationen viel entscheidender für die Performativität ist, als die computerbasierter Prozesse an sich.

Somit ist die grundlegende Motivation für meine Beschäftigung mit den Live-Elektronischen Geräten das vorhandene Potential elektroakustischer Techniken zu nutzen, um bestimmte klangliche Einschränkungen der akustischen Instrumente zu unterlaufen.

Als eines der Instrumente, der am meisten einem Blasinstrument ähnelt, habe ich ein **EWI Akai 4000**. Das ist ein Blaswandler, der intern etwa 100 Klänge besitzt. Im Gegensatz zu den neueren Modellen, die überwiegend Imitationen von den Orchesterinstrumenten abbilden, kann man bei meinem Model die Sounds selbst programmieren. Es sind zwar nicht so gravierende Veränderungen möglich, allerdings reicht es, um einen eigenständigen Klang zu produzieren. Somit hatte ich im Laufe der Jahre etwa 15 Sounds aus den vorhandenen Presets programmiert, bzw. modifiziert. Durch die MIDI Anbindung an ein anderes Instrument, ergibt sich die Möglichkeit auch andere Synthesizer anzusteuern. Eine davon ist der **MikroKorg**, wo weitere etwa 30 von mir bearbeitete Sounds beherbergt sind. Im Verbund mit der **Boss Loop Station**, wo die Sounds, bzw. Begleitung sukzessive aufgenommen werden kann, ergibt sich ein mächtiges Instrument zur Schaffung elektronischer Soundscapes, auf denen man z.B. Solo-Instrumente spielen kann. Als weiteren Vorrat an synthetisierten Klängen benutze ich **SM Pro Audio V-machine**, ein Gerät, das aus dem computer Bereich bekannte VST-Instrumente in sich birgt. Eine Sammlung von verschiedenen Synthesizern, die jeder noch ein Vorrat an etwa 32–127 Presets in sich haben. Somit wird jeder Auftritt, in dem

ich dieses elektronische Instrument nutze, zur neuen Klangreise und Überraschung. Um das zu erreichen, schalte ich beliebige Sounds in das Geschehen ein, um direkt darauf zu reagieren. Damit verfolge ich die Idee, standardisierte Klänge in einen anderen Kontext zu bringen und für kommerzielle Musik gebaute Instrumente anders zu nutzen.

Weitere Instrumente, die ich auch in einem anderen Konzept nutze, sind drei Geräte aus der **Korg Volca** Serie: **Keys**; **FM**; **Sample**. Alle drei Geräte sind mit einem Sequencer ausgestattet, was mir erlaubt, die rhythmische Komponente in die freie Improvisation zu implementieren. Damit lassen sich z.B. Techniken der *minimal music* realisieren. **Volca Keys** ist ein analoger Synthesizer, den ich als rhythmischen Erzeuger von überwiegend ringmodulierten analogen Klängen benutze. **Volca FM** dagegen ist ein Synthesizer, der auf Frequenz Modulation Synthese aufgebaut ist. Das ist in gewissem Sinne ein Nachbau von dem Yamaha DX-7 Synthesizer, welcher in den 80-Jahren für Furore sorgte. Für dieses Instrument wurden buchstäblich tausende Presets programmiert, die man als 32 Pack in das Volca FM laden und danach auch für sich bearbeiten kann. **Volca Sample** stellt einen mit relativ kleinem Speichervolumen bestückten Sampler dar. Dieser wird komplett mit eigens dafür produzierten Samples für jedes Projekt befüllt. Momentan habe ich drei unterschiedliche Sets: eins mit den Sounds vom präparierten Klavier, gespielt von Anto Pett, eins mit den Vokalsounds von Anne-Liis Poll und eins mit den verschiedenen artikulierte Sounds des Saxophons. Jeder der Klänge, sobald er im Gerät geladen ist, lässt sich in Länge, Tempo, Tonhöhe und anderen Parametern verändern. Danach kann man diese Klänge in einem rhythmischen Muster abspeichern. Somit hat man ein rhythmisches Gebilde, das sich auch entweder synchron oder asynchron ablaufen lässt. Um interessantere rhythmische Verschachtelungen zu bilden, empfiehlt es sich asynchron zu arbeiten, denn gerade in der freien Improvisation sind verschiedene Schichten mehr als willkommen.

Weitere elektronische Klangerzeuger sind **Moog Theremini** und **Behringer Neutron**, analog-modularer Synthesizer. Theremini benutze ich lediglich als Klangfarben Instrument und als eine performativ-visuelle Komponente, das Neutron wird demnächst als fester Bestandteil meines Klanguniversum dienen. Durch die Möglichkeit ein Audiosignal darin zu führen, wird der akustische Klang des Saxophons dort als Klangquelle fungieren. Was zudem die direkte Verbindung von akustischen und synthetisierten Klängen betrifft, benutze ich einen **Sonus Audio-To-Midi Converter**. Das heißt, alle gespielten oder gesungenen akustischen Klänge werden mit Hilfe dieses Konverters in einen MIDI Signal übersetzt, so daß ich beispielsweise mit meinem Saxophon alle Synthesizer direkt ansteuern kann. Somit kann ich mehrstimmig, mehrklanglich spielen. Mit der Verbindung von vorher auf Loop Station aufgenommenen Phrasen oder Klangaktionen ergeben sich

weitere Felder für die weitere Klangmodulationen.

Einige dieser Instrumente benutzte ich bei meinem Doktorkonzert I. Es sind Boss Loop Station, Volca Keys, V-Mashine, Akai EWI 4000, Korg Kaoss Pad, Alesis AirFX (Doktorkonzert I 2015, <https://www.youtube.com/watch?v=Oqxy-nH1EwQ>, zugegriffen am 30.01.2019).

Im Laufe der Jahre habe ich mir eine stattliche Sammlung von ethnischen Instrumenten aus den verschiedensten Ecken der Welt zusammengestellt. Mit der Zeit fing ich langsam an, sie bei meinen Konzerten einzusetzen. Beim Ausprobieren hatte ich schnell gemerkt, welche Instrumente sich am besten für die Improvisationen eignen und welche sich nur als Deko erwiesen. Das wichtigste Kriterium beim Einsatz war die Einfachheit der Klangerzeugung, exotischer Klang und relative Flexibilität der akustischen Klangmanipulation. Letzendlich fanden sich Instrumente, die ich im Folgenden kurz auf ihre Möglichkeiten beschreibe. Da ich am liebsten die Blasinstrumente spiele, habe ich in der Welt nach diesen gesucht.

Meine Lieblingsinstrumente sind in erster Linie die chinesischen Durchschlagzungeninstrumente aus China: **Bawu** und **Hulusi**. Diese Instrumente haben einen wunderschönen weichen Klang, lassen sich durch halboffene Löcher und *bending* auch chromatisch, bzw. mikrointervallisch spielen. Hulusi besitzt seitlich noch zwei Bordun-Töne. Allerdings hat man bei diesen Instrumenten den Umfang von nur etwa eine Oktave.

Weiterhin besitze ich viele Arten und Grössen von Flöten: altdeutsche Sopran und Bass **Gemshorn**, chinesische **Xiao**, **Di-Zi**, balinesische **Suling**, chilenische **Quena**, indische **Bansuri** und japanische **Shakuhachi**. All diese Instrumente lassen sich sehr gut mikrointervallisch spielen. Durch Überblasen sind verschiedene Arten des Mehrklang-, und wie im Falle von russischen Kaljuka, Obertonspiels möglich.

Ebenso habe ich in jüngster Zeit eine **Zither**, eine **Konzert-Violin-Harfe** und einen **Streichpsalter** zu meinem Instrumentarium hinzugefügt. Durch leichtes umstimmen in beliebiger experimenteller Stimmung lassen sich diese Streich- bzw. Zupf-Instrumente auch sehr gut in der freien Improvisation verwenden.

In meinem Doktorkonzert II improvisiere ich auf Shakuhachi und Bawu Flöten (Doktorkonzert II 2015: 20.39–24.45; 45.00–47.30, <https://www.youtube.com/watch?v=BHlsAu6mVPU>, zugegriffen am 30.01.2019).

Mit diesem Instrumentarium fing ich mit meiner Forschung an. Im Laufe der fünf Jahre wurden

verschiedene Zusammenstellungen des Setups auf harte Probe gestellt. Da ich bewusst die Kombination der elektronischen Geräte offen halte, werden bei jedem Auftritt immer neuerer Klangkombinationen hörbar, was sehr stimulierend auf die gesamte Musik wirkt.

Im Bereich der akustischen Instrumente haben sich bestimmte Instrumente in ihrer klangfarbengebenden Funktion lediglich bestätigt.

Die Entwicklung meiner Improvisations-kompositorischen Sprache, kompositorisches Einsetzen der Live-Elektronik, kann man anhand der Doktorkonzerten I–IV nachvollziehen.

## 2. Improvisation. Improvisationslehren. Ein Überblick

### 2.1 Einführung

*Improvisation enjoys the curious distinction of being both the most widely practiced of all musical activities and the least acknowledged and understood. While it is today present in almost every area of music, there is an almost total absence of information about it. Perhaps this is inevitable, even appropriate. Improvisation is always changing and adjusting, never fixed, too elusive for analysis and precise description; essentially non-academic. And, more than that, any attempt to describe improvisation must be, in some respects, a miss representation, for there is something central to the spirit of voluntary improvisation which is opposed to the aims and contradicts the idea of documentation. (Bailey 1993: ix)*

Diese Worte, geschrieben von Derek Bailey, gaben unter anderem den Anstoß, Improvisation in den Mittelpunkt wissenschaftlicher Untersuchungen zu rücken, was zur Folge hatte, dass relativ viele Publikationen erschienen sind. Auffällig dabei wird, dass es bisher scheinbar nicht wirklich gelungen ist, allgemeingültige Aussagen und Thesen zu treffen. Die intensive Auseinandersetzung mit Improvisation lässt offenbar viele Theorien, Thesen und Überzeugungen zu, die alle einen Wahrheitsgehalt besitzen mögen, aber dennoch nicht vollständig den Begriff erfassen können.

„Improvisation“ zusammengesetzt aus dem Lateinischen: „videre“ – sehen, „providere“ – vorhersehen und „improvisus“ – Verfahren sowie dem Italienischen „ex improvviso“ – aus dem Stegreif. Der Begriff „Improvisation“ beschreibt die Form einer musikalischen Aufführung von Solisten oder auch mehreren Musikern, deren Tonmaterial und Klangfolgen in der Ausführung selbst entstehen und nicht vorher schriftlich festgehalten wurden. Im Mittelpunkt steht dabei die Unvorhersehbarkeit. Improvisation geschieht innerhalb eines Handlungsrahmens, der quasi durch das praktische (Handlungs-)Wissen des Improvisierenden entsteht. Dieses Wissen (z.B. die technische Beherrschung des Instruments bzw. Stimme, Kenntnis der dem jeweiligen Stil entsprechenden musikalischen Parameter sowie eine kreative Verarbeitung dieser Fähigkeiten) bildet gleichzeitig eine Voraussetzung für die Improvisation.

Bei Barthelmes (1997) ist zu lesen, dass innerhalb des Handlungsrahmens ein stetiger Erneuerungsprozess vonstatten geht, wobei „altes“ Material umgeändert, neu sortiert und durch neues Material ergänzt wird. Die Anwendung neuer Rhythmen, Klänge und Tonfolgen bestimmt die

Qualität der improvisierten Musik. Die bewusste Zulassung des Zufalls stellt einen wesentlichen Aspekt für die Improvisation dar. Ebenso bedeutend für die Improvisation ist der Prozess des Entstehens; die Werke werden nicht als „fertige“ Produkte dem Publikum übereignet. Die direkte Realisierung der Idee wird Bestandteil des kompositorischen Prozesses. Hierbei kommt der Begriff „Performance“ ins Spiel. Performance zielt auf Unmittelbarkeit, auf die Präsenz der künstlerischen Aktion ab. Die Realisierung des Kunstwerks erfolgt erst im Moment der Aufführung. Damit geht eine Verschiebung des klassischen Verhältnisses Komponist-Werk und Interpret einher. Der Interpret im traditionellen Sinne reproduziert das Werk, während bei der Improvisation bzw. Performance das Hauptaugenmerk auf der direkten Erstellung des Musikstückes liegt: Es wird nicht „reproduziert“, sondern im Moment der (ersten) Aufführung erst „produziert“. Dabei bedient sie sich wesentlicher Merkmale von innovativen Systemen: die Billigung und darüber hinaus aktive Ausnutzung von Abweichungen und Fehlern, die ein Teil der Kreativität werden (Barthelmes 1997).

## **2.2 Moderne, Avantgarde, Neue Musik. Improvisieren heute**

*Es gibt in unserer abendländischen Musik keine Regeln mehr, die einen bestimmten Typus von Improvisation oder Klangbehandlung vorschreiben oder verbieten würden; es gibt keine Religion mehr, aus der wir unser Credo für unsere Handlungen ableiten könnten; es gibt keine Codes, die eine glaubhafte Stütze darstellten, denn die Codes resultieren vielmehr aus den individuellen und zeitbedingten Einfällen des Komponisten, mit einem oft spekulativen Ziel. (Globokar 1994: 50)*

Der Begriff „Neue Musik“ vereint diverse Strömungen der komponierten, mitteleuropäisch geprägten Musik von etwa 1910 bis zur Gegenwart. Charakteristisch für diese Musik ist eine radikale Erweiterung der klanglichen, harmonischen, melodischen und rhythmischen Mittel und Formen bzw. die Suche nach neuen Mitteln dieser Art. Die Neuorientierung in der Musik vollzog sich besonders markant im Bereich der Harmonik: eine schrittweise Aufgabe der Tonalität hin zur freien Atonalität und schließlich Zwölftontechnik. Da mit der Aufgabe der Dur-Moll-Tonalität ein Verlust der formbildenden Kräfte dieses harmonischen Systems einher ging, behalf man sich damit, freie (wie z.B. Rhapsodie) oder neutrale Bezeichnungen zu wählen. Verschiedene Konzepte wie z.B. das der „Offenen Form“ oder grafische Partituren, um hier nur einige zu nennen, kamen hier zum Tragen. Es existiert z.B. eine Art Partitur in Form einer Zeichnung, die man in Sichtweite platziert. Die Interpreten bestimmten selbst, welche Art von Tönen Klängen und Rhythmen benutzt wurden. Gute Interpreten zeichneten sich dadurch aus, einen eigenen, neuen Stil im Rahmen dieser

Form zu erschaffen. Allerdings blieben die „Rechte“ – wenn man dies schon so formulieren kann – beim „Ersteller“ der Grafik, nicht beim ausführenden Interpreten.

Ende der 1950er und Anfang der 1960er Jahre gewährten viele Komponisten den Interpreten in ihren Werken mehr Freiheit in der Ausführung. Dies waren zwar zunächst eher zufällige Entscheidungen (zum Beispiel, welchen Teil der Partitur man spielt oder auslässt, oder die Konstruktion von Situationen, in denen dem Interpreten einer oder mehrere musikalische Parameter vorgegeben sind, er aber über die restlichen Parameter selbstständig entscheiden kann) die vorrangig dazu beitrugen, zumindest eine Form im Spielprozess entstehen zu lassen, ohne dass der Interpret improvisiert. Dennoch handelte es sich um Anweisungen des Komponisten, die nicht ausdrücklich zur Improvisation ermunterten, aber sie repräsentieren eine Tendenz, die immer mehr in Richtung zur absoluten freien Improvisation führte. Die erhöhte Bedeutung, die in dieser ganzen Entwicklung der Improvisation immer mehr zuteilwurde, ist u.a. auch als eine Reaktion auf den strengen Serialismus, der alle musikalischen Parameter vordefinierte, zu betrachten.

In den letzten Jahrzehnten entstanden zwischen der Neuen Musik und dem Free Jazz eigenständige Szenen für freie oder neue Improvisationsmusik. In der zeitgenössischen Improvisation versucht man die Traditionen und Stile grob einzugrenzen. „Free Jazz“ bezieht sich auf die Jazztradition und auch auf europäische Kompositionsformen neuerer Zeit. Mit teilweise revolutionären Mitteln werden die individuellen Äußerungen der Musiker und die kommunikativen Möglichkeiten in der Gruppe einbezogen. Die wichtigsten Vertreter sind Cecil Taylor, Sun Ra oder Anthony Braxton. Um eine Freiheit des persönlichen Ausdrucks zu erreichen, werden Rhythmus und Harmonie hinterfragt und abgelehnt. Die Musiker sind z.B. Derek Bailey, Cornelius Cardew, Evan Parker. „Instant Composing“ wird von den Formvorstellungen der Musiker geleitet. Hier wird mehr Wert auf die Komposition des Augenblicks gelegt. Musiker wie Misha Mengelberg, Irene Schweizer, Joelle Leandre oder Pierre Favre prägen diese Tradition. (Bühler 2001)

So entwickelte sich allmählich die *Freie Improvisation*, bei der auf Vorgaben oder Festlegungen weitgehend verzichtet wird und das Ergebnis allein vom musikalischen Horizont und den spielerischen Fähigkeiten der Musiker abhängt.

Gleichzeitig erfolgte das Experimentieren mit anderen musikalischen Quellen, wie z. B. Folklore, da diese oftmals rhythmische Komplexibilität innehatten, die man sich zunutze machen konnte, und wo die Improvisation schon immer eine wichtige Rolle spielte. Mit der zunehmenden Industrialisierung wuchs die Begeisterung für Technik. Erfindungen wie die Elektronenröhre, der Tonfilm sowie Tonbandtechnik begünstigten auch die Entwicklung neuer Spielinstrumente und Spieltechniken. Mittels Schallplatte und Rundfunk erfolgte eine wesentlich raschere Ausbreitung

von Musik, so dass die Aufnahme und Einflüsse von bis dahin fast unbekanntem musikalischen Richtungen immer schneller möglich wurden.

### 2.3 Inhalte

Wie eingangs erwähnt, setzte sich die musikalische Fachwelt vor Derek Baileys Worten lange nicht wissenschaftlich mit dem Thema Improvisation auseinander. Derek Bailey veröffentlichte in den achtziger Jahren ein Buch, das sich mit dem Wesen der Improvisation und all ihren Formen (indische Musik, Flamenco, Barock, Orgelmusik, Rock, Jazz, sowie zeitgenössische „Freie Musik“ beschäftigt. Bei diesem Buch handelt es sich allerdings nicht um eine systematische Abhandlung, sondern Bailey orientiert sich an aufgezeichneten Interviews mit bedeutenden Persönlichkeiten aus den unterschiedlichsten Bereichen wie John Zorn, Jerry Garcia, Steve Howe, Steve Lacy, Lionel Salter, Earle Brown, Paco Peña, Max Roach, Evan Parker, und Ronnie Scott. Diese Interviews offenbaren ein breitgefächertes Spektrum der Möglichkeiten, die in improvisierte Praxis angewendet werden können und die für Bailey die Grundlage eines freien Musizierens bzw. Improvisierens bedeuten.

Bailey vertritt in seinem Buch die Auffassung, dass Improvisation in all diesen Traditionen ein zentraler Punkt in der Musikgestaltung sei. Er versteht die Improvisation als eine Fähigkeit, mit deren Hilfe man ohne fixiertes Notenmaterial zu Entscheidungen kommt, die spontan und oftmals kollektiv getroffen werden. Erst diese Entscheidungen schaffen es, die Vielfalt an Möglichkeiten aufzuzeigen. Darüber hinaus sind sie es, die die Musik gemäß Bailey erst lebendig werden lassen. So betrachtet ist die Improvisation kein Wert an sich, sondern eine Art „Herleitung“, deren wesentliche Voraussetzung die „nackte“ Kreativität des Künstlers an sich ist und nicht ein reglementierter Fluss musikalischer Kreativität.

### 2.4 Idiomatische und non-idiomatische Musik nach Bailey

Bailey unterscheidet zwei Hauptformen von Musik, beziehungsweise Improvisation: „**Idiomatische**“ Musik und „**Non-idiomatische**“ Musik (Bailey 1993: xi). Improvisierte Musik ist rein **idiomatisch**, wenn sie durch ein Idiom geformt ist, d.h. sie nicht komplett nur durch Improvisation gestaltet, sondern die Improvisation fungiert hier „nur“ als Mittel. Improvisierte

Musikidiome wie Jazz, Salsa, indische Ragas oder afrikanische Trommelmusik verwenden Formeln und Modelle, über die improvisiert werden. Es erfolgt also eine Praktizierung im Kontext einer spezifischen musikalischen Sprache. „**Non-idiomatisch**“ bedeutet für Bailey eine Musik, die nicht eine Widerspiegelung von ihr vorgelagerten Bildern darstellt, sondern die frei ist von Klischees, Definitionen und Gesetzmäßigkeiten und ihre eigenen Regeln im spontanen Zusammenspiel kreiert. Das heißt, diese Musik ist frei stilisiert und idiomatisch nicht einzuordnen.

Der wesentliche Unterschied zwischen non-idiomatischer und idiomatischer Improvisation besteht für Bailey darin, dass in der freien Improvisation der Behandlung des musikalisch-künstlerischen Materials keine Grenzen gesetzt sind. Somit wird ein offener, endloser Prozess musikalischer Entwicklung hervorgerufen, der per definitionem im Rahmen idiomatischer Musik unmöglich ist.

*Idiomatic improvisation, much the most widely used, is mainly concerned with the expression of an idiom- such as jazz, flamenco or baroque- and takes its identity and motivation from that idiom. Non-idiomatic improvisation has another concern and is most usually found in so-called ‚free‘ improvisation and, while it can be highly stylised, is not usually tied to representing an idiomatic identity. (Bailey 1993: xi)*

Die Wurzeln **non-idiomatischer** Musik liegen im Anlass (nicht Ort), hier werden viele Stile im freien Spiel benutzt, die sich aber nicht zu einem Idiom formen. Frei Improvisierte Musik lässt sich als eine Ansammlung von vielen verschiedenen Spielern und Gruppen sehen. Der wesentliche Teil einer Improvisation passiert zwischen den Spielern, größtenteils jenseits von individueller Berechnung, was gleichzeitig jenseits von Komposition bedeutet. Improvisationen in größeren Gruppen bieten meist komplexere Ergebnisse, da die Musiker auf sich gegenseitig reagieren müssen.

Man trifft häufiger auf idiomatische Musik als auf nicht-idiomatische. Historisch betrachtet entstand die Improvisation zunächst im Zusammenhang mit idiomatischer Musik, das heißt, in der Beschäftigung und Auseinandersetzung mit bestimmten Stilen sowie Stilregeln und Konventionen. Daraus konnte sich dann erst nicht-idiomatische Improvisation entwickeln. Gemäß Bailey stehen jegliche Improvisationen im Verhältnis zu Erfahrung und Wissen ihrer Spieler unabhängig davon, ob sie auf tradierten Formen beruhen oder neu erworben sind. Das wesentliche Kennzeichen der Improvisation ist laut Bailey der sog. *celebration of the moment*. Improvisation vollzieht sich in einem Spannungsdreieck zwischen Kunst, Subjekt und Umfeld. Dabei entsteht eine Wechselbeziehung zwischen Subjekt und Kunst am Ort des musikalischen Entstehens und dem spezifischen Umfeld. Innerhalb dieses Dreiecks ist die Improvisation immer etwas Dynamisches, ist immer in Bewegung. Charakteristisch sind einerseits wechselnde Tendenzen in Richtung Subjekt,

andererseits zum Künstlerisch-Ästhetischen oder zum direkten Umfeld, die unmittelbare Umgebung (Raum, Instrument, Mitspieler und/oder Publikum). Bailey bezeichnet die Improvisation als ein Grundtrieb (*basic instinct*), der über das Musikalische hinausgeht; als eine wichtige lebenserhaltende Kraft (*an essential force in sustaining life*). (Bailey 1993: xii).

## 2.5 Ausblick

In den letzten Jahrzehnten gab es eine Flut von Veröffentlichungen mit freier Musik: neu aufgelegte Klassiker der Vergangenheit oder komplette Neueinspielungen, was natürlich auch auf die Nutzung und Verfügbarkeit neuer Medien (Blog, YouTube etc.) zurückzuführen ist. Hintergrund dafür könnte die Entwicklung neuer Ströme sein: In Chicago und New York fand in der zweiten Hälfte der 90er Jahre das Comeback des klassischen Free Jazz statt; in London wurden Derek Bailey oder Evan Parker als Vorbilder für zahlreiche junge Musiker betrachtet; in Berlin entstand mit der Echtzeitmusik-Szene ein ganz eigenständiger Zweig der Improvisation, ähnliches konnte man auch in Köln und Wien beobachten. Die Improvisationen vergangener Zeiten werden als Material benutzt, nicht nur durch ihre universelle Verfügbarkeit, sondern als Inspirationsquelle für Neu-Improvisationen. Zu Zeiten Baileys, der in seinem Werk auch oftmals auf die Geringschätzung der Improvisation durch die Plattenproduzenten und Labels hinweist, hatte die Improvisation als handwerklich nicht anerkannte, ästhetisch wertlose Praxis noch einen schweren Stand. Jedoch hat sich dieses Bild in der letzten Zeit massiv gewandelt, heute betrachtet man Improvisation als eine *lebendige Kraft, die sich im weitesten Sinne der Schrift entzieht, als wäre sie ein seltenes Überbleibsel einer fast verschwundenen mündlichen Tradition. Sie verhält sich wie die Antikörper einer etablierten Rationalität. Glücklicherweise existiert sie, oftmals in einem bedauernswerten Zustand, als arme Verwandte der Musik, um all den reichlich trüben musikalischen Produkten der Institutionen einen Hauch von Leben zu verleihen. Man möchte nur wünschen, sie möge noch böshafter, noch destruktiver sein, als sie schon ist, sie möge in diese so höflich gewordene Welt der Musik eine große Unordnung bringen.* (Globokar 1994: 51)

### 3. Echtzeitkomposition

#### 3.1 Einführung

**Komposition:** „Komponieren“ und „Komposition“ bedeuten dem Wortsinn nach „zusammensetzen“ („*componere*“) und „Zusammensetzung“ („*compositio*“).

Komposition steht zunächst für ein harmonisches Gebilde, das sich aus dem Zusammensetzen einzelner Teile durch unterschiedliche Zusammenklänge ergibt. Die daraus erwachsende Tätigkeit, das Komponieren umfasst das Können, unterschiedliche Zusammenklänge zu einer harmonischen Einheit zu verschmelzen.

Komponieren ist ein kreativer Schaffensprozess des Komponisten, an dessen Ende ein eindeutiges und sinnvolles, d.h. auf definierten Grundsätzen basierendes, Klanggebilde steht, das u.a. mittels einer Notenschrift schriftlich fixiert wird. Dabei handelt es sich um einen bis in seine Einzelheiten aufschlüsselbaren Prozess. Dem liegen bestimmte Kompositionsregeln und Parameter beziehungsweise ein exakter musikalischer Aufbau zugrunde, die der Komponist genau festlegt. Der musische Schaffensprozess wird durch zahlreiche Komponenten psychologischer und handwerklich-technischer Natur beeinflusst. Unter „definierten Grundsätzen“ sind grundlegende musikalische Konstruktionsprinzipien zu verstehen, die immer wieder in musikalischen Gebilden präsent sind, und von den Anfängen bis in die Gegenwart der Musikgeschichte sich durch eine gewisse Konstanz auszeichnen. Zu diesen Gestaltungsformen zählen beispielsweise: Wiederholung, Variationen, tonräumliche Verschiebung (Transpositionen., Sequenz) und Umkehrung, Reihung, Zerkleinerung (Diminution), Parallelismus, Symmetrie, Gegensatz usw. Tonhöhen sind präzise definiert, Tondauern und Rhythmus sind genau dargestellt; ebenso die Instrumentation (primäre Kompositionskategorien). Dynamik und Artikulation sind in einer Komposition auch angegeben, aber da sie nicht wie Notenwerte oder Rhythmus in exakter Notenschrift darstellbar sind, obliegen sie dem Interpreten. Ähnliches betrifft das Tempo (Ferand 1958: 1423-1427).

#### **Kompositionsprozess**

Mit der Erfindung der Mehrstimmigkeit entstanden Techniken des Hinzufügens von Zusatzstimmen zu einer präexistenten, in der Hauptstimme enthaltenen Melodie, die sich dann mit zunehmender kompositorischer Freiheit zu mehrstimmigen Gebilden entwickelte, auch in den strengen Formen der Imitation des Kanons und der Fuge. Hinzu kamen die aus dem Entstehen des Akkordprinzips

sich ergebenden vielfältigen Möglichkeiten der vortonalen (modalen), tonalen und posttonalen (atonalen) Harmonik, die im Wesentlichen auf die beiden Grundpositionen der „Akkordstruktur“ und der „Akkordfunktion“ basieren. Dabei spielen die Verwendung und Verarbeitung dissonanter Zusammenklänge eine wichtige Rolle, das Wechselspiel von Konsonanz und Dissonanz. Nicht zu vernachlässigen bei den Betrachtungen zur Komposition ist das Verhältnis von Musiktheorie und Kompositionspraxis. Gleichwohl wurde bisher dabei der kreative Anteil des ausführenden Instrumentalisten oder Sängers vernachlässigt, aber spätestens bei der „Improvisation“ zeigt sich, welchen wesentlichen Einfluss dieser hat.

Die Dauer des kreativen Schaffensprozesses des Komponisten variiert stark und ist abhängig von vielen Komponenten, wie benutzte Techniken und Klangmittel oder individuelle Arbeitsmethodik. Die versierte Nutzung einer funktionierenden Kompositionstechnik ist ausschlaggebend für das Arbeitstempo, anderenfalls hätten Meister wie Beethoven oder Bach, bemessen an ihrer kurzen Lebensdauer, nicht diese vorhandene Vielzahl an Kompositionen hervorbringen können. Dies war nur zu bewerkstelligen durch eine zügige Arbeitsweise, die ohne eine funktionierende, angewandte Kompositionstechnik wiederum unmöglich gewesen wäre.

Dem gegenüber stehen notierte musikalische „Gedanken“ der Komponisten, sog. „Klangskizzen“, die oft den Einstieg in die Komposition darstellten, abgewandelt wurden oder auch als Urfassung zu betrachten sind, die letztlich dann die eigentliche Komposition wurde. Hier fand oftmals eine Gratwanderung zwischen musikalischen Gebilden des Augenblickes, also Improvisationen, und einer bis ins kleinste Detail ausgearbeiteten Komposition statt. Im Falle Chopins kehrte dieser auch oftmals zu der allerersten, improvisatorisch festgehaltenen Fassung zurück (Ferand 1958: 1423-1427).

### **3.2 Komposition und Improvisation**

*Anders, als es scheint, bilden Komposition und Improvisation keine starren Gegensätze, sondern sind dialektisch miteinander verbunden. (Mahnkopf 2011: 88)*

Komposition und Improvisation hängen zusammen – wie auch immer diese Zusammenhänge geartet und die Betrachtungsweise erfolgt – sie können nicht losgelöst voneinander beleuchtet werden, wenn man zu einer halbwegs abschließenden These gelangen möchte. Sie bedingen sich gegenseitig, das eine existiert nicht ohne das andere. Man könnte sie auch als eine Dichotomie

bezeichnen, ein komplementäres Begriffspaar, als eine Struktur aus zwei Teilen, einerseits gegensätzlich, aber andererseits ergänzend.

### 3.2.1 Ursprung und Evolution

Die Improvisation hat schon in der Frühzeit der Musik eine große Rolle gespielt. Doch auch mit der Entwicklung einer definierten Tonschrift bestand und besteht eine Koexistenz von Komposition und Improvisation, wobei sich immer wieder trendbedingt der Fokus verschob. In der musiktheoretischen Betrachtung stellen Komposition und Improvisation die beiden Extreme des musikalischen Schaffensprozesses dar, die sich einerseits gegenseitig bedingen können und andererseits vollkommen konträren Grundsätzen folgen (Ferand 1958: 1426).

Mit Blick auf die Definition des Begriffs „Improvisation“, lässt sich vermuten, dass die Improvisation als erstes entstanden ist: Unserer heutigen Sprache ging der Gesang voraus; der Gesang ist unsere „Ursprache“, die sich durch ein breites Spektrum an Ausdrucksmöglichkeiten auszeichnet. Der Gebrauch der Ursprache beginnt bereits im Säuglingsalter. Säuglinge artikulieren durch eine Art „Lallen“ eine zufällige Aneinanderreihung von Tönen, die erst im „Aufführungsprozess“ – im Moment des Lallens oder Schreiens – entstehen. Dies ist auch ein wesentliches Merkmal der Improvisation, deren Klangfolgen erst bei der Ausführung entstehen. Das heißt: Diese gesangartige Artikulation lässt sich als improvisatorisches Singen bezeichnen, da es sich nicht um ein „Absingen“ (Saner 2011: 64) von etwas bereits Vorhandenen handelt, sondern einer Momententstehung. So betrachtet ist „Improvisation“ in unseren Urreflexen verankert, und wir „wenden“ sie ziemlich zeitnah bereits nach unserer Geburt an. Da der Säugling noch nicht die Fähigkeit besitzt, zu sprechen, muss er sich durch Schreien, Lallen, Singen – also Improvisieren – artikulieren, das heißt, es erfolgt ein situationsbedingter Ausdruck, der nicht zuletzt von den äußeren Gegebenheiten und persönlichen Wünschen abhängt und ganz stark mit der Zulassung des Zufalls sowie einer Form von Unvorhersehbarkeit verbunden ist – wiederum eine Parallele zur Improvisation an sich.

Die Standardisierung einer Improvisation lässt diese zu einer Frühform der Komposition werden. Dabei handelt es sich um Musik, die wiederholt und vermittelt werden kann, ohne dass sie notiert wird (Saner 2011: 64). Und letztlich stellt ein Standard wiederum nichts anderes dar, was aus ihm im Rahmen von Improvisationen vor dem Hintergrund früherer Improvisationen gemacht worden ist (Feige 2014: 4).

Es bleibt die Frage, inwieweit eine klare Abgrenzung erfolgen kann und wo genau diese Grenze zu

ziehen ist. Selbst eine Improvisation, die aus dem Moment entsteht und lediglich eine ausgeführte Idee darstellt (und nicht schriftlich festgehalten wird), basiert auf musikalischen Grundsätzen, die denen der Komposition auch zugrunde liegen. Denn ohne Beherrschung dieser Kompositionstechniken, ohne Kenntnis der Harmonielehre, des Kontrapunktes und der Melodiebildung etc. wäre der Improvisator auch nicht in der Lage, so zu improvisieren, dass es am Ende tatsächlich ein Klanggebilde darstellt.

Desgleichen könnte man die Komposition als notierte und bearbeitete Improvisation betrachten und im Umkehrschluss dazu, die Improvisation als einen Schritt auf dem Weg zu einer fixierten, detailliert ausgearbeiteten Komposition verstehen. Getragen werden beide Betrachtungsweisen jeweils davon, worauf der Ausführende den Fokus legt sowie auch soziale, epochale und psychologische Bedingungen (Ferand 1958: 1426-1427).

So gelangt man von der Improvisation zur Komposition und letztlich wieder zur Improvisation – allerdings nun als höchst entwickelte Kunstform. Das bedeutet: Improvisation durchlebt den Evolutionsprozess; sie entsteht als eine Urform, die sich über den Weg der Komposition zu einer hoch entwickelten künstlerischen Form weiter steigert.

Um den Weg der Entwicklung der Improvisation – Komposition – Improvisation genauer betrachten zu können, bedarf es einer Beleuchtung der Gemeinsamkeiten und Unterschiede.

### **3.2.2 Gemeinsamkeiten**

Beide Ausdrucksformen beruhen auf bereits gemachten Hörerlebnissen und Erfahrungen, verbunden mit einer Fachkenntnis von Harmonik, musikalischen Formen, Gliederungen, Melodien und Rhythmik. Die Beschäftigung und thematische Auseinandersetzung mit diesen musikalischen Systemen, das Wissen über Stile, Formen und Materialien aber auch Geschichte stellen für beide eine Voraussetzung für das Gelingen des künstlerischen Werkes dar.

Bei beiden steht am Anfang eine Idee. Dabei handelt es sich um eine bestimmte Idee (selbst wenn dies sich im Bereich der Improvisation mehr um eine vage Idee handelt) eine Wunschmusik zu verwirklichen. Des Weiteren verlangen beide einen gewissen Grad an Können und Beherrschung der Instrumente, um ein bestimmtes Niveau der Aufführung zu erreichen – was gleichzeitig bei beiden ein (selbstverständliches) immer wiederkehrendes Ziel darstellt. Somit haben der Improvisator wie auch der Komponist einen bestimmten Kunstanspruch und verpflichten sich

diesem (Mahnkopf 2011: 88). Zweck und Sinn des Ganzen ist bei beiden, einen Augenblick in der Wirklichkeit zu verewigen und lebendig zu machen. Dabei sind weder Komposition und Improvisation so autonom, wie es zuweilen scheint: *Die Komposition bedarf der Interpretation [...] die sich dem Komponisten weitgehend entzieht. [...] Die Improvisation hingegen bedarf [...] eines artikulierenden Repertoires von Ausdrucksmitteln bzw. grammatischen Mustern* (Mahnkopf 2011: 88).

Es gibt eine Vielzahl von Improvisatoren, die ihre Musik als eine Form von Komposition betrachten. Mit einigen von ihnen führte ich bei mehreren Gelegenheiten ein Interview, welches später auch ausgewertet wird. Im Interview mit Christoph Baumann, einem Improvisator aus der Schweiz, bestätigte er, dass Echtzeitkompositionen (Instant Composing), freie Improvisationen *sind kompositorische Verfahren, wo andere Regeln gelten*.

Diese Regeln sind: *Keine Abmachungen, Musik übernimmt die Führung, es gibt eine Logik, ein Beziehungsnetz, welches plausibel macht, was ist*.

*Instant Composing heisst: wie füge ich quasi die „geklauten“ Wörter (Vocabulaire) zu neuen Sätzen zusammen. Da wären wir im Instant Composing...ich nehme immer neue (im Sinne von andere) Materialien und stelle sie neu zusammen* (Baumann, Interview 19 Oktober 2016).

### 3.2.3 Unterschiede

Der erste gravierende Unterschied zwischen Improvisation und Komposition hängt mit der Natur der Prozesse zusammen, die zur Definition musikalischer Formen führen. Die Organisation des Klangmaterials findet in zwei verschiedenen Zeitskalen statt. Im Allgemeinen ist während einer Improvisation die gesamte musikalische Architektur nicht mit einer vorher definierten Form verbunden. Fast alle Strukturelemente werden in der Echtzeit entwickelt, die letztendlich irreversibel sind. Improvisation bedeutet eine Art Kampf zwischen dem Prozess und der Form: sie müssen unerbittlich gleichzeitig vorgehen. Auf der anderen Seite kann die Zeit beim Komponieren eingefroren werden, und es wird möglich, Wiederholungen, Nachrufe und Verfeinerungen zu gestalten. Während des kompositorischen Prozesses ist die Entwicklung musikalischer Strukturen flexibler, und die Beziehungen zwischen dem Prozess und der Struktur können innerhalb größerer Zeitrahmen reifen.

Der zweite Unterschied bezieht sich auf die Klangerzeugung. Während einer Improvisation sind die Musiker in der Regel mit der Echtzeitproduktion und -bearbeitung des Klangmaterials beschäftigt.

Sie müssen entweder den Klang physisch erzeugen oder körperlich mit den Werkzeugen, die ihn produzieren, interagieren. Ein Improvisator muss ein Instrument bedienen. Der Komponist ist zwar an sich mit den Instrumenten und Techniken, die für die Musikproduktion verwendet werden, befasst, aber während der Ausführung einer Komposition ist er in der Regel nicht physisch an der eigentlichen Erzeugung des Klanges beteiligt.

Das dritte Merkmal betrifft die unterschiedliche Denkweise, die für die beteiligten Musiker bei der Aufführung von improvisierter und komponierter Musik charakteristisch ist. Improvisatoren sind offen für Erkundungen und teilen die Neugier für das Unerwartete. Improvisatoren suchen nach sozialen Interaktionen, auffälligem Wechselspiel und spontanen Zusammenhängen. Zum anderen beschäftigen sich die Komponisten und ihre Interpreten gewöhnlich mit einer Musik, die vorbereitet werden sollte und die spezifischen Trainings und Wiederholungen erfordert.

Im Gegensatz zur Improvisation ist eine Komposition stets schriftlich festgehalten mittels Notat bzw. Partitur etc., wobei die Ausführung dieser Niederschrift nicht dem Komponisten selbst sondern anderen Musikern obliegt. Hingegen bei der Improvisation sind „Komponist“ – gemeint ist der Erschaffer des Werkes (der Improvisator) – und Interpret eine Person. Beim Aufschreiben können jedoch bestimmte technische Aspekte, die wesentlich zur Individualität der Musik beitragen, nicht erfasst werden. Dabei handelt es sich beispielsweise um technische Aspekte wie Mikrorhythmik, Agogik oder dynamische Balance. Diese Lücke füllt die Improvisation, die dieses Nicht-Notierbare zu kultivieren vermag (Mahnkopf 2011: 90).

Verfolgt die Komposition das Ziel, ein klar definiertes Klangobjekt zu erschaffen, dessen Hintergrund ein perfekt formales Musikstück bildet, so geht es bei der Improvisation darum, einen *Improvisationszustand* zu erreichen, *eine physische und mentale Positionierung, die die Produktion von klanglichen Interventionen, Klangobjekten oder anderen Typen von Ereignissen erlaubt, die nicht mit Klang zu tun haben müssen* (Demierre 2011: 118).

Bei der Komposition steht an erster Stelle das Ziel, ein vollkommen in sich stimmiges Werk, bei dem nichts dem Zufall überlassen wird, zu schaffen, hingegen bei der Improvisation die gelungene Performance im Vordergrund steht, das Experimentieren und Einbeziehen des Unvorhersehbaren und Unerwarteten. Nichts ist vorbereitbar oder programmierbar, sondern es werden. *Faktoren, deren Wirkung im Schaffensprozess nicht oder nicht vollständig integriert oder systematisierbar sind..* berücksichtigt (Nanz 2011:18). Bei der Komposition sind der Rahmen und die genaue Ausführung bereits vor der Darbietung festgelegt, somit liegt das Hauptaugenmerk auf dem Kunstprodukt an sich (dem Musikstück), während bei der Improvisation der Akt der Aufführung, der „Prozess“ im Mittelpunkt steht. Dabei spielen nicht nur klangliche, sondern auch visuelle

Aspekte eine Rolle, ...und nur die gleichzeitige Wahrnehmung beider Bereiche stellte eine adäquate Rezeption dar: (Globokar 1994: 52). Dazu gehört beispielsweise der „richtige“ Ort zum Hören, was bei der Komposition eine eher untergeordnete Rolle spielt.

### **Zuordnung und Gegenüberstellung von Eigenschaften/Eigenheiten bzw. Charakteristika Komposition und Improvisation**

| <b>Komposition</b>                       | <b>Improvisation</b>   |
|--|--|
| Zuverlässigkeit                          | Risikobereitschaft   |
| Exaktheit                                | Courage  |
| Beständigkeit                            | Extravaganz  |
| Unwandelbarkeit                          | Offenheit in Form und Verlauf des Stückes                                |
| Korrigierbarkeit                         | Nicht korrigierbar (da direkte Aufführung)                               |
| Fokus auf das Werk an sich               | Fokus auf der Moment der Aufführung                                      |
| Arbeitsteilung „Komponist und Interpret“ | Aufhebung Arbeitsteilung „Komponist und Interpret“, diese sind identisch |
| Manifestation von Strukturen             | Infragestellung der Strukturen bzw. Aufheben dieser                      |
| Festlegung im Voraus                     | Aspekt des Zufälligen  |
| Ortsunabhängig                           | Vom Umfeld abhängig  |

Im Interview mit Alfred Zimmerlin, einem Komponisten und Improvisator aus der Schweiz, sagte dieser:

*This are two differents matters to make music: composing and improvising. One difference is: in the improvisation you are „collective“ and as a composer you are alone.. You take the decision in the moment you realizing..and your follow your partner you get some impulses and you discover something that you never done before.*

Auf die Frage des gegenseitigen Einflusses auf beide Tätigkeiten, Improvisation und Komposition, antwortete er:

*These are two different methods to make the same. I see a lot of parallels: I learn a lot for the composing from improvising. But I do not try to improvise while composing. Composing is a very reflected thing and has a lot to do with architecture. For listening it is important that the piece is in a balance. In composed music I can have elaborate concept of harmonics etc. and modulations between you can switch and you can modulate with the different harmonic systems and I can control this. I never can control this in improvisation and I do not have to (Zimmerlin, Interview 10 März 2016).*

Sehr interessant wird es für uns, wenn wir zwei Modelle der Komposition, bzw. Improvisation von diesen beiden Musikern gegenüberstellen. Auf einer Seite die Kompositionsmethode von Alfred Zimmerlin:

*I try to find in every piece something new. Yes, I have the influences and experiences of the past pieces, but I try to leave and to change it and to concentrate to the piece at the moment. And I work with heptatonic scales and create new relations between them and use it like a circle and like a spiral. And you have the choice of the transposition and can do a lot of different constructions and modulate to several systems. Yes, and it is related to tonality. And I never do that what I have done in the other piece (Zimmerlin, Interview 10 März 2016).*

Auf der anderen Seite steht das kompositorische Herangehen an eine Soloimprovisation von Christoph Baumann:

*Ich versuche das Material, was ich habe, basierend auf meinen Jazzerfahrungen und der zeitgenössischen Musik spielend durchzusetzen... (Demonstration am Klavier). So habe ich eine erste Struktur, die ich dann variere. Der erste Layer ist Material sammeln, der zweite Layer Kombination des Materials und der dritte Layer parametrische Entwicklung. Das ist eigentlich nichts anderes wie in der seriellen Musik auch gearbeitet wird, nur wir denken nicht seriell. Ich stelle Dinge zusammen und im Verlaufe der Zeit wird mir klar: brauche ich etwas Neues, muss ich verändern oder muss ich aufhören, das entscheidet sich eigentlich während des Spiels, aber immer mit der Idee, ich habe nicht vergessen, was am Anfang war. Das letztere ist ein Punkt, der tendenziell in der Improvisation nicht berücksichtigt wird – es gibt auch gute Ausnahmen, aber das finde ich, ist eine Schwäche. Weil: Komponieren heißt: Beziehungen herstellen. Ansonsten ist es nur „Blablabla“ und wir empfinden es als langweilig, weil die Beziehung fehlt. Wichtig ist, es müssen Zusammenhänge vorhanden sein, die unser Hirn als solche erkennt. Sie müssen nicht bewusst erkennbar sein, aber eine Struktur – die auch eine Form von Intelligenz darstellt, auf die unser Hirn positiv reagiert.*

*Eigentlich sind es Zusammenhänge, die wir versuchen, spielend herzustellen. Ich möchte sagen, zentral ist diese Idee, vom Herstellen der Zusammenhänge. Dann kommen hinzu Gestaltungsaspekte, die wir aus der bisherigen und seriellen Musik kennen. Und dann natürlich die Frage der Energie – wie kann ich diese Energie produzieren. Und in der Gruppenimprovisation kommt dann noch ganz zentral das Spielverhalten der anderen dazu. Es geht nicht nur darum, was sie spielen, sondern wie sie es spielen, wie verhalte ich mich zu ihrem Spiel, wie verhalten sie sich zu meinem Spiel – das ist eine komplexe Matrix, die sehr interessant sein kann (Baumann, Interview 19 October 2016).*

### **3.2.4 Mischform als Eigenperspektive**

Musik kann einerseits vollständig improvisiert oder komponiert sein oder auch nur teilweise, beispielsweise durch Einbau eines Soloparts oder einer Kadenz.

Darüber hinaus existieren zahlreiche Musikwerke, in denen die feste Form übernommen wird und improvisierende Ergänzungen erfolgen. Diese Kombinationen sehe ich für mich als gelungenen Kompromiss, oder besser gesagt, Alternative zur komplett bis ins Detail ausgeschriebenen Solopart.

Im Jahre 2017 habe ich im Rahmen der „Komponisten Portraits“-Reihe an der Hochschule für Musik Karlsruhe eine Komposition von Dietrich Eichmann „Flight for Liudas“ in zwei Versionen eingespielt. Die Partitur beinhaltet eine komplett ausgeschriebene Musik für Streichquartett, der Solist jedoch, in diesem Falle Sopransaxofonist, improvisiert. Bei der ersten Version habe ich die Improvisation komplett solistisch aufgeführt, in der zweiten Version unmittelbar danach (ab 1.01.15), habe ich mich in die Rolle des fünften Mitglieds begeben und entsprechend meiner Improvisation gestaltet. Während ich bei der ersten Version wenig, bzw. kaum Interaktionen mit den Musikern als Ensemblemitglied generierte und mehr vordergründig, „solistisch“ spielte, betrachtete ich die mir entgegengekommene Musik als ein Ganzes, eher als Duo-Partner, auf deren Impulse ich entsprechend reagierte, dann in der zweiten Version spielten wir mehr im Ensemble, dabei wurde jede einzelne Stimme wichtig, auf die man auch jederzeit reagieren konnte, sie u.U. fortführen und weiterverarbeiten. Diese zwei entgegengesetzten Varianten zeigen nur eine Möglichkeit mit dem geschriebenen Material umzugehen.

(Doktorkonzert III 2017, *Dietrich Eichmann: „Flight for Liudas“ for String Quartett and*

*improvising Soloist*: 48:29–1:10:45, (<https://www.youtube.com/watch?v=yVIuq1ZLLag>,  
zugegriffen am 30.01.2019).

Diese Mischform des Komponierens benutze ich ziemlich oft, wenn ich ein Auftragswerk eines Festivals o.Ä. habe, wo ich mit klassisch ausgebildeten Musikern zusammen arbeite. Da sie sich in ihrem Werdegang meistens nie mit der Improvisation beschäftigt haben, fällt es für sie sehr schwer auf Aufforderung zum improvisieren entsprechend zu reagieren. In diesem Falle schreibe ich improvisierte Teile für jedes Instrument, die sie entsprechend der vorgegebenen Struktur unterlegen und aleatorisch abspielen.

In meiner Komposition „Versuch eines Ausgleiches“ für Streichquartett und zwei improvisierende Solisten, welches ich im Doktorkonzert VI präsentiert habe, benutze ich diese Mischform-Technik. Die Stimmen im ersten und zweiten Teil des Quartetts wurden ursprünglich improvisatorisch direkt über MIDI-Tastatur in das Notenprogramm eingespielt, danach geringfügig bearbeitet. Damit wollte ich die Spontaneität des Spiels beibehalten. Aus diesem Grund sind auch einzelne Stimmen jeweils in einem eigenen Tempo notiert, die sich geringfügig voneinander unterscheiden.

**Der Versuch eines Ausgleiches**  
für Streichquartett und improvisierenden Solisten

Vlady Bystrov  
(2007-2018)

Soloist Andante ♩ = 80

Violin I mp Andante ♩ = 85

Violin II mp Andante ♩ = 82

Viola mp Andante ♩ = 78

Cello mp Andante ♩ = 80

Beispiel 1a. *Der Versuch eines Ausgleiches* für Stringquartett und Solisten, *Andante*, T. 1–3.

Die Vorgabe an die Musiker lautet: alles möglichst frei im Vortrag zu spielen, trotzdem aufeinander als „Frage-Antwort“ zu hören; große „überzeichnete“ Dynamikbreite. Um am Ende des Abschnittes zusammen zu finden wurden unisono Noten eingefügt. Jeder der sukzessive Ankommenden wartet

auf die letzte Fermate Note. Dieses unisono dient auch gleichzeitig als ein Zeichen für die improvisierenden Solisten ein improvisierendes Ereignis im ersten Teil allein zu spielen.

Beispiel 1b. *Der Versuch eines Ausgleiches* für Stringquartett und Solisten, *Andante*, T. 7–9. Am Ende des improvisierenden Zwischenspiels achten die Musiker auf die Solisten, es beginnt jeweils ein anderer Musiker des Quartetts mit dem Auftakt. Hier beginnt die Viola.

Im zweiten Teil *Moderato* durch gemeinsamen Rhythmus, bzw. allgemeinen „Groove“ nähern sich die Solisten dem Quartett langsam an.

Beispiel 1c. *Der Versuch eines Ausgleiches* für Stringquartett und Solisten, *Moderato*, T. 37–42. Im dritten Teil *Andante* spielen sie gemeinsam, die Themen des ersten Teiles werden teilweise

wiederholt, bzw. weiterentwickelt. Musik verdichtet sich.

Beispiel 1d. *Der Versuch eines Ausgleiches* für Stringquartett und Solisten, *Andante*, T. 99–101. Es entsteht ein Knäuel aus kurzen melodischen Phrasen, die ineinander übergehen, sich überschneiden und verdecken, Dynamische Unterschiede, die Musiker sich selbst überlegen, sind sehr wichtig, um einzelne Passagen herauszuhören.

Im vierten Teil *Tempo rubato* geht die Musik im Flageolet, bzw. Oberton Bereich. Die Solisten haben die Möglichkeit auf die zarten Klänge des Quartetts, ihre Kontraste zu setzen.

Beispiel 1e. *Der Versuch eines Ausgleiches* für Stringquartett und Solisten, *Tempo Rubato*, T.109–115. (Dortorkonzert VI, 12:15–27:40, <https://www.youtube.com/watch?v=fdkBFNshkgY>,

zugegriffen am 30.01.2019).

Anders verhält es sich, wenn ich eine Komposition für versierte Improvisatoren vorbereite. In diesem Falle reicht es nur eine Idee aufzuschreiben, der Rest wird von den Musikern direkt erimprovisiert.

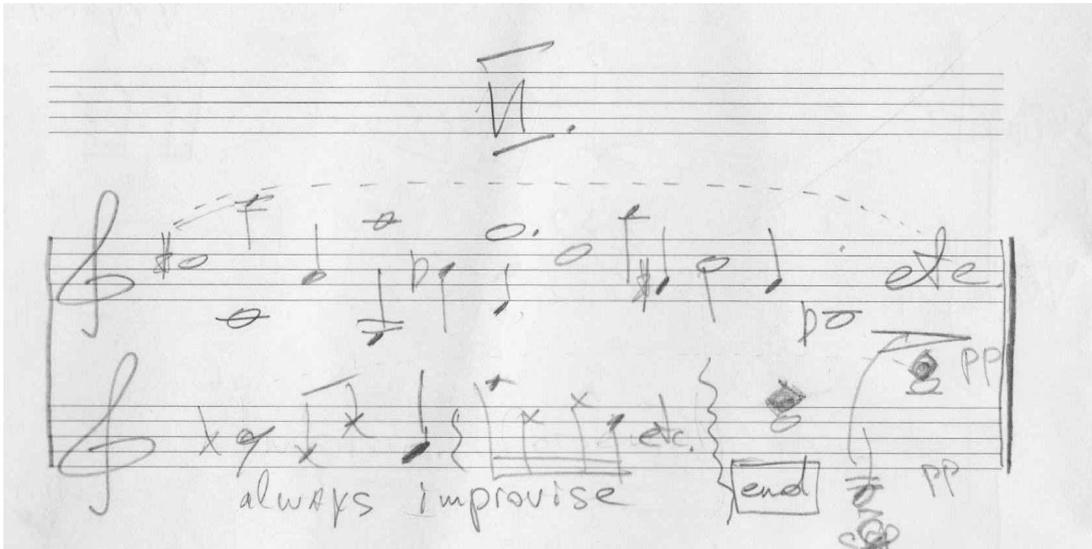
In meinem Doktorkonzert IV spielte ich 5 Duos für Violine und Klarinette mit einem ausgezeichneten Musiker, Juan Fran Cabrera. (Doktorkonzert VI, <https://www.youtube.com/watch?v=fdkBFNshkgY>, zugegriffen am 30.01.2019, 5:05–9:45)

Bei dem ersten Duo ist nur ein Anfangsimpuls komplett notiert. Nach der *frullato* Note geht die Klarinette sofort in die Improvisation. Die Violine spielt schnelle Passagen.

Beispiel 2a. Fünf Duos für improvisierende Violine und Klarinette, Duo I

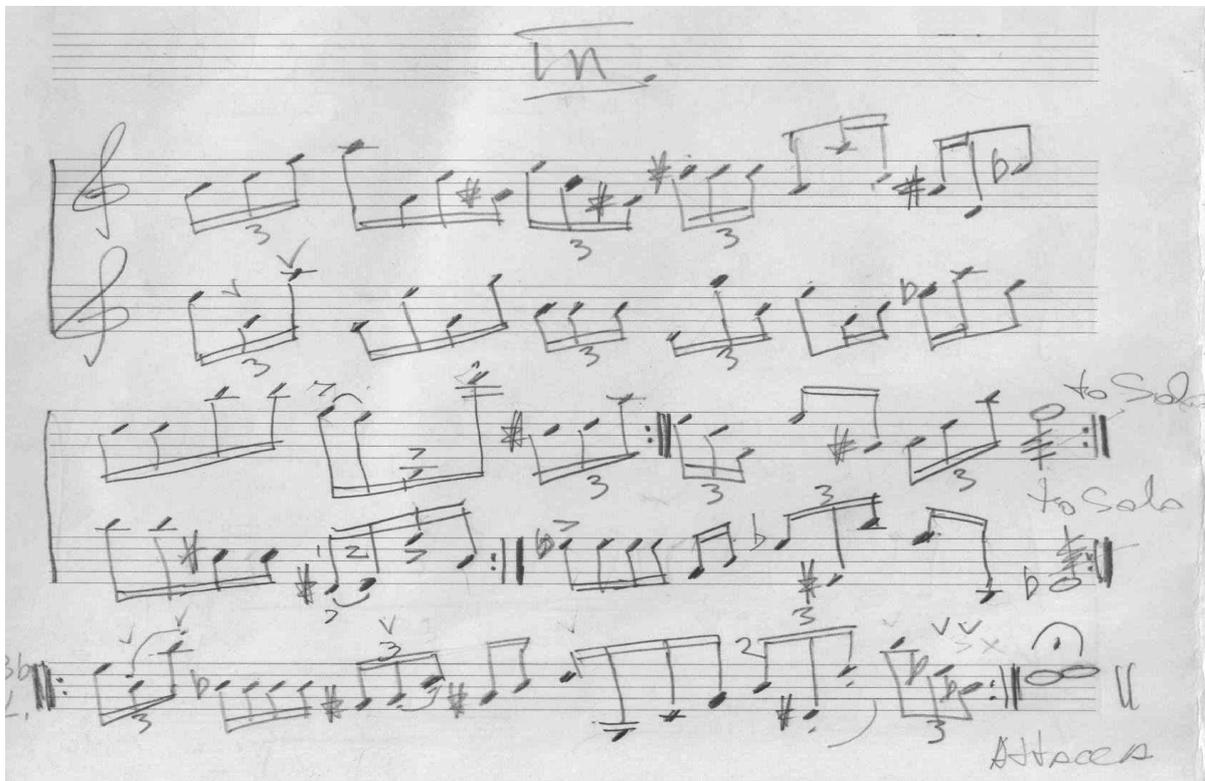
Das Ende der Improvisation wird auf g von der Klarinette markiert. Beim gemeinsamen *diminuendo* geht die Violine auf *flageolets*.

Im zweiten Duo improvisiert die Violine komplett, die Klarinette spielt lange Noten in großen Intervallen.



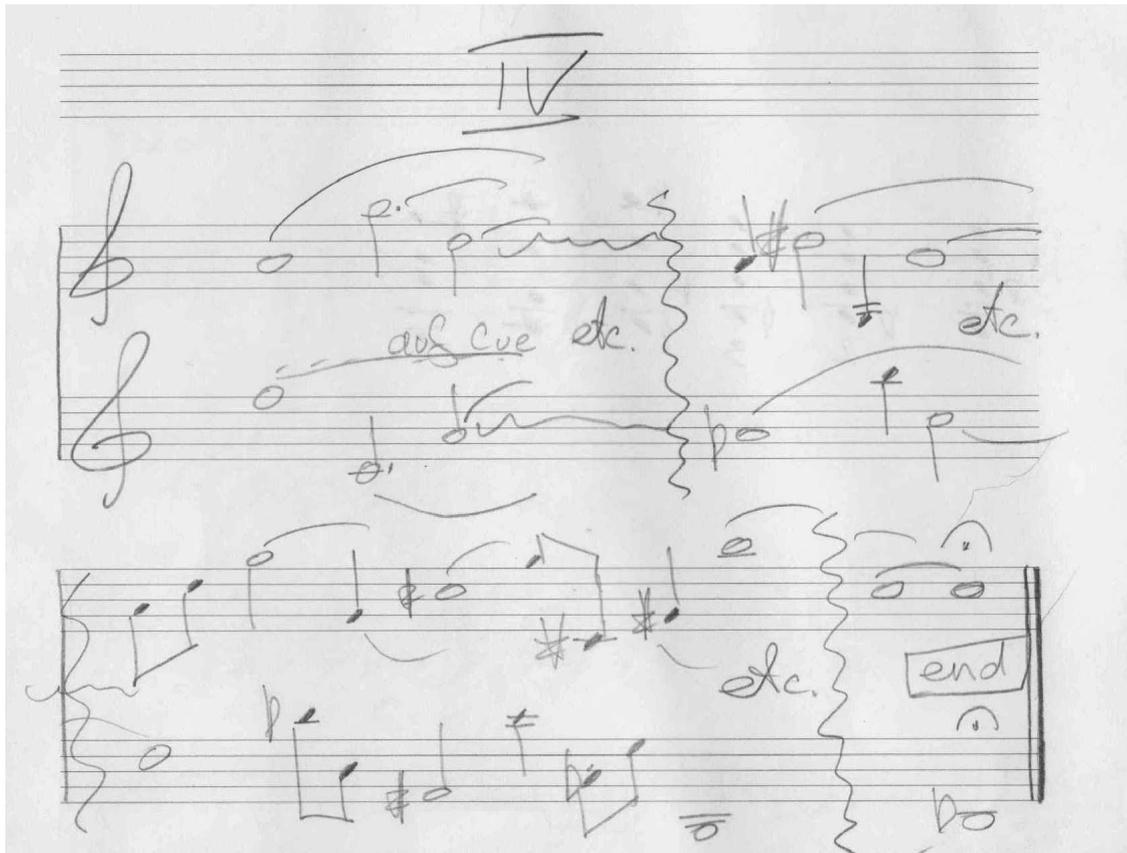
Beispiel 2b. *Fünf Duos für improvisierende Violine und Klarinette, Duo II.*

Im dritten Duo werden zunächst rhythmisch parallele Notengruppierungen vorgestellt. Danach gehen beide Instrumente in die Improvisation mit teilweise *aleatorisch* vorher gespielten Notengruppen. Die Improvisation beendet man durch gemeinsames *cue* auf in grosser Sekunde gespielten *outtro*.



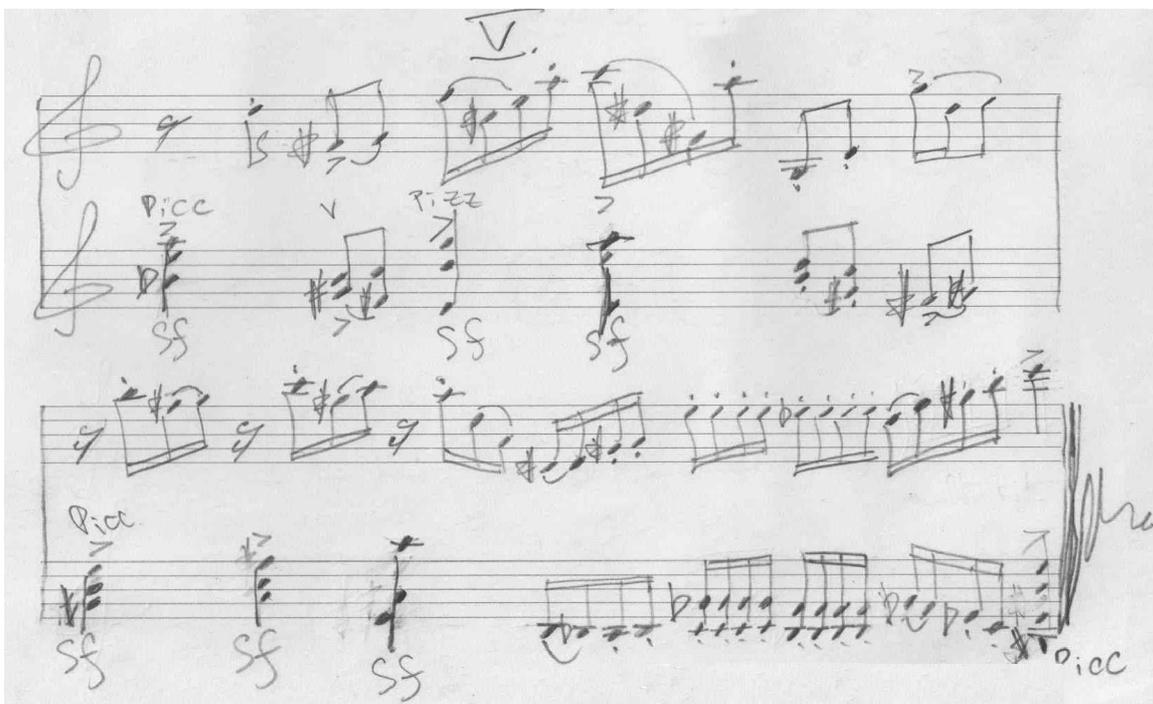
Beispiel 2c. *Fünf Duos für improvisierende Violine und Klarinette, Duo III.*

Das vierte Duo wird auf *cue* gespielten langen Noten aufgebaut. Durch zufällige Auswahl der Noten entstehen interessante Kombinationen. Am Ende des Stückes möglichst in der *Oktav Unisono*.



Beispiel 2d. Fünf Duos für improvisierende Violine und Klarinette, Duo IV.

Duo Fünf ist komplett ausgeschrieben.



Beispiel 2e. Fünf Duos für improvisierende Violine und Klarinette, Duo V.

## 4. Improvisations- und Kompositions-Strategien für eine Echtzeitkomposition

### 4.1 Das Melodische

Ich habe angefangen, mich mit der Melodie intensiver zu beschäftigen, um zu versuchen, eine für mich neue musikalische Sprache zu entwickeln. Weil ich gemerkt habe, dass in der modernen Improvisation der Aspekt der Melodieführung, oder einfach improvisatorisches komponieren einer Melodie völlig missachtet wird. Woran liegt das? Liegt es an mangelnder Fähigkeit der Musiker, eine klare melodische Idee vorzutragen? Liegt es an der allgemeinen Verringerung des Melodischen in der zeitgenössischen Musik? Und können wir dann in diesem Falle von dem Melodischen beim Boulez oder Bailey sprechen? Wahrscheinlich hängt die Antwort von dem Inhalt dessen, was wir in den Begriff der Melodie legen.

Der Begriff „Melodie“ stammt aus dem griechischen: melos = Lied und odé = Gesang. Man spricht von einer Melodie, wenn es sich um eine spezifische zeitliche einstimmige Anordnung von Tönen handelt, die als eigenständiges akustisches, wiedererkennbares Gebilde wahrgenommen wird, das unabhängig von der ursprünglichen Tonhöhe wiederholt werden kann. Maßgebend dabei ist nicht die Tonhöhe, sondern die charakteristische Folge von Intervallen sowie der jeweilige Rhythmus. Die Melodie kann unterteilt sein in bestimmte Motive, die variiert werden oder – wie beispielsweise im Jazz – als Grundlage für die Improvisation dienen, oder auch von einem Text begleitet sein (Reck 2000: 144).

Es gibt aber auch andere Ansätze, die die Melodie als komplexe Wechselbeziehung neuraler Funktionen im Gehirn des individuellen Hörens sehen, woraus sich eine vom Hörer individuell vorgenommene Interpretation der wahrgenommenen Phänomene ergibt, die letztlich dem entspricht, was man Melodie nennt (Rzewski 2007: 135).

Die Entwicklung der Melodie bestimmt wesentlich die gesamte Musikentwicklung, denn *es ist die eng dimensionierte, paartönige, aber schwebend-pulsierende, frei rhythmisierte Melodie, die in der Geschichte der Musik immer als etwas Neues wirkt und jeder neuartigen Bewegtheit den Weg öffnet* (Szabolcsi 1959: 221).

In meiner Arbeit beschäftige ich mich mit der sukzessiven Folge von Tonhöhenereignissen. In dieser Weise könnte man die Melodie zeitgenössisch definieren.

### 4.1.1 Modelle

Nachfolgend sind einige grundlegende melodische Modelle aufgeführt, die meiner Meinung nach zum Verstehen und zur Schaffung einer klaren melodischen Linie in der Improvisation notwendig sind (Reck 2000: 145–147).

#### *Gerade Linie*



Dies ist die wahrscheinlich simpelste Form, hierbei handelt es sich um die regelmäßige Wiederholung eines einzelnen Tones, verbunden mit einfachen Modifizierungen durch gelegentliche Neben- und Nachbarnoten.

Obwohl dieses Modell sehr einfach aussieht, bietet es in der modernen Improvisation eine der effektivsten Gestaltungsmöglichkeiten. Zusammen mit *false fingering*, *bisbigliando* und anderen Effekten die einzelnen Noten um  $1/3$ ,  $2/3$  etc. nach oben oder unten mikrotonal zu variieren, lässt es sich damit über längere Strecke konzertant wunderbar experimentieren. Als Beispiel hier sind einige Kompositionen u.a. von Giacinto Scelsi zu nennen. In meinem ersten Doktorkonzert spielte ich im ersten Teil aus *Tre Pezzi* für Saxophone von Giacinto Scelsi (Doktorkonzert I 2015: 00:00–6:38, <https://www.youtube.com/watch?v=Oqxy-nH1EwQ>, zugegriffen am 30.01.2019). Das eigentliche Stück beginnt erst ab 3:29, davor spiele ich ein improvisatorisches Vorspiel, das nur aus einer Note besteht. Diese Note wird langgezogen, tembral variiert, mit Geräuschen vermischt. Es werden Nachbartöne hinzugefügt, Tremoli etc.

Der Aufbau einer Improvisation auf nur einem einzigen Ton kann eine sehr schwierige Aufgabe sein. Wenn wir jedoch das ganze Spektrum von Parametern betrachten, die ein einzelner Klang in sich hat, können wir feststellen, dass es mehr als genug ist, um eine interessante Improvisation zu bilden. Der einzige Parameter, der festgelegt ist, ist der Parameter der Tonhöhe, die anderen Parameter wie z.B. Dynamik, Klangfarbe oder das Spiel in unterschiedlichen rhythmischen Strukturen können dazu angewendet werden.

#### *Wellen- und Pendelbewegung*



Dies bezeichnet eine Melodie, die im Zickzack auf und nieder, vor und zurück verläuft, aber dabei denselben Raum abdeckt, zu finden auch bei meisten Jazzimprovisationen.

### *Herabstürzender Klang*



Hierbei beginnt die Melodie hoch oben und fällt sturzartig herunter.

### *Bogen*



Sie fängt in der tiefen Tonlage an, entwickelt sich zum Höhepunkt und fällt dann sehr schnell in die Ausgangsform zurück. Es ist die gängigste Melodieform in der europäischen Musiktradition. Sie ist aufgebaut nach folgender Struktur: Aufstellung-Entwicklung-Höhepunkt-Auflösung-Entspannung.

### *Zickzack*



Die Melodie vollführt eine Hin und Her-Bewegung zwischen zwei oder drei Tönen.

### *Melodieführung einer zeitgenössischen Improvisation (Solo)*



Dieses Modell stellt eine in einzelne Komponente zerrissene Melodie dar, wie ich es des öfteren in meinen Soloimprovisationen spiele. Beispielsweise wie bei meinem Doktorkonzert IV (Doktorkonzert IV 2018: 00:00–03:55, <https://www.youtube.com/watch?v=fdkBFNshkgY>, zugegriffen am 30.01.2019).

Zeitgenössische Improvisation nach meinem Verständnis stellt in unserer heutigen Zeit eine enorme Herausforderung dar. Aufgrund „Schon-Alles-Dagewesenen“ ist die Aufgabe des Solisten eine kompositorisch interessante, energiegeladene Musik vorzuführen. Eine attraktive Grundidee, deren logische Entwicklung und gleichzeitig Elemente der Überraschung sind die wichtigsten Kriterien einer gelungenen Solo Improvisation.

Die einzelnen Techniken der Melodien Gestaltung, Behandlung der Intervalle, dramaturgischer Aufbau der einzelnen Phrasen, sind mehrfach in anderen unzähligen Büchern über Improvisation beschrieben und ausgearbeitet worden. Ich verweise Interessierte z.B. auf Arbeiten von David Liebman (Liebman 2001) oder auf Improvisationskonzepte von Anto Pett hin. An dieser Stelle möchte ich es nochmals betonen, dass alle in diesem Kapitel und weiter beschriebene Gedanken, basierend auf Grundideen der hier aufgeführten Autoren, meine eigenen Interpretationen und bildende Elemente meines künstlerischen Werdegangs sind.

#### **4.1.2 Melodische Gestalt und ihr Beziehungsgefüge**

Die Gestalt der Melodie wird immer durch musikalische Elemente bestimmt. Die Charakteristik dabei entsteht durch die Zusammensetzung, Transformation und Kombination der jeweiligen Elemente.

Die verschiedenen Elemente bzw. Bausteine, aus denen sich die Melodie zusammensetzt, sind sehr vielschichtig. Ein Grundelement ist die Tonhöhe, wobei für die Melodie nur ein begrenztes Spektrum an Tönen benutzt wird. Innerhalb dieses Spektrums kann die Melodie sich einerseits um ein sogenanntes tonales Zentrum herumbewegen oder einer festen Anordnung unterliegen. Eine Vielzahl von Tonsystemen basiert auf einer Kombination von beiden. Ein tonales Zentrum bezeichnet die Dominanz eines einzelnen Tons in einer Beziehungshierarchie (keine Gleichberechtigung der Töne untereinander). Die meisten Melodien kreisen um mehrere tonalen Zentren, die durch Betonung oder Wiederholung, durch Harmonien und Akkorde sowie durch Bordun-töne entstehen (Reck 2000: 175).

In der Aufnahme meines Doktorkonzertes III gleich im ersten Stück werden einige besprochene Elemente, bzw. Modelle der Melodiebildung praktisch angewendet. Das Stück beginnt mit den langen Tönen der Bassklarinette, als Antwort von der Sängerin Anne-Liis Poll übernommen. Einzelne melodische Phrasen werden durch Klingel voneinander markiert. Die Tonalität ist frei, allerdings durch momentanes Reagieren der Musiker werden einzelne Töne in der folgenden Phrase „korrigiert“, so dass man in etwa durch Unisono, bzw. Wiederholung in einem tonalen Zentrum bleibt. Ab der dritten Minute wird die melodische Linie unruhig, sie drängt sich nach vorne, wird aber immer noch durch die Klingel getrennt. Der Gesang bleibt im Deklamationsduktus. Ab Minute 4:00 steigt die Klarinette ein und übernimmt vorher Gespieltes, bringt es vorwärts, Gesang folgt, dabei spielt die Klarinette kurze staccati als Kontrapunkt bis sie sich wieder beruhigt. Um Minute 5:00 beginnen die beiden eine kleine Kulmination, die sich aus kurzen melodischen Einwüfen in großen Intervallen und kontrastierender Dynamik entwickelt, bis es in die Reprise mit langer Note ins pp und Klingeln mündet (Doktorkonzert III 2017: 00:00–5:50, <https://www.youtube.com/watch?v=yVIuq1ZLLag>, zugegriffen am 30.01.2019).

Wenn ich eine Solo-Improvisation spiele, denke ich manchmal an ein tonales Zentrum. Somit sind die Melodienoten einem tonalen Gefüge untergeordnet. Interessant wird es, wenn man versucht, die Tonreihe selbst zu definieren. Es kann z.B. passieren, wenn in dem Stück ein Ethno-Instrument eingesetzt wird: man ist auf einen bestimmten Tonvorrat des jeweiligen Instrumentes angewiesen. Dabei versucht man aber trotzdem die einzelnen Töne zumindest mikrotonal zu ändern.

Melodie und Tonart unterhalten eine symbiotische Beziehung. Der Grundton stellt gleichzeitig den Endton der Melodie dar, Dominante und Tenor beeinflussen wesentlich die Proportionen und Klangbewegung der Melodie. Töne haben unterschiedliche Rollen, Funktionen und Gewichtungen. Zieht man hier den Vergleich zur Pentatonik, so fällt auf, dass es sich bei der Pentatonik bereits um ein Melodiegebilde handelt, gekennzeichnet durch das Fehlen der Dominante und eine absolute Gleichberechtigung der Töne. Die Tonleitern stellen lediglich eine Art Strukturmerkmal dar, eine theoretisch angeordnete Reihe, deren Töne zur Melodiebildung genutzt werden bzw. deren Existenz durch die Melodieform bestimmt wird. Der Schwerpunkt jedoch liegt auf dem Ganzen; auf dem Gebilde – einer Gesamtfigur – und nicht dem einzelnen Ton. Diese Tatsache begünstigte die Entwicklung von immer komplexeren Melodiemodellen. Diese entstanden durch eingängige, typisch diatonische Bewegungsformen mit einer flexiblen Anwendung der Strukturen innerhalb des Gebildes, d.h. variierende Intervalle und variierender Duktus. (Szabolcsi 1959: 43).

Da die viele meiner eigenen ethnischen Instrumente, wie z.B. Bawu, Suling, Hulusi oder Shakuhachi eine diatonische, bzw. pentatonische Stimmung aufweisen, beschäftige ich mich intensiv mit der Pentatonik. Sie bildet für mich die Verbindung zwischen den Melodien der Naturvölker zu den entwickelten Melodien der heutigen Zeit. In ihrer sehr interessanten Arbeit „Anhemitonik als musikalisches System“ beschreibt Ishakova-Vamba Typen der Pentatonik (Ishakova-Vamba 1990: 58). Man kann diese in zwei Gruppen einteilen: Einerseits die halbtöne, anhemitonische Pentatonie und andererseits die diatonische oder hemitonische Pentatonie. Weiterhin gibt es Verweise auf außereuropäischen Kulturen, vor allem auf die östlichen Systeme mit ihrer Oktavteilung auf 17, bzw. 22 semitones.

Als Beispiel hierfür verweise ich auf ein Video von meinem Doktorkonzert III.

In der Aufnahme meines Doktorkonzertes III (ab 06:35 bis 11:20) spiele ich ein chinesisches Instrument Hulusi. Das ist eine Mundorgel, deren Windkammer seines Durchschlagungsinstruments aus einer getrockneten Kalebasse besteht und in die drei dünne Bambusrohre eingesteckt sind. Zwei seitlich angebrachte Pfeifen können als Bordun dazugeschaltet werden. Sie sind auf die Quinte und Oktave gestimmt und erklingen konstant. In der Mitte befindet sich ein Rohr auf dem diatonische Melodien gespielt werden. Der Klang wird durch angeblasene durchschlagende Messingzunge produziert, dadurch entsteht ein eher nasaler Klang.

In der Aufnahme spiele ich im Duo mit der Sängerin Anne-Liis Poll. Bei der Melodiegestaltung benutze ich Pentatonik mit einigen am Ende der Phrasen gezogenen Mikrotönen. Im Laufe des Stückes wird eher der asiatische Moll-Charakter der Pentatonik durch musikalisches Interagieren mit der Sängerin, die ihre Antworten eher aus dem Tonvorrat der mittelalterlichen Musik beisteuert, insofern beeinflusst, dass ich zum Schluss in den Toncharakter eines russischen Liedes übergehe. Somit werden zwei subjektiv hörende unterschiedliche Tonsysteme – „asiatisch-russisch“ und „mittelalterlich“ – gegenseitig beeinflusst. Daraus entsteht ein polytonales Stück, was auch trotzdem eine „tonale Achse“, nämlich ein gemeinsamer Bordunton hat (Doktorkonzert III 2017: 6:35–11:20, <https://www.youtube.com/watch?v=yVIuq1ZLLag>, zugegriffen am 30.01.2019).

Wie bereits oben erwähnt, befinden sich die Noten einer Melodie in einer bestimmten Hierarchie zueinander. Dabei handelt es sich um Anordnungen von dominanten Tönen, die den Rahmen bzw. die Grundform bilden, und Nebentönen, die den anderen untergeordnet sind. Die Gewichtung der Töne erfolgt durch ihre Häufigkeit, ihre Betonung bzw. Akzentuierung oder ihre Position.

Oft ist es notwendig diese Hierarchie zu brechen. Sonst entstehen nicht immer erwünschten tonalen

Inseln. Dabei sind die Möglichkeiten, bzw. Techniken, um dies zu vermeiden, unterschiedlich. Es hängt von der Besetzung ab: im Solo Spiel ist es wesentlich einfacher, da keine harmonische Unterstützung vorhanden ist. Im Ensemblespiel hängt es von mehreren Faktoren ab: welche Funktion im Spiel man gerade hat – Solo, Begleitung, Unterstützung, Kontrastspiel etc.

Neben dem tonalen Zentrum existieren tonale Nebenzentren, die anderen Aufgaben innerhalb dieses Strukturgefüges wahrnehmen. Sie ermöglichen den Raum für Improvisationen, wenn beispielsweise zwei Instrumente durch ihre vorgegebene Stimmung nicht unbedingt miteinander harmonieren. In diesem Fall versucht man entweder das Neue als Kontrast zu sehen, oder man betrachtet es als neue Klangfarbe, dabei versucht man zuerst, keine klare melodische Phrasen zu spielen, sondern lediglich einzelne Töne. Hierfür ist ein weiteres Beispiel von der oben erwähnten Aufnahme.

In dem Duo mit dem Pianisten Anto Pett werden zunächst (bis 12:40) zwei unterschiedliche Instrumente, Hulusi und Piano, gegenseitig vorgestellt. Diatonische Phrasen der Hulusi, gespielt in grösseren Intervallen, werden in den melodischen Bögen von den klar strukturierten modernen pianistischen Phrasen Anto Petts umrahmt. Die gemeinsame Phrasierung verdeckt die mikrotonalen Unterschiede der Stimmungen. Um es noch besser zu kaschieren, spiele ich auf der Hulusi mit *bending* und *false fingering*. Ab Minute 12:40 wird parallel dazu ein präpariertes Piano eingesetzt. Bis 13:50 spielen beide Instrumente zunächst polyphon und polyrhythmisch auf einem gemeinsamen Puls basierend. Ab 13:50 geht das Piano in eine andere Tonart, ab 14:50 wieder in eine andere, das Hulusi bleibt in seiner eigenen Tonart. Mehr noch, durch Zuschalten eines oktavierenden Seitenrohres wird das tonale Zentrum noch mehr betont. Durch simultanes Spiel auf dem präparierten und „normalen“ Piano entsteht ein mehrschichtiges polytonales Gebilde. Damit wird die Verbindung des Archaischen mit der Moderne sehr deutlich und nachvollziehbar, was wesentlich zu meiner künstlerischen Intention gehört (Doktorkonzert III 2017: 11:30–16:15, <https://www.youtube.com/watch?v=yVIuq1ZLLag>, zugegriffen am 30.01.2019, 11:30–16:10).

### **Von der Tonalität zur Atonalität**

Kombination von tonalen und atonalen Strukturen bildet der Gegensatz „Tonalität – Atonalität“ Spielmuster, die in der Improvisation, bzw. Melodiebildung effektiv genutzt werden können. Die naheliegendste Art, dieses Modell anzuwenden, ist die Improvisation in ternärer Reprisesform, die man einfach als ABA-Form bezeichnen kann, mit tonalen A-Abschnitten und atonalen B-Abschnitten (wie im unten aufgeführten Beispiel) oder umgekehrt – mit atonalen A-Abschnitten und tonalen B-Abschnitten. Der einfachste (aber wahrscheinlich nicht der beste) Weg, um diese Art von Form aufzubauen, ist der "scharfe" Wechsel von tonalen und atonalen Abschnitten ohne

Übergang von einem zum anderen. Als Beispiel hierfür verweise ich auf ein Video von meinem Doktorkonzert III.

In dem Duo mit dem Piano ab 20:30 bis 27:00 spiele ich ein chinesisches Bawu, ein weiteres Durchschlagzungeninstrument aus meiner Sammlung. Am Anfang spielt das Piano gleichzeitig auf dem präpariertem und „normalen“ Instrument eine russisch anmutende polyrhythmische Figur. Bald darauf fängt das Bawu mit der Melodie in der gleichen Tonart an. Nach der Exposition wechselt die Melodie zur Klarinette und es wird die Melodie in der gleichen Tonart auf der Klarinette vorgeführt. In der Folge erweitert die Klarinette den Tonvorrat, nimmt tonartfremde Töne zur ursprünglichen Pentatonik hinzu und durch rhythmische Zerfaserung und polytonales Spiel führt das Stück in einen atonalen und polyrhythmischen Dialog, um bei 25:38 auf dem Bawu in die Ursprungstonart wieder zurück zu kommen. In der Reprise sich wieder gefunden, bleibt das Piano konstant in der Nachbarart, um dem Stück letztendlich einen neuen polytonalen Charakter zu geben (Doktorkonzert III 2017: 20:30–27:00, <https://www.youtube.com/watch?v=yVIuq1ZLLag>, zugegriffen am 30.01.2019, 20:30–27:00).

Im Gegensatz zum oben Benannten benutze ich häufig auch eine andere Art der Melodieführung. Aus einem vorhandenen melodischen Grundgerüst führt jede neue Idee, jede Aneinanderreihung melodischer Teile in einer zunehmend sich vergrößernden Anordnung zu weiteren Ideen und Reihen. Wiederholungen sind nicht nur noch einmal gespielte Passagen, sondern symbolisieren eine Suche nach Neuem. So entsteht die Melodie als unendliches Weiterspinnen. Als Beispiel hierfür verweise ich auf ein Video von meinem Doktorkonzert III.

Ab 16:17 beginnt die Bassklarinette zusammen mit dem Piano deklamatorisch eine Idee zu entwickeln. Sie wird unmittelbar danach von dem Piano thematisch wiederholt und harmonisch in Frage gestellt. Darauf antworten beide Instrumente auf ihre eigene Art: die Bassklarinette entwickelt die Ursprungsidee weiter, das Piano dagegen geht komplett einen neuen Weg und führt seine harmonische Entwicklung fort. Ab 17:20 fängt das Piano mit einem neuen polyrhythmischen Material an. Die Klarinette versucht zunächst mit dem Material durchzukommen, merkt aber nach einer Zeit, dass sie nicht mithalten kann, wechselt ab 18:30 zur Alt-Klarinette und beginnt mit Fortspinnung der Melodie auf konstantem Arpeggio, Intervall- und danach Akkord-Spiel des Pianos. Es kommt zu einer Zwischen-Kulmination, bis in 19:38 Klarinette im oberen Register die Melodieführung übernimmt und sukzessive durch rhythmischen Zerfall des energetischen Flusses alles langsam zu Ende bringt (Doktorkonzert III 2017: 16:17–20:25, <https://www.youtube.com/watch?v=yVIuq1ZLLag>, zugegriffen am 30.01.2019).

Zusammenfassend sei hier gesagt, dass die Melodie in der modernen freien Improvisation meiner Meinung nach, eine sehr große Rolle spielt. Warum gerade in der freien Improvisation? Aufgrund zahlreichen mittelmässigen Musikern, die denken, ihren musikalischen Trieb in angeblich „leichter“ atonaler Musik ausleben zu können, klingt diese Musik sehr oft gleich. Es fehlt ihr an Energie, klaren melodischen Ideen und Entwicklung. Wenn man lernt, eine schöne einfache Melodie zunächst vorzustellen, danach logisch weiter zu entwickeln und zum Schluss noch wenigstens in etwa zu wiederholen, dann bekommt die Improvisation eine Gestalt, die niemals mit dem zu vergleichen ist, was viel zu oft in den Konzerten der sog. „experimentellen“ Musik, wie es abwertend benannt wird, zu hören ist. Um diese Musik auf eine andere Ebene zu heben, bedarf es neben dem melodischen Talent auch ein kompositorisches Denken.

#### **4.1.3 Strukturbildende Elemente in der freien Improvisation**

Wenn man in einem Stil improvisiert, sind alle Elemente der Improvisation durch stilistische Regeln bestimmt – von kleinsten Idiomen und Mustern bis hin zur gesamten Form des gesamten Improvisationsstücks. In der freien Improvisation sind die stilistischen Merkmale nicht vorhanden oder minimal, darum werden alle Elemente spontan von Improvisatoren in Echtzeit erzeugt. Die Summe der oben beschriebenen Faktoren beeinflusst jede Improvisation, sie wird von dem Musiker unter dem Einfluss seines kulturellen Hintergrundes konstruiert. Der Prozess der Bezugnahme während der Improvisation ist oft unbewusst: man folgt intuitiv den formbildenden Strukturen, die auf seinem kulturellen Hintergrund sowie seiner persönlichen und beruflichen Erfahrung basieren.

Trotz der endlosen Vielfalt an spezifischen Strukturen, die wir in der Musik verschiedener Kulturen finden können, basiert fast die gesamte auf tonaler Harmonie aufgebaute europäische Musik und die meisten der orientalischen musikalischen Gebilde auf dem *Spannungs-Entspannungs-Effekt*. Dieses Paar ist die Essenz der Entwicklung der musikalischen Form. Dieser Effekt wird durch die Korrelation von mehr oder weniger gegensätzlichen Strukturelementen untereinander realisiert. Je mehr ähnliche Elemente ein Musikstück enthält, desto weniger konfliktreich kann dieses Stück wahrgenommen werden, und je mehr Kontrast man zwischen verschiedenen Elementen findet, aus denen ein Musikstück besteht, desto mehr Konflikte können wahrgenommen werden.

Eine Möglichkeit, solche Kontraste zu erzeugen, ist in der Natur des Klangs, dem kleinsten Element der Musik enthalten. Jeder einzelne Klang hat eine Anzahl von Merkmalen, die seinen Charakter

angeben. Ein Ton kann laut oder leise, lang oder kurz sein, er kann verschiedene Klangfarben haben, klar oder geräuschhaft sein, unterschiedliche Tonhöhen, kann keine Tonhöhe haben, wenn wir über Rauschen sprechen. Wenn diese Merkmale von zwei Klängen einander entgegengesetzt sind, kann man diese Klänge verwenden, um einen Kontrast oder sogar einen Konflikt zwischen ihnen im Musikstück zu erzeugen. Einige Grundeigenschaften des einzelnen Klangs sind dies beispielsweise bei der Lautstärke: leise – laut; in der Tonhöhe: tief – hoch; bei der Länge: kurz – lang und bei der Artikulation: Staccato – Tenuto usw.

Nicht nur der einzelne Klang, sondern jedes strukturelle Element des Musikstücks hat eine ziemlich große Anzahl spezifischer Merkmale. Extreme Werte dieser Merkmale bilden ebenfalls ein oppositionelles Paar. Hier sind einige der möglichen Paaren, die auftreten können:

Intervalle: eng – breit; Akkord: konsonant – dissonant; Rhythmus: regelmäßig – unregelmäßig; Tempo: langsam – schnell; Dynamik: Crescendo – Diminuendo; Textur: dicht – verdünnt; Texturkomplexität: Homophonie – Polyphonie usw.

Je komplexer das Strukturelement ist, desto mehr Eigenschaften hat es und desto mehr Entwicklungsmöglichkeiten bietet es. Unterschiedliche Gegensätze erlauben es, auf jeder strukturellen Ebene eines Musikstücks dann auch eine gewisse Dramaturgie aufzubauen: jedes Musikstück kann als eine Kombination verschiedener Gegensätze, deren Entwicklung (Spannung) und deren Lösung (Entspannung) beschrieben werden.

Außerdem bleibt der Kontrast in und zwischen Improvisationsstücken das wichtigste Element, was jeder Improvisator einzusetzen lernen muss. In einer Live-Performance-Situation besteht die Hauptaufgabe des Musikers nicht nur darin, unterschiedliche Ideen für die operative Umsetzung während der Aufführung zu generieren, sondern auch das Konzertprogramm so zu gestalten, dass es vom Publikum aktiv wahrgenommen wird. Wenn der Improvisator in seiner ersten Improvisation alle seine Geheimnisse auf die Zuhörer "ausschütten" würde, wäre die weitere Wahrnehmung eines ganzen Konzerts ziemlich kompliziert, weil der Improvisator in einer solchen Situation keine Mittel und Ressourcen mehr für die weitere Entwicklung seiner Improvisationen hat, um die Aufmerksamkeit des Publikums beizubehalten.

## **4.2 Klangzeit-Organisation**

Klang und Zeit in der Musik sind miteinander verbunden. Ihre Dauer kann kurz oder lang sein. Es

gibt die metrische und ametrische Zeit. Die meiste Musik, die wir kennen, bewegt sich in periodisch oder aperiodisch pulsierender Zeit. Die ametrische, amorphe Klangzeit ist mit einem Feld vergleichbar, in das beliebiges Klangmaterial zu beliebiger Zeit platziert werden kann (Treibmann 1981).

Bei der metrischen Organisation der Musik in den Improvisationen haben sich meiner Meinung nach folgende traditionelle rhythmische Modelle bewährt:

- Synkopen
- Akzentstörungen
- Taktwechsel
- Polymetrische Gruppierungen kleinster Zeiteinheiten
- Konflikt rhythmischen
- Rhythmische Zerfaserung

Als ametrische Impulse können folgende Ereignisse sein:

- ein kurzer oder ein langer Klang
- eine schnelle, langsame oder unregelmäßige Tongruppe, Triller
- Rauschen, Instrumenten Effekte (Schlagen, Altissimo, Obertöne, Slap etc)
- Glissandi, Accelerandi- oder Ritardandi- Aktionen etc.

Als sehr wirkungsvoll kann man die Überführung eines amorphen Klangfelds in pulsierender Zeit oder umgekehrt in einer Improvisation einsetzen. (Besakirskas, Bystrov, Poll 2017,

<https://www.youtube.com/watch?v=I2tyMarYV6g>, zugegriffen am 30.01.2019). In diesem Trio mit der Pianistin Anna-Madleen Poll und dem Schlagzeuger Besakirskas wird die ganze Zeit ein gemeinsamer Rhythmus „gesucht“. Jeder der Solisten bietet seinen Vorschlag, was nicht eingenommen, bzw. hinausgezögert wird, wird durch kurze Soloeinwürfe in die andere Richtung gelenkt. Erst am Ende, als der Schlagzeuger die Möglichkeit findet, über die rhythmischen Figuren sein Ostinato zu legen und die Alt-Klarinette nach seinem Solo Ruhe in der Fermate Note findet, kommen die Drei zueinander, was meiner Meinung nach sehr wirkungsvoll klingt.

In der nächsten Aufnahme von einem Konzert in den Haag sind mehrere Übergänge eines amorphen Klangfeldes in einen Puls und umgekehrt zu beobachten. Es spielt ein Quintett, bestehend aus zwei

Pianisten, zwei Saxophonisten und einer Percussionistin. Nach einem einminütigen impulsiven Intro, bei denen die Musiker versuchen, sich aneinander heranzutasten, beginnt der Pianist Anto Pett ab 1:20 mit einem rhythmischen Klangfeld, Liudas Mockūnas am Soprano-Saxophon steigt sofort ein und spielt sonor Klänge, der Pianist Aaron Shorr spielt im Dialog, Percussionistin Nuria Andorra unterstützt mit ebenfalls sonorischen Klängen das Geschehen. Ab 2:15 wird die Idylle durch Pianisten zerstört. Ab 2:26 steigt Vlady Bystrov mit dem Alt-Saxophon ein. Es kommt zum Aufbau eines kurzen energetisch geladenen Ausbruchs. Ab 3:00 beginnen das Soprano-Saxophon und die zwei Pianos einen rhythmischen Teppich, bestehend aus kurzen Passagen, von Percussion unterstützt, aufzubauen. Das Alt-Saxophon steigt mit dem Solo bis 3:50 ein. Danach beginnen simultane Soli von den restlichen Spielern, die in einen gemeinsamen, solistischen Klangstrom ausufern. Ab 4:30 steigt wieder Alt-Saxophon mit den kontrastierenden langsamen Phrasen ein, um bei 5:00 mit dem Soprano-Saxophon auf eine lange Note den Abschnitt zu beenden. Bis 5:48 bleibt die Musik durch langgezogene Noten der Saxophone in einer stehenden Klangwolke. Bald darauf, ab 5:50, beginnt das Alt-Saxophon mit kontinuierlichen schnellen Läufen ein weiteres Solo, begleitet von den energiegeladenen langen Noten von Soprano-Saxophon, Tam-Tam Schlägen und den zwei Pianos. Das Ganze endet fulminant zunächst bei 7:05, um danach energetisch abzubauen. In diesem Beispiel wird deutlich, dass der sog. energetische Rhythmus der Komposition nicht nur in pulsierender Zeit eines oder mehrerer Instrumente besteht, sondern auch aus einem, von jedem einzelnen Solisten wahrgenommenen Energie-Puls in einen großen, über jeden einzelnen Rhythmus stehenden, überführt werden kann (Mockūnas et al. 2017, <https://www.youtube.com/watch?v=hsrtnNF4gsE>, zugegriffen am 30.01.2019).

Als eine Variante der ametrischen Klangzeitorganisation kann man den *Pointillismus* sehen, bzw. in der freien Improvisation nutzen. Pointillistische Technik erfordert "punktuelles" Spielen. Alle Klänge und die Intervalle sind voneinander ziemlich isoliert, und die Zeit zwischen ihnen muss ausreichend lang sein, so dass man sich bei der Textur des Stückes an eine gepunktete Malerei erinnert fühlt. Das Spielen in dieser Technik ist eine gute Gelegenheit, scharfe Kontraste von Tonhöhe, Länge und Lautstärke zu verwenden. Folgendes Beispiel demonstriert, wie diese Technik auch in der freien Improvisation ihre Anwendung findet (V. Bystrov & A.Pett I 2013, <https://www.youtube.com/watch?v=7YmqEAYC0kg>, zugegriffen am 30.01.2019).

Als eine weiterentwickelte Variante dieser kompositorischen Technik kann man ein anderes Beispiel ansehen (Anna-Madleen Poll & Vlady Bystrov in Den Haag 2017, <https://www.youtube.com/watch?v=RqxK2sQLbjg>, zugegriffen am 30.01.2019).

Ich nenne es *punktueller Inseln*: hier werden ganze Klangereignisse, die aus mehreren Tönen oder Phrasen bestehen, „punktuell“, bzw. voneinander isoliert, gespielt. Die Klangereignisse lassen sich in der Länge mit der Zeit vergrößern, sodass ein gewisses Formgefühl entstehen kann. Mit dem kontrastierenden Mittelteil und eine Art Reprise am Ende, wie in diesem Fall, kann man nur mit einer Technik das ganze Stück spielen.

Eine weitere Kompositionstechnik des 20. Jahrhunderts die bedingt für die metrische Organisation in der freien Improvisation geeignet ist, ist die *Minimal-Musik*, wo die Wiederholung unter dem Einfluss von außereuropäischen Klangformen eine neue Bedeutung gewann und um die Aspekte der Repetition, der graduellen Veränderung und der Pulsation erweitert wurde (Salmen, Schneider 1987).

Die Essenz des Minimalismus ist die Technik der Wiederholung: Ein Motiv oder Muster wiederholt sich viele Male ohne Änderungen bis zum nächsten Motiv oder Muster mit kleinen Veränderungen, die langsam und allmählich geschehen. Orchesterpartituren, die von Minimalisten geschrieben werden, bestehen oft aus Blöcken mit einer Angabe, wie oft jeder Block bis zur nächsten Änderung wiederholt werden soll. Die Improvisation in dieser Technik baut auf dem gleichen Prinzip des sich wiederholenden Musters auf. Es kann als wiederholende Patterns ausgeführt werden oder als Kette langsamer Übergänge von einer schnellen Tongruppe mit versteckten Veränderungen in der Textur, der Harmonie und den Motiven zu der anderen Gruppe aufgebaut sein (Zenova 2007: 465–487).

Im Trio Brötzmann-Pett-Bystrov hört man die Technik des Minimalismus sehr deutlich. Nach dem im Duett gespielten ausrufeähnlichen Thema der beiden Klarinettenisten, Peter Brötzmann und Vlady Bystrov ab 13:35 beginnt Pianist Anto Pett ab 13:54 mit kontinuierlichem Fluss aus sehr schnell gespielten Notengruppierungen. Bald darauf setzt einer der Klarinettenisten ab, um dem anderen Platz zur Improvisation zu geben. Es folgt eine Improvisation mit der Einbeziehung der Idee der schnellen Passagen. Danach ab 15:55 folgt traditionsgemäß das nächste Solo, was wiederum aus den sog. *sheets of sounds* besteht. Es sind sehr schnell auf- und abwärts gespielte Tonleitern und *arpeggien*, was zur Klangsprache des Free Jazz gehört, deren legendärer Vertreter Peter Brötzmann auch ist. Ab 17:05 beginnt das Piano seine bis dato konstant gespielte Begleitung zu variieren, polyrhythmisch zu erweitern, bis es 17:50 zu kurzen virtuosen Ausbrüchen kommt. Bald darauf kehrt es wieder zu der ersten Idee als Reprise, die erste Klarinette gesellt sich im *piano* dazu, die zweite Klarinette steigt mit dem Ausruf-Thema ein. Es folgt kurzes explosives *crescendo* aller drei Musiker um 19:10, bis sich die Musik ab etwa 19:20 im *diminuendo* beruhigt. Die Wiederholung des Themas kommt wieder 19:50, gespielt von Brötzmann, das dieser weiter in eine wunderschöne

Melodie verwandelt, um bei 21:08 das Stück faktisch zu beenden (Trio Brötzmann-Pett-Bystrov 2017: 13:35–21:10 <https://www.youtube.com/watch?v=L19VuVzr8Ek>, zugegriffen am 30.01.2019).

Weitere Kompositionstechniken des 20. Jahrhunderts, die in der modernen Improvisation Anwendung finden, sind *Aleatorik* und *Sonorismus*.

Der Begriff "aleatorische Musik" tauchte Mitte der 1950er Jahre auf und wurde vor allem für komponierte Musik mit einigen Strukturelementen verwendet, die dem Zufall überlassen wurden. Als eine Quelle von Varianten können verschiedene Arten von "Zufallszahlengeneratoren" verwendet werden: John Cage schrieb beispielsweise seine "Music of Changes" basierend auf I Ching (Chinesisches Buch der Veränderungen), die auf große Parameterdiagramme angewendet wurde. Außerdem kann ein Performer selbst eine Quelle der Zufälligkeit in aleatorischen Kompositionen sein. Ein Prinzip der zufälligen Operation kann auf die gesamte Zusammensetzung oder auf ihre ausgewählten Abschnitte oder Elemente, aus denen sie besteht, angewendet werden. In der Musik von Komponisten des 20. Jahrhunderts, wie Stockhausen, Cage, Boulez, Lutoslawski, Busotti und vielen anderen findet man eine große Anzahl von Stücken, geschrieben nach dem Zufallsprinzip (Zenova 2007: 412–426).

In einigen meiner Improvisationen benutze ich die Idee der *Aleatorik*: ich habe einige aus mehreren Jahren zusammengetragene Sammlung von verschiedenen Stücken, Skizzen etc. Sie werden entsprechend zusammengelegt und beliebig abgespielt. Miteinander werden sie durch improvisierende Zwischenspiele verbunden.

Der *Sonorismus* konzentriert sich darauf, farbenreiche Klänge zu produzieren und nach ungewöhnlichen Klangfarben zu suchen. Sonoristische Musik verwendet Cluster anstelle von Akkorden, die oft einen kontinuierlichen Klangstrom bilden. Typische sonorische Effekte finden sich in Werken von Ligeti, Penderecki und Lutoslawski. Im Bereich der Improvisation erfordert der *Sonorismus* die Verwendung erweiterter instrumentaler Techniken. Dazu gehören *Mehrklangspiel* bei den Bläsern oder *Cluster* oder verschiedene Präparationen am Klavier, um nur einige als Beispiel zu nennen (Zenova 2007: 398–400). In folgenden zwei Beispielen nutzt der Pianist Anto Pett die repetitive Technik am Klavier. Durch schnelles Wiederholen der cluster-ähnlichen Akkorde im ersten Stück entsteht ein gleichmäßiger Klangstrom, auf der die Pikkolo-Klarinette eine sich fortspinnende Melodie entwickelt. Im zweiten Stück spielt er überwiegend *Cluster* mit beiden Handflächen, wogegen die Alt-Klarinette ab der Mitte des Stückes komplementär auf den vorgegebenen Rhythmus antwortet.

(Bystrov, Pett I 2014, <https://www.youtube.com/watch?v=232jNLqKAjA> ; Bystrov, Pett III 2013, <https://www.youtube.com/watch?v=BdilOjeRgi4>, zugegriffen am 30.01.2019).

### 4.3 Formen und Struktur

In der Ästhetik ist *Form* die sinnlich anschauliche Erscheinung eines Gegenstandes. Musikalische Form ist eine charakteristische Ordnung eines musikalischen Ereignisses, die sich als Konsequenz des ausgewählten, gestalteten und gegliederten Materials ergibt. Sie formuliert das Material und wirkt funktionsbestimmend.

Formvorstellungen und Formprinzipien haben ihre Zeit, die Gültigkeit überlieferter Formen ist mit der Tonalität um 1900 gefallen. Nach der Sonate ist keine verbindliche Form mehr gewachsen, heute geht es um das Erfinden und Entdecken neuer Formmöglichkeiten (Gieseler 1993: 129–131).

Komponisten der heutigen Zeit befinden sich in einem Dilemma. Erlernte traditionelle Techniken der musikalischen Organisation kollidieren zum Teil mit Formen neuerer Musikwerke, hinzu kommt noch die Individualität des einzelnen Komponisten. Damit kann es unter Umständen schwierig erscheinen, den geeigneten Weg zur Komposition zu finden. Es gibt dazu mehrere Möglichkeiten. Entweder entscheidet man sich uneingeschränkt für die herkömmliche Methodik oder man wählt das komplette Gegenteil, indem alles bisher Gelernte und Anerkannte vernachlässigt wird. Darüber hinaus existiert aber noch der „goldene Mittelweg“, der, insbesondere mit Blick auf die Improvisation, am geeignetsten erscheint: die Methode, beide Extreme zu mischen, d.h., sich „einfach treiben zu lassen und sich im Bedarfsfall gelernter technischer Hilfsmittel zu bedienen.“ (Erpf 1967: 14). In seinem Schaffensprozess muss sich der Komponist vom „Formgefühl“ beeinflussen lassen. Hierbei geht es nicht um das bloße Wissen, sondern tatsächlich liegt die Betonung auf „Gefühl“. Da sich das vorhandene Tonmaterial stetig erweitert hat, existieren in der Neuzeit nun vermehrt Möglichkeiten für den Komponisten; bei denen es nicht darum geht, wie weit verbreitet gedacht, das Material der Form anzupassen, sondern umgekehrt: Es handelt sich in erster Linie um die kompositionelle Handhabung und Formung des Materials, d.h. Formen gewinnen an Bedeutung, wobei nicht die Form an sich, sondern die „Formungsmöglichkeiten mit Tönen“ im Mittelpunkt der Betrachtung steht. Die unmittelbaren wahrgenommenen „Formerlebnisse“ beim Hören sind der Anfang und das Ende des Stückes, da

diese einen festen Bezugspunkt für eine Struktur oder Gliederung bilden. Das Dazwischen bildet eine Einheit, das bestimmten Einflüssen, Schemata und Formen unterliegt und die durch eben diesen Anfang und das Ende begrenzt wird (Erpf 1967: 17).

Von der Klassik bis zur Spätromantik entwickelten sich Großformen, die einen Trend zur Ausweitung der Satzlängen zeigten. Diese Ausdehnung brachte mit sich, dass neue Möglichkeiten gefunden werden mussten, um das innere Gleichgewicht des Satzzusammenhangs zu wahren und gleichzeitig eine stärkere Differenzierung vorgenommen werden musste, um die ansteigenden Längen auszukleiden (Erpf 1967: 145). Um diesen vermeintlichen Widerspruch zu lösen, bedarf es der sogenannten **Entfaltung**, einer Formkraft, die den strukturellen Kontext beeinflusst. Dabei handelt es sich um Aspekte wie die Lage im Tonraum, die Harmonik und Melodik sowie Dynamik.

Der Begriff kennzeichnet Beziehungen in der unmittelbaren Umgebung der fixierten Stelle und bezieht sich auf thematische oder harmonische Verhältnisse, die mit den Komponenten „Bereicherung“ und „Steigerung“ einhergehen. Eine Entfaltungsform vereint eine abschnittsweise Steigerung und Zielstrebigkeit.

#### **4.3.1 Form bzw. Entfaltung in der elektronischen Musik**

Jede Art von Musik besitzt zwangsläufig eine „Form“, die sich in bestimmten Elementen wieder spiegelt, unabhängig davon, ob es sich um „traditionelle“, oder elektronisch erzeugte Musik handelt. Diese wird bei letzterer beispielsweise durch eine spezielle Auswahl von Tongeräuschen in einer festgesetzten Reihenfolge erreicht. Das Gehör erkennt eine Form wieder aufgrund der Tonhöhen, der Tondauern, der Tonstärken, der Klangfarben und der Dichte und Überschneidungen des Tongemisches (Erpf 1967: 166). Betrachtet man beispielsweise die Werke Stockhausens (Studie I und II) oder G.M. Koenig (Funktionen, Klangfiguren) genauer, so kristallisiert sich unter Berücksichtigung der o.g. Aspekte eine Struktur heraus, die der Dreiteilung einer Sonate vergleichbar ist, bestehend aus Exposition/Durchführung/Reprise, oder, um sich ein wenig von der klassischen Sonatenform wegzubewegen: Exposition-Differenzierung-Coda. Jedoch muss man diese Formgebung, um sie vollständig zu erfassen, nicht im Zusammenhang mit den traditionellen Formmitteln betrachten, sondern mit denen der elektronischen Musik. Hier handelt es sich um „Formwerkzeuge“ wie eine vermehrte Anzahl von Tönen und deren Nuancen aufgrund der technischen Möglichkeiten, deren Verbindungsmöglichkeiten untereinander, exaktere

Klangproduktion, die sonst durch Eigenheiten der jeweiligen Instrumente und deren Instrumentalisten zu Einschränkungen in der Klangvielfalt führen kann.

In den folgenden zwei Beispielen von meinem Doktorkonzert IV benutze ich drei elektronische Multieffekt-Prozessoren: Alesis Air FX, Korg Kaoss Pad und Korg Quad. Diese Instrumente besitzen ganze Reihen von allen bekannten Effekten, die sich noch dazu im Live-Verfahren durch Fingerbewegungen am Pad modulieren lassen. Wenn Korg Quad nur einige „Haupteffekte“ besitzt wie Hall, Pitch Shifter etc., dann hat man am Kaoss Pad wesentlich mehr Variantenauswahl. Nicht alle lassen sich künstlerisch sinnvoll einsetzen, denn alle diese Geräte wurden für DJ produziert. Nichtsdestotrotz werden diese Geräte mit großem Erfolg als universelle Instrumente für die Live-Elektronik Manipulationen in meinen Konzerten eingesetzt. Interessant wird es, wenn man versucht mit einem zweiten Musiker dazu zu spielen.

Im Duett mit dem Klavier benutze ich überwiegend den *Delay-Effekt*. *Delay-Effekt* oder allgemein gesagt, Echo ist für mich ein sehr wichtiger Modulationseffekt. Vor allem dann, wenn wir es als zweite Stimme verwenden. Man stellt die Delayzeit so ein, dass sie ein oder zwei Takte beträgt. Nachdem die erste Phrase gespielt ist, und das Gerät mit der Wiederholung beginnt, spielt man eine Antwort.

Wenn man noch dazu andere modulierende Effekte nimmt, wie *pitch shifting* oder *frequency modulator*, lässt sich mit nur einigen Effekten ein komplettes Stück aufbauen.

Nach dem Anlauf des Klavierspielers mit geworfenem Schlüsselbund auf den Steg des Klaviers und den rhythmischen Ausklang durch den Effektprozessor, bildete sich sofort die Idee der weiteren Bearbeitung des Tonmaterials. Punktuelle rhythmische Klanggemische entwickeln sich durch gleichzeitiges Manipulieren der Delayzeit und dem sog. *freeze*, bei dem die eben gespielte Phrase mitsamt Wiederholungen „eingefroren“ wird, in eine stehende, in sich pulsierende Klangfläche. Zu einer kurzen Kulmination kommend, endete abrupt im *subito pp*, danach wird wieder der Schlüsselbund geworfen, der das Wiederaufgreifen des Anfangs im Ausklang definiert (Doktorkonzert IV 2018: 28:53–32:18, <https://www.youtube.com/watch?v=fdkBFNshkgY>, zugegriffen am 30.01.2019).

Im nächsten Duo mit der Violine im gleichen Konzert wurde *live sampling* benutzt. Es wurden einige Phrasen des Violinisten *on the fly* gleich am Anfang aufgenommen, danach im Laufe des Stückes sind sie als *reprise* modulierend mehrmals wiederholt. Allein durch diesen einfachen Effekt wird das aufgenommene Sample als strukturformendes Element benutzt (Doktorkonzert IV 2018: 33:20–37:45, <https://www.youtube.com/watch?v=fdkBFNshkgY>, zugegriffen am 30.01.2019).

Gemäß dem beschriebenen Aspekt der Entfaltung lässt sich die Form folgendermaßen definieren:

- Anlauf (Vorstellung des Tonmaterial in seinen Klangfarben und Eigenheiten)
- Entfaltung (Verarbeitung des Tonmaterials) und
- Auslauf (Wiederaufgreifen verbunden mit Ausklang)

Die Entfaltung des vorhandenen Materials kennzeichnet die nachvollziehbare Wirkung des musikalischen Ablaufs. Die Formstruktur spiegelt wieder, wie und wann das Werk nach musikalischen Regeln konzipiert ist, Regeln, die sich aus einer natürlichen Entwicklung und dem vorhandenen musikalischen Stoff ergeben haben und die scheinbar einer bestimmten Systematik unterliegen. „Die Form in der Musik ist das hörende Erleben einer Struktur“ (Erpf 1967: 166). Dem liegen folgende Betrachtungen zugrunde:

- In Klangverhältnissen offenbaren sich unhörbare Strukturen, die letztlich nicht „Form“ werden. Daneben existiert die Form, die ihres Zeichens nicht immer erfassbar und somit nicht beschreibbar ist.
- Die Form an sich wird lediglich vom hörenden Individuum wahrgenommen, wobei die Struktur dafür als Voraussetzung dient.

Wie wir sehen, es gibt allgemeine Gesetze der Formbildung, auf denen die gesamte Musik beruht. Diese sehr allgemeinen Gesetze der Formbildung wurden von dem russischen Musikwissenschaftler Boris Assafiew (Assafiew 1976) in Bezug auf die Grundtriade **i-m-t** (schon in der Antike bei den Pythagoreern erwähnt und auf Musik übertragen als Assafiew-Triade bekannt) perfekt beschrieben, wobei **i** (initio) der anfängliche Impuls, **m** (motus) die Entwicklung, und **t** (terminus) das Ende ist. Die Spezifika der Struktur jedes Abschnitts in einer Triade kann unterschiedlich sein, und letztendlich liefert die Art der Interaktion dieser drei Elemente untereinander die endgültige Form des ganzen Stücks.

#### **4.3.2 Form in der freien Improvisation**

Betrachten wir zunächst jedes Element einer Triade in einem Kontext improvisierter Musik. Der Anfangsimpuls ist das variantenreichste Element der Triade. Jedes Motiv, Intonation, harmonische Sequenz, Textur oder rhythmisches Muster kann als Impuls für den Start eines Stücks

verwendet werden. Die Form eines Anfangsimpulses beeinflusst alle weiteren Elemente des gesamten Stücks. Bei einer Komposition ist der ganze Anfangsimpuls vorkomponiert; in der idiomatischen Improvisation kann sie auch vorkomponiert werden (wie z.B. das Thema im Jazzstück), während sie in der freien improvisierten Musik meist spontan auftritt. In den meisten Fällen wegen der spontanen Natur des anfänglichen Impulses ist es von kurzer Dauer. Gewöhnlich erscheint der Anfangsimpuls als ein kurzes und scharfes Motiv oder als ein Strukturmuster.

Das Element **m** wird als "Bewegung" bezeichnet, allerdings das Wort "Entwicklung" scheint angemessener zu sein, um das Wesen dieses Abschnitts zu beschreiben. Normalerweise basiert es auf dem Material des Anfangsimpulses oder auf einem völlig anderen Material (Kontrastabschnitt). In einigen Fällen enthält Teil **m** sowohl den Anfangsimpuls als auch die Kontrastelemente gleichzeitig. Der Grad an Komplexität, Länge, die Anzahl der Ereignisse in der Struktur des Elements **m** bestimmt die Form des ganzen Stücks, unabhängig davon, ob wir über komponierte oder improvisierte Art von Musik sprechen. Außerdem ist die Form des **m**-Teils immer mit dem Anfangsimpuls verbunden. Diese Verbindung zeigt sich deutlich, wenn der **m**-Teil dem **i**-Teil einige Strukturelemente entnimmt und sie ändert. Wenn der **m**-Teil nichts mit dem anfänglichen Impuls gemein hat, in diesem Fall kann die Verbindung zwischen **i** und **m** als ein Kontrast dieser Teile in der Form betrachtet werden, die das gesamte Stück dynamischer macht.

Der **m**-Teil kann auch sowohl **i**- als auch kontrastierende Elemente haben – besonders dann, wenn der Improvisator durch die Entwicklung des Anfangsimpulses nicht zufrieden gestellt wird, dabei neue Elemente in die Entwicklung einfügt, die das Ganze Stück viel komplexer und länger ausmachen.

Das Ende einer Improvisation (Element **t**) ist wahrscheinlich der am meisten von den anderen Teilen der **i-m-t**-Triade abhängige Abschnitt. Es wird mit dem Anfangsimpuls verbunden; es wird so genau wie möglich wiederholt, denn in der freien Improvisation ist es sehr schwer, irgendetwas in seiner exakten Form zu wiederholen, bzw. werden Änderungen an den Parametern des Anfangsimpulses vorgenommen. Wenn der **t**-Abschnitt auf dem transformierten Anfangsimpuls beruht, wird in diesem Fall von einer Reprisesform gesprochen. Manchmal basiert das Ende auf dem transformierten Material des Mittelteils oder beinhaltet völlig anderes Material. Man muss beachten, dass es im Gegensatz zur klassischen Musik des 18. und 19. Jahrhunderts manchmal schwierig ist, die Komponenten der **i-m-t**-Triade voneinander zu trennen.

Dennoch ist es durchaus möglich, Strukturen zu analysieren, die jeweils drei Komponenten bilden. Einige Fälle, die mit bekannten Formen verbunden sind, die meist aus der westlichen klassischen

Musik entlehnt sind, werden im Folgenden anhand eines Konzertauftrittes mit dem Trio Brötzmann-Pett-Bystrov an dem Festival „Drei Tage für Neue Musik“ in Braunschweig am 19. Oktober 2017 kurz analysiert und beschrieben.

Am Anfang wurden fünf Impulse in Form von kurzen melodischen Phrasen gespielt (**i**). Der Anfang, die Länge und die Art wurden in keiner Weise vorher abgesprochen, somit diente jeder Impuls und die melodische Ausführung jeweils der Präsentation des eigenen Ichs. Umso erstaunlicher ist die Tatsache, dass dieser Teil von Länge und Intensität bei allen drei Musikern gleich war.

Nach diesem Intro kam die Präsentation eines weiteren Impulses **i(a)** vom Piano. Unmittelbar danach setzten die zwei Saxofone wieder mit der Reprise des Anfangsimpulses ein, während das Piano Abschnitt **i(a)** weiter spielte. Die Saxofone entwickeln die Anfangsimpulse weiter. Das Piano blieb bei seinem Zweitthema und beendete die Exposition.

Danach begann das Tenorsaxofon mit dem Durcharbeiten des ersten Themas zusammen mit dem Zweitthema des Pianos (**m(a)**). Nach den langen Noten, die wie eine Anfrage an den Altsaxofonisten erklangen, setzte sich das Altsaxofon ins Geschehen ein (**m(b)**). Eine kurze dialogische Entwicklung des Anfangsimpulses, eine lange Note als Einladung zum Wiedereinsetzen des Tenorsaxofons schlossen sich an. Als ruhiger Kontrastabschnitt folgte das Trio Spiel (**m(c)**). Auf dem Kontrapunkt vom Piano spielten die zwei Saxofone eher im unisono, die Phrasen blieben ähnlich bis zum Ende des Abschnitts.

Es kam zu einem weiteren Kontrast: ein Dialog zwischen Piano und Altsaxofon mit neuem, „zerrissenen“ Material, was im Laufe des Dialogs dynamisch anstieg und zur ersten Kulmination führte (**m1(a)**). Gleich unmittelbar nach dem fast abrupten Abschluss durch das Altsaxofon begann das Piano mit einer energetischen Fortspinnung des vom Altsaxofon übernommenen Impulses, was sofort vom Tenorsaxofon aufgegriffen und musikalisch im Stile des traditionellen New Yorker Free Jazz Sound melodios weiter geführt wurde (**m1(b)**). Am Ende des Solos standen kurze Anspielungen auf **m1(a)** des Altsaxofons aus dem vorherigen Abschnitt. Sie dienten als Einladung zum Mitspielen (auf dem Video sieht man, wie der Tenorsaxofonist mit dem Instrument dem Altsaxofonisten zuwinkt). Es folgt die Reprise des Anfangsimpulses bei den Saxofonen in transformierenden Einzeltönen in Form der Kreischnoten, das Piano wiederholt den Anfang fast identisch (Trio Brötzmann-Pett-Bystrov 2017: 00:18–7:45, <https://www.youtube.com/watch?v=L19VuVzr8Ek>, zugegriffen am 30.01.2019).

Die hier vorgestellten Modelle der Formorganisation sind nur beispielhaft angerissen worden.

Die anderen Formen der modernen Musik, die mit Reihenstrukturen, Determination und Indetermination, verschiedenen Varianten der offenen Formorganisation arbeiten, sind nicht ohne weiteres auf die Improvisation anwendbar.

Anschliessend sei hier gesagt, dass die kompositorischen Probleme der Musik seit der Mitte der fünfziger Jahre des XX. Jahrhunderts haben sich von der Ebene des *Materials* auf die der *Struktur* verschoben. Die aktuellen Probleme zielen alle auf die individuelle Form, ein Allgemeines gibt es nicht mehr (Gieseler 1993: 131).

## 5. Fazit

Die vergangenen vier Jahre des Studiums konzentrierte ich mich hauptsächlich auf die Entwicklung spontaner und kollaborativer kreativer Prozesse. Die schöpferische Weiterführung dieser Prozesse ist unter anderem eines der zentralen Ziele meiner musikalischen Forschung geworden. Die hier vorgestellte Forschung ist das Ergebnis meiner Erfahrungen, die ich während meinem persönlichen musikalischen Weg gesammelt habe.

Improvisation ist sicherlich eine der schwierigsten Aufgaben für die heutigen Musiker, da die erforderlichen performativen Fähigkeiten (z. B. Zuhören, Internalisierung und Reaktion) einer besonderen Form von Sensibilität, Bewusstsein, Verantwortung und Kollektivsinn (Gruppenimprovisation) bedürfen. Aus meiner Sicht setzt Improvisation die Entwicklung einer ganzheitlichen Disziplin voraus, da die erwähnten menschlichen Fähigkeiten verwandt sind mit der Wahrnehmung und Interpretation der Außenwelt und des Ausdrucks der individuellen musischen Identitäten in einem gemeinsamen musikalischen Kontext, und so die Basis für die Fähigkeit zur Improvisation bilden.

Daher ist das Ziel dieser Untersuchung tief mit dem verbunden, was meine eigene musikalische Aussage beeinflusst und meine Wahrnehmung anderer musikalischer Identitäten prägt.

Im Jahr 2018 führte ich einige Interviews mit führenden Dozenten für Improvisation aus mehreren europäischen Hochschulen, die alle hervorragende Musiker, einige davon auch Komponisten sind.

Allen Befragten stellte ich nur zwei Fragen. Eine davon lautete genau wie meine Hypothese der vorliegenden Untersuchung: Ist eine zeitgenössische Improvisation gleichzeitig auch eine Echtzeitkomposition? Die Antwort darauf war eindeutig: Ja, es ist eine Echtzeitkomposition.

Selbstverständlich bedurfte diese Behauptung einiger Erklärungen, bzw. Erläuterungen einiger Begriffe, die ich versucht habe, in meiner Arbeit zu erörtern.

Die Gespräche mit den beteiligten Musikern liegen hiermit vor (Interviews with Improvisers 2018, <https://www.youtube.com/watch?v=j3LKhA2Dt7U>, zugegriffen am 30.01.2019).

Der Künstler der Zukunft muss die Techniken der improvisierten Musik studieren, um einerseits mit den Prinzipien vertraut zu werden, die meistens die Musik auf dieser Welt bestimmen, und um andererseits das notwendige Know-how für die Produktionsbedingungen von heute und morgen zu erwerben.

Traditionelle kompositorische Verfahren eines im Stillen sitzenden Schöpfers vor einem Blatt Papier werden damit grundsätzlich in Frage gestellt. Denn jetzt ist er gleichzeitig Komponist, Techniker, Interpret, der im Live-Verfahren arbeitet. Das bedeutet für mich eine komplett andere Haltung dem ästhetischen Material gegenüber, was bis dahin vom jahrelangen intensiven Studium, Erfahrung und Wissen geprägt war.

Ein Nebeneffekt dieser Forschung ist die Erkundung der gemeinsamen Bereiche von Improvisation und Komposition gewesen. Im Zusammenhang mit der Improvisation betrachtet, handelt es sich beim Komponisten und Musiker um die gleiche Person. Diese Forschung zielte darauf ab, die traditionellen Vorstellungen von Interpreten und Komponisten in Frage zu stellen, um verschiedene Synergien und Verbindungen zwischen den beiden Figuren zu erkunden. Ein Idealbild, nach dem ich strebe, verfolgte mich über die gesamte Zeit der Forschung.

Der „Composer-Performer“, wie er aus Happenings und Improvisation, aus Performance und Jazz, aus der Minimal Music und aus der Live-Elektronik bekannt ist, dieser Typ Musiker, der andere Werke auf seine eigene Weise re-interpretiert, der seine Musik improvisatorisch vorführt und der seine eigene Welt selbst komponiert, wird vielleicht noch wichtiger als der trockene Schreiber. Dieser bleibt uns auch in der Zukunft erhalten.

## Quellennachweis

Bystrov, Vlady 2015. *Doktorkonzert I*. <https://www.youtube.com/watch?v=Oqxy-nH1EwQ>,  
zugegriffen am 30.01.2019

Bystrov, Vlady 2016. *Doktorkonzert II*. <https://www.youtube.com/watch?v=BHIsAu6mVPU>,  
zugegriffen am 30.01.2019

Bystrov, Vlady 2017. *Doktorkonzert III*. <https://www.youtube.com/watch?v=yVluq1ZLLag>,  
zugegriffen am 30.01.2019

Bystrov, Vlady 2018. *Doktorkonzert IV*. <https://www.youtube.com/watch?v=fdkBFNshkgY>,  
zugegriffen am 30.01.2019

*Anna-Madleen Poll & Vlady Bystrov in Den Haag* 2017. Anna-Madleen Poll, Vlady Bystrov,  
Kammersaal der Musikhochschule in den Haag, 2017. [https://www.youtube.com/watch?  
v=RqxK2sQLbjg](https://www.youtube.com/watch?v=RqxK2sQLbjg), zugegriffen am 30.01.2019

*Anne-Liis Poll, Anto Pett & Vlady Bystrov in Den Haag* 2017. Anne-Liis Poll, Anto Pett,  
Vlady Bystrov, Kammersaal der Musikhochschule in den Haag, 2017.  
<https://www.youtube.com/watch?v=0RWezcDb2ww>, zugegriffen am 30.01.2019

*D. Besakirskas, V. Bystrov & A-M. Poll in Den Haag* 2017. Dimitrius Besakirskas, Vlady Bystrov,  
Anne-Madleen Poll, Konzertsaal der Musikhochschule in den Haag, 2017.  
<https://www.youtube.com/watch?v=I2tyMarYV6g>, zugegriffen am 30.01.2019

*L. Mockūnas, N. Andorra, A. Pett, V. Bystrov & A. Shorr in Den Haag* 2017. Liudas Mockūnas,  
Nuria Andorra, Anto Pett, Aaron Shorr, Kammersaal der Musikhochschule in den Haag, 2017.  
<https://www.youtube.com/watch?v=hsrtnNF4gsE>, zugegriffen am 30.01.2019

*Trio Brötzmann-Pett-Bystrov* 2017. Vlady Bystrov, Peter Brötzmann, Anto Pett. Braunschweig,  
Dornse, 2017. <https://www.youtube.com/watch?v=L19VuVzr8Ek>, zugegriffen am 30.01.2019

*V. Bystrov & A. Pett III in Chamber Hall of EMTA* 2013. Vlady Bystrov, Anto Pett, EMTA 2013.  
<https://www.youtube.com/watch?v=BdilOjeRgi4>, zugegriffen am 30.01.2019

*V. Bystrov & A. Pett I in Chamber Hall of EMTA* 2013. Vlady Bystrov, Anto Pett, EMTA 2013.  
<https://www.youtube.com/watch?v=232jNLqKAjA>, zugegriffen am 30.01.2019

Interviews with improvisers Urban Mäder, Christoph Baumann, Tilo Augsten, Liudas Mockūnas,  
Alistair MacDonald, Libero Mureddu, Agusti Fernández. Royal Conservatoire of Scotland,  
Glasgow, 3–10 april 2018. <https://www.youtube.com/watch?v=j3LKhA2Dt7U>, zugegriffen am  
30.01.2019

## Bibliographie

- Assafjew, Boris 1976. *Die musikalische Form als Prozeß*. Berlin: Verlag Neue Musik.
- Bailey, Derek 1993. *Improvisation: Its Nature and Practice in Music* (2nd revised ed.). New York: Da Capo Press.
- Barthelmes, Barbara; Johannes Fritsch 1997. *Improvisation – Performance – Szene*. Veröffentlichungen des Instituts für Neue Musik und Musikerziehung Darmstadt. Band 37. Mainz: Schott Music.
- Barthelmes, Barbara 1997. Der Komponist als Ausführender und der Interpret als Komponist. Zur Ästhetik der Musikperformance. – *Improvisation – Performance – Szene*. Veröffentlichungen des Instituts für Neue Musik und Musikerziehung Darmstadt. Band 37. Mainz: Schott Music.
- Bartok, Bela 1972. *Musiksprachen*. Leipzig: Verlag Philipp Reclam jun.
- Bessler, Heinrich 1978. Singstil und Instrumentalstil in der europäischen Musik. – *Aufsätze zur Musikästhetik und Musikgeschichte*. Leipzig: Verlag Philipp Reclam jun.
- Boehmer, Konrad 1967/1988. *Theorie der offenen Form in der Neuen Musik*. Amsterdam: K. Boehmer.
- Boulez, Pierre 2000. *Leitlinien*. Kassel: Bärenreiter.
- Brinkmann, Reinhold 1979. *Improvisation und Neue Musik*. Veröffentlichungen des Instituts für Neue Musik und Musikerziehung Darmstadt. Band 20. Mainz: B. Schott's Söhne.
- Bühler, Herbert 2001. WIM-Radio Days – Perspektiven improvisierter Musik. – „your own voice“ Ed. J.-P. Reinle. Zürich: Chronos Verlag, SS. 34–35.
- Dallin, Leon 1957. *Techniques of Twentieth Century Composition* Dubuque, Iowa: WM. C. Brown Co. Inc.
- Danuser, Hermann; Siegfried Mauser (Hg.) 1994. *Neue Musik und Interpretation*. Veröffentlichungen des Instituts für Neue Musik und Musikerziehung Darmstadt. Band 35. Mainz: B. Schott's Söhne.
- Demierre, Jacques 2011. Ursachen und Wirkung über die Klangimprovisation – *Aspekte der freien Improvisation in der Musik*. Hofheim: Wolke Verlag.
- Erhardt, Martin 2011. *Improvisation mit Ostinatobässen aus dem 16. bis 18. Jahrhundert*. Magdeburg: Edition Walhall.
- Erpf, Hermann 1967. *Formen und Struktur in der Musik*. Mainz: B. Schott's Söhne.

- Feige, Daniel Martin 2014. *Musikalische Improvisation als künstlerische Technik. Philosophie des Jazz*. Berlin: Suhrkamp.
- Ferand, Ernest T. 1958. Komposition. - Die Musik in Geschichte und Gegenwart. Hg. Friedrich Blume. Band 7. Kassel: Bärenreiter, SS. 1423-1444.
- Frisk, Henrik; Stefan Östersjö (Eds). 2013. *(Re)thinking Improvisation. Artistic Explorations and Conceptual Writing*. Malmö Academy of Music: Lund University.
- Fritsch, Johannes. 1996. Live-elektronische Musik. Musiker und Instrument im Zeitalter der Elektronik. – *Neue Musiktechnologie II. Ed. Enders, B.* Mainz: Schott Music, S. 67.
- Guyvoronsky, Vyacheslav 2004. *U Vrat Hrama*. St. Petersburg: Kompozitor.
- Gagel, Reinhard 2010. *Improvisation als soziale Kunst*. Mainz: Schott Music.
- Gieseler, Walter 1993. *Komposition im 20 Jahrhundert*. Celle: Moeck Verlag.
- Globokar, Vinko 1994. *Einatmen – Ausatmen*. Hofheim/Ts: Wolke Verlag.
- Hannula, Mika; Juha Suoranta; Tere Vadén (eds.) 2005. *Artistic research – Theories, methods and practices*. Helsinki and Gothenburg: Academy of Fine Arts, Finland and University of Gothenburg, Sweden.
- Hickel, Jorn Peter (Ed). 2013. *Ans Licht Gebracht. Zur Interpretation Neuer Musik*. Veröffentlichungen des Instituts für Neue Musik und Musikerziehung Darmstadt. Band 53. Mainz: B. Schott's Söhne.
- Jost, Ekkehardt (Ed). 1983. *Komponieren heute*. Veröffentlichungen des Instituts für Neue Musik und Musikerziehung Darmstadt. Band 23. Mainz: B. Schott's Söhne.
- Ishakova-Vamba, Rosa 1990. *Anhemitonik als musikalisches System*. Moskau: Soviet Kompozitor.
- Kagel, Mauricio 1977. Das Verhältnis zwischen Komponist, Komposition und Interpret. – *Brennpunkte der Neuen Musik. Ed. Schmidt, Ch. M.* Köln: Musikverlag Hans Gerig, SS. 143–166.
- Kelemen, Milko 1997. *Klangwelten*. Wilhelmshaven: Florian Noetzel GmbH.
- Koenig, Gottfried Michael 1993. *Ästhetische Praxis*. Bd. 1–3. Saarbrücken: Pfau.
- Lichtenhahn, Ernst 2001. Erfüllter Augenblick: ein paar vorläufige musikethnologische Gedanken zum Improvisieren. – „*your own voice*“. Ed. J.-P. Reinle. Zürich: Chronos, SS. 9–11.
- Liebman, David 2001. *A Chromatic Approach to Jazz Harmony and Melody*. Rottenburg N.: Advance Music.

- Mahnkopf, Claus-Steffen 2011. *Komposition und Improvisation. – Aspekte der freien Improvisation in der Musik*. Hofheim: Wolke Verlag.
- McNiff, Jean 1995. *Action Research for Professional Development: Concise Advice for New Action Researchers*. Bournemouth: Hyde Publications.
- Nachmanovitch, Stephen 1990. *Free Play: The Power of Improvisation in Life and the Arts*. Jeremy P. Los Angeles: Tarcher/Perigee.
- Nanz, Dieter A. (Ed). 2011. *Aspekte der freien Improvisation in der Musik*. Hofheim: Wolke Verlag.
- Nyman, Michael 1974. *Experimental Music, Cage and Beyond*. New York: Schirmer.
- Orlov, Grigory 1992. *Drevo Muzyki*. Washington; St. Petersburg: Sovetskij Kompozitor; H.A. Frager &Co.
- Pett, Anto 2007. *Le système pédagogique d'Anto Pett*. Courlay: Editions Fuzeau.
- Ravdonikas, Felix 2007. *Muzykalnyj Syntaksis*. St. Petersburg: Russkij Fond Starinnoj Muzyki.
- Reck, David 2000. *Musik der Welt*. Hamburg: Rogner & Bernhard.
- Rzewski, Frederick 2007. *Nonsequiturs- Writings and Lectures on Improvisation, Composition, and Interpretation. 1965–1994* Köln: Edition Musik Texte.
- Salmen, Walter; Norbert J. Schneider 1987. *Der musikalische Satz*. Innsbrucker Beiträge zur Musiklehre. Bd.1.Innsbruck: Edition Helbling.
- Saner, Hans 2011. *Als ob die Musik die Führung selbst übernommen hätte..Zur Praxis der Improvisation. – Aspekte der freien Improvisation in der Musik*. Hofheim: Wolke Verlag.
- Schmidt, Christian M. 1977. *Brennpunkte der Neuen Musik: Historisch-Systematisches zu wesentlichen Aspekten*. Köln: Hans Gerig.
- Schnebel, Dieter 1972. *Denkbare Musik. Schriften 1952–1972*. Köln: M. DuMont Schauberg.
- Stöckli, Thomas 2012. *Pädagogische Entwicklung durch Praxisforschung. Ein Handbuch*. Solothurn: Institut für Praxisforschung.
- Stürzbecher, Ursula 1973. *Werkstattgespräche mit Komponisten*. München: DTV.
- Szabolcsi, Bengé 1959. *Bausteine zu einer Geschichte der Melodie*. Budapest: Corvina.
- Treibmann, Karl Ottomar 1981. *Strukturen in Neuer Musik*. Leipzig: VEB.
- Ulehla, Ludmila 1994. *Contemporary Harmony. Romanticism through the Twelve-Tone Row*. Rottenburg N.: Advance Music.

Vogt, Hans 1982. *Neue Musik seit 1945*. (3. Auflage.) Stuttgart: Reclam.

Warner, Theodor 1969. *Das Undurchhörbare*. Baden-Baden: Agis.

Wehle, Gerhard F. 1953. *Die Kunst der Improvisation*. 2 Bände (5. Auflage). Hamburg: Sikorski.

Zenova, Valeria (Ed.) 2007. *Teorija sovremennoj kompozicii*. Moskva: Muzyka.

## Töö lühikokkuvõte

Töö „Vabaimprovisatsioonist reaalaja kompositsioonini: mudelid, struktuurid, vormid“ on osa minu loomingulise doktoritöö projektist Eesti Muusika- ja Teatriakadeemias. Tegelen juba aastaid alaga, mida nimetatakse vabaks improvisatsiooniks (sks k *Freie Improvisation*) ja uurin, kuidas selle raames rakendada elektroonikat ja uusi tehnoloogiaid. Lisaks sellele hakkasin ka komponeerima elektroakustilist muusikat (nii akusmaatilist kui ka *live*-elektroonilist). Oma tegevuses improviseeriva muusikuna märkasin, et vaba improvisatsioon on akustiliselt tulemuselt väga lähedane üleskirjutatud kompositsioonile ning et ta pole vähem väärt. Sellest tulenevalt püstitasin **hüpoteesi**: improvisatsioon *on* kompositsioon, või täpsemalt, ta *võib olla* kompositsioon. Et aga vastata tänastele nõuetele, peaks sellisel improvisatsioonil olema teatud kaasaegse kompositsiooni tunnused. Seepärast püstitasin **uurimisküsimuse**: millised kaasaegsed kompositsioonitehnikad toimivad reaalajas musitseerimisel, milliseid muusikalise korralduse vorme ja struktuure saaks kasutada, et tulemus oleks võrdväärne kompositsiooniga? Siit tuleneb ka minu uurimuse **eesmärk**: oma kompositsioonilaadi ning helikeele uuendamine ja laiendamine silmas pidades reaalajas sündivat loomingut tänapäevases esituskunstis.

Mõtestatud ja efektiivsete muusikaliste võtete otsimine on esimene tähtis samm arendamiseks mingit tehnikat ja mudeleid, mis võiks kujundada muusikalist interaktsiooni. Sealjuures olen ma muuhulgas tegelenud ka mõningate meloodiliste põhikujunditega, mis annaksid aktsendi improvisatsiooni meloodiakujundusele. Paralleelselt sellega kirjeldan oma kontserdipraktika põhjal ka mõningaid muusikalise aja organiseerimise mudeleid.

Minu uurimismeetod on rõhutatult praktikapõhine ja lähtub Mika Hannula (2005) määratletud loomeuurimuse põhimõtetest, uurimiskontseptsioonidest, mille aluseks on kunstiline praktika. Oma eesmärgi saavutamiseks kasutan eelkõige tegevusuuringut: olen kontsertidel mänginud ja katsetanud teatud tehnikate ja vormidega ning hiljem analüüsinud kontserdisalvestuste põhjal üksikuid minu hinnangul paremini õnnestunud teoseid. Paralleelselt olen läbi viinud intervjuusid teiste samas laadis improviseerijatega, et oma hinnanguid kontrollida. Seega olid tegevusuuringud minu töö põhiosaks, minu jaoks on aga olnud kõige olulisem, et nimetatud uurimistöö käivitaks põhimõttelisi muutusi minu enda kunstilises praktikas.

Minu peamised uurimisstrateegiad on olnud

- loominguliste protsesside reflekteerimine, uute muusikaliste materjalide ja nende organiseerimise strateegiate uurimine ja katsetamine kontsertidel;

- intervjuud teiste vaba improvisatsiooni valdkonnas tegutsevate praktikutega.

Peamiselt on mind töös huvitanud, mis improvisatsioonis muutub, kui kasutada tänapäevaseid kompositsiooni- ja mängutehnikaid ning kuidas need mõjutavad kunstilist väljendust ja esteetilist vastuvõttu. Uurimus kujutab enesest eelkõige katset kombineerida kunstilisi praktikaid teoreetiliste printsiipidega, eesmärgiga luua uut teadmist mõlemas valdkonnas. Kõik töös käsitletud muusikalised näited pärinevad minult ja nad on sündinud koos kolleegidega minu õppimise ajal Eesti Muusika- ja Teatriakadeemias. Mõnede teiste minu etteastete videosalvestuste kõrval kasutan peamiselt materjali, mis pärineb minu neljast doktorikontserdist. Selle juurde on vajalikud mõningad selgitused.

Esimest doktorikontserti käsitleksin ma oma doktoriõppe algusaja muusikaliste ideede *status quo*'na. Sellel kontserdil esitlesin ma mõningaid lähtepunkte, mida ma hakkasin uurima ja arendama Eesti Muusika- ja Teatriakadeemiasse jõudes: kaasaegse klassikalise saksofoni soolorepertuaar (Scelsi, Berio), improvisatsioonid, mis põhinesid elektroonilisel luupimise efektidel, mida rikastaid ka teised lihtsamad elektroonilised vahendid, ning mõned soloimprovisatsioonid rahvapillidel (bawu ja žaleika).

Teisel doktorikontserdil uurisin koostööprotsesse erinevates duettides improviseeriva klassikalise laulusolisti, rahvalaulja ja pianistiga. Samaaegselt kanti seda kontserti üle reaalajas interneti kaudu Saksamaale, Braunschweigi linna, kus elektronmuusikutest duo töötles edastatud andmeid ning saatis need tagasi Tallinnasse. Nendest andmetest prinditi Braunschweigis reaalajas 3D-mudel. Printimisprotsess edastati videoülekanadena Tallinnasse, kus see projitseeriti kontserdipaiga seinale.

Kolmas doktorikontsert leidis aset studiosalvestusena Eesti Muusika- ja Teatriakadeemia kammersaalis. Selles salvestises katsetasin selliseid kompositsioonitehnikaid, mida ma peamistena kirjeldan käesolevas uurimuses. See asjaolu selgus aga alles studiosalvestise hilisemas analüüsis, sest muusikute vahel polnud eelnevaid kokkuleppeid improviseeritavate lugude ega kasutatavate tehnikate kohta.

Neljandal ja viimasel doktorikontserdil kasutasin võimalust rakendada selle uurimuse raames saavutatud teadmisi, esitlesin seal mõnd komponeeritud heliteost keelpillidele ja improviseerivatele solistidele ning mängisin ka improvisatsioone koos *live*-elektroonikaga.

Muusiku-instrumentalistina õppisin Venemaal kõrgkoolitasandil peamiselt klarnetit ja saksofoni. Pärast kolimist Saksamaale 1994. aastal hakkasin intensiivsemalt tegelema konkreetsete pillide, eriti saksofoni akustiliste võimalustega. Uute kõlade otsingutel tulid aga üsna varsti piirid ette: laiendatud mängutehnikaid, nagu multifoovid, mikrointervallid jms, on juba küllalt palju uuritud,

tuhat korda läbi proovitud ning need kõlavad teatud määral alati samamoodi ja tunduvad pisut igavana. Sellepärast hakkasin tegelema just elektroakustilise kõlalaiendusega. Peamiselt kommertsmuusika jaoks toodetud elektroonilistest pillidest ja seadmetest koostasin endale omanäolisi komplekte, mis võimaldasid eriti kombinatsioonis minu kogus leiduvate akustiliste pillidega saavutada individuaalseid kõlasündmusi. Minu huviks on olnud spetsiifiliste instrumentaalsete praktikate performatiivsete ja väljenduslike võimaluste uurimine ja rakendamine. Selleks arendasin välja omaenda instrumentide komplekti, mis on mu kontsertidel kõlalaienduste aluseks ja mida ma rakendan improviseeritud muusikas. Seda komplekti kujundades oli põhimõtteks, et musitseerimine toimuks reaalajas, kasutamata eelnevalt salvestatud või ettevalmistatud materjali. See välistas aga enamiku elektroakustikas kasutamiseks mõeldud tarkvaralisi tööriistu. Seepärast püüdsin ma oma komplekti kujundada nii, et saaks töötada kõlatöötlemisega reaalajas ning oma instrumentaariumi kõlaomadusi realselt laiendada, mitte ehitada süsteemi, mis lisandaks muusikalisi sündmusi asendamaks akustilisi efekte või teiste muusikute kaastoimet algoritmiliste protsessidega. Oluline kogemus oli see, et kasutatud riistvarakontrollerite ja kõlamanipulatsioonide omadused olid performatiivsuse aspektist palju olulisemad kui arvutipõhised heliprotsessid ise. Seega on minu põhiliseks motivatsiooniks *live*-elektroonikaga tegelemisel kasutada elektroakustiliste tehnikate potentsiaali, ületamaks akustiliste pillide teatud võimaluste piire.

Aastatega olen ma koondanud ka üsna arvestatava rahvapillide kogu. Nende kasutamisel on kõige olulisemaks kriteeriumiks helitekitamise lihtsus, eksootiline kõla ja mingil määral ka akustiliste kõlamanipulatsioonide paindlikkus. Sellise kollektsiooniga elektroonikast ja erinevaist pillidest alustasin ma oma uurimistööd. Viie aasta jooksul sai nende vahendite erinevad kooslused pandud tõsisele proovile. Kuna ma jätan elektrooniliste seadmete täpse kombinatsiooni teadlikult lahtiseks, sünnib igal etteastel alati uusi kõlakombinatsioone ning see mõjub muusikale väga stimuleerivalt. Akustilistest pillidest on mitmed leidnud kasutust vaid kõlavärvi funktsioonis. Nelja doktorikontserdi puhul on võimalik jälgida minu improvisatsioonilis-kompositsioonilise helikeele arengut ning *live*-elektroonika loomingulist rakendamist.

## **Meloodiline kujund**

Oma uurimistöös olen ma tegelenud ka helikõrguslike sündmuste fikseerimisega ning püüdnud kaasaegsel viisil defineerida meloodiat. Meloodia problemaatikaga hakkasin ma intensiivsemalt tegelema üritamaks kujundada endale uut muusikalist keelt, kuna panin tähele, et kaasaegses improvisatsioonis eiratakse meloodiakujunduse aspekti pea täielikult.

Meloodiakujund on alati määratletud tema muusikalistest elementidest, meloodia karakterisus tekib nende elementide kooslusest, transformatsioonist ja kombinatsioonidest. Peatükis 4.1.1 analüüsitakse kolmanda doktorikontserdi salvestuse põhjal mõningaid seal rakendatud meloodiakujunduse mudeleid või elemente. Minu arvates mängib meloodia kaasaegses vabas improvisatsioonis väga tähtsat rolli. Kui õpitakse kõigepealt kujundama ilusat ja lihtsat meloodiat, mida saaks loogiliselt arendada ja ka ümberkujundatult korrata, siis omandab improvisatsioon kuju, mis on võrreldamatu sellega, mida kuuleme liiga tihti halvustavalt „eksperimentaalseks“ nimetatud muusikas. Et tõsta seda muusikat uuele tasandile, on meloodilise ande kõrval vaja ka kompositsioonilist mõtlemist.

### **Struktuuri kujundavad elemendid**

Tavaliselt järgitakse vabas improvisatsioonis intuitiivselt selliseid struktuuri kujundavaid elemente, mis põhinevad muusiku kultuurilisel taustal ning isiklikel ja professionaalsetel kogemustel. Hoolimata spetsiifiliste struktuuride lõputust mitmekesisusest erinevate kultuuride muusikas, põhineb euroopa tonaal-harmoniline muusika ning ka suurem osa idamaiseid muusikalisi kujundeid pingelõdvestuse efektil. See vastandpaar on ka muusikalise vormi kujundamise põhiprintsiip, mis realiseerub enam või vähem vastandlike struktuurielementide korrelatsioonis. Mida sarnasemad need elemendid teoses on, seda vähem konfliktsema me seda teost tajume, ning mida suuremad on muusikateose erinevate elementide kontrastid, seda konfliktsemana seda tajutakse.

Erinevad vastandid võimaldavad muusikateose igal struktuuritasandil üles ehitada teatud dramaturgiat: igat muusikateost saab kirjeldada erinevate vastandite arenduse (pinge) ja lahenduse (lõdvestus) kombinatsioonina. Pealegi jääb kontrast nii improvisatsioonilise pala siseselt kui ka erinevate improvisatsioonide vahel kõige olulisemaks elemendiks, mida improvisaator peab õppima kujundama. Reaalaja kompositsiooni esitussituatsioonis on muusiku peaülesandeks seega mitte ainult vahetuks arendamiseks sobivate erinevate ideede genereerimine, vaid ka kogu kontserdikava seesugune kujundamine, et see võiks publikule mõjuda aktiivselt ja vahetult.

### **Vorm ja struktuur**

Vormikujutlusel ja vormiprintsiipidel on oma aeg, tänapäeval on oluliseks uute vormivõimaluste leiutamine ja avastamine. Kuna olemasolevat helimaterjali on pidevalt laiendatud, on nüüd heliloojatel aina rohkem võimalusi, kusjuures pole tegu protsessiga, kus materjal tuleb sobitada

vormiga, nagu enamasti arvatakse, vaid vastupidi, tegemist on esmajoones muusikalise materjali kompositsioonilise käsitluse ja vormimisega – vormid omandavad tähenduse, kuid sealjuures on fookuses mitte vorm iseenesest, vaid „helilised vormipotentsiaalid“ (*Formungsmöglichkeiten mit Tönen*). Kuulamisel vahetult tajutud „vormielamused“ on teose algus ja lõpp, kuivõrd need moodustavad kindla pidepunkti struktuurile või liigendusele. Kõik vahepealne moodustab teatud ühtsuse, mis allub teatud impulssidele, skeemidele ja vormidele ning on piiratud just alguse ja lõpuga (Erpf 1967: 17).

## Lõpetuseks

Neli aastat doktoriõppes keskendusin ma peamiselt spontaansetele ning kollaboratiivsetele loomingulistele protsessidele ja nende protsesside loominguline arendamine sai minu muusikaalase uurimistöö keskseks eesmärgiks. Käesolev uurimus on lähtunud minu kogemustest, mida ma olen kogunud oma muusikalisel kujunemisteel. Selle uuringu oluliseks lisaväärtuseks on saanud improvisatsiooni ja kompositsiooni ühisosade avastamine. Improvisatsiooni pinnal ühinevad ka helilooja ja muusiku isikud. Käesoleva uurimuse eesmärk oli ka seada küsimuse alla traditsiooniline ettekujutus interpreedist ja heliloojast ning ühtlasi avastada erinevaid sünergiaid ja seoseid nende kahe muusikurolli vahel. See on minu isiklik ideaalkujutus, mille poole ma püüdlen ja mida ma ka oma uurimuse käigus pidevalt jälgisin.

Helilooja-esitaja, nagu me teda tunneme happeningidest ja improvisatsioonidest, *performance*'itest ja džässist, minimalistlikust muusikast ja *live*-elektroonikast, aga ka ajaloolisest muusikatradsioonist, selline muusik, kes teiste loodud teoseid omal viisil taastõlgendab (*re-interpretiert*), kes esitab oma muusikat improviseerides ja kes omaenda helimaailma ise komponeerib, võib küllap taas saada tähtsamaks kui kuiv kirjutaja ning kujundada ka muusika tuleviku.

## Anhang

### Interview mit Christoph Baumann am 19. Oktober 2016

Vlady Bystrov: *Es gibt diese Begriffe: Free Jazz, Non idiomatisch, etc. Erzähle bitte etwas dazu.*

Christoph Baumann: Es gibt diese Begriffe, meistens betreffen sie eine bestimmte Stilistik, und eine bestimmte Zeitepoche. So der Freejazz – im Wesentlichen eine Befreiung, von klassischen Komponenten, die den Jazz bestimmt haben. Beibehalten hatte man den Aspekt des Energy Playings mit Elementen der afroamerikanischen und amerikanischen Musik; sehr schön dokumentiert beispielsweise in der Entwicklung von John Coltrane, wie er vom Jazz zum Freejazz kam.

Dann gibt es eine nächste Phase in Europa. Aus dem Free Jazz entstand Improvisierte Musik mit lokalen Verfeinerungen. England, Frankreich, Schweiz, Deutschland etc, jede dieser Szenen, entwickelte eine persönliche, andere Klanglichkeit.

Frei Improvisierte Musik schlussendlich ist eine Art Kammermusik, in meistens kleinen Ensembles die ohne Vorabsprachen im Sinne von Kammermusik gespielt wird.

VB: *...was ja nicht unbedingt mit Jazz zu tun hat...*

CB: Man darf nicht vergessen, diese zweite Entwicklungslinie zur Frei Improvisierten Musik kam aus dieser Entwicklung in der zeitgenössischen klassischen Musik, welche die Aufgabe und die Funktion des Interpreten veränderte. Nicht dem Komponisten, sondern immer mehr dem Interpreten wurden die Entscheidungen überlassen – das geschah parallel zur Free-Jazz- Entwicklung.(NYC-School, Nuova Consonanza)

In Europa und in Amerika wurde also versucht, von der hierarchischen klassischen Musikorganisation wegzukommen, indem man sich Spielregeln gab und auch teilweise improvisierte. Dem Interpreten wurden wesentliche Entscheidungen selbst überlassen. (Bsp John Cage)

Es gibt also die vom Jazz herkommende Linie und die von der zeitgenössischen Musik herkommende Linie, diese treffen sich ungefähr in Europa und daraus entstand eine neue idiomatische Musik.

Da gibt es ja noch die sog. Non-idiomatische Musik. Der Begriff ist nicht ganz glücklich gewählt, es entsteht ja sofort immer wieder ein Idiom. Etwa das Gleiche gilt für den Begriff „Echzeitmusik“, der auch nicht ganz glücklich gewählt ist, denn jede Musik, die erklingt, erklingt ja in der echten Zeit.....(Natürlich ist gemeint, dass die Musik, oder, wenn man so will, die Spontankomposition auf

dem Zeitfeil entsteht....im Gegensatz zur notierten Musik.)

Man muss unterscheiden zwischen Klangverfahren und Klangphänomen. Klangphänomene kann man stilistisch einordnen, und hinter jeder Stilistik stehen gewisse Regeln und Verbote.

VB: *Wie könnte man den Weg von der Re-Interpretation zu Instant Composing – freie Improvisation beschreiben?*

CB: Instant Composing – Freie Improvisation – sind kompositorische Verfahren, wo auch bestimmte Regeln gelten.

VB: *Welche Regeln?*

CB: Für die Freie Improvisation gilt: Keine vorherigen Abmachungen, die Musik übernimmt die Führung, es entsteht eine Logik, ein Beziehungsnetz, welches es plausibel macht, was jeweils gerade geschieht.

Re-Interpretation dagegen ist für mich eher eine Reflexion über etwas schon Vorgegebenes.

Instant Composing basiert daher für mich eher auf der Verwendung eines teilweise bestehenden Vocabulaires, also einer Spielidee, die sich aus Modulen bedient, welche historisch ev mal ausgeklammert wurden, und sich hier in einem neuen Kontext wiederfinden.

Instant Composing heisst dann: wie füge ich quasi die „geklauten“ Wörter (Vocabulaire) zu neuen Sätzen zusammen, ich nehme immer andere Materialien und stelle sie neu zusammen.

(Composing heisst ja ursprünglich: zusammenstellen....von daher denke ich, dass der Begriff Instant Composing sich eben auf diesen Aspekt bezieht)

VB: *Prozess: Was mache ich mit dem Material, welche Erfahrungen benutzt du kompositorisch in der Zusammenstellung und welche kompositorischen Techniken?*

CB: Zunächst muss man zwischen Soloimprovisation und Gruppenimprovisation unterscheiden, im Solo entscheide ich immer nur selber, in der Gruppe entscheiden alle Spieler...

VB: *Es geht um Solointerpretation.*

CB: Ich versuche das Material, was ich gerade gefunden habe, basierend auf meinen Jazzerfahrungen und der zeitgenössischen Musik, spielend umzusetzen... (Demonstration am Klavier). So habe ich eine erste Struktur, die ich dann variere. Der erste Layer ist also Material sammeln, der zweite Layer dann die Kombination des Materials und der dritte Layer beinhaltet die parametrische Entwicklung des Materials. Das ist eigentlich ähnlich wie in der seriellen Musik auch gearbeitet wird, nur wir denken nicht seriell. (Hier erlauben wir uns ziemlich grosse Freiheiten.) Ich stelle Dinge zusammen und im Verlaufe der Zeit stellen sich immer wieder folgende Fragen: brauche ich etwas Neues, muss ich das Bestehende verändern oder muss ich aufhören, das alles entscheidet sich eigentlich während des Spiels, aber immer mit der Idee, ich habe nicht vergessen, was am Anfang war. Das letztere ist ein Punkt, der tendenziell in der Improvisation oft zu wenig

berücksichtigt wird – es gibt auch gute Ausnahmen, aber das finde ich, ist eine Schwäche. Weil: Komponieren heißt: Beziehungen herstellen zwischen dem Gewesenen und dem zu Erwartenden. Ansonsten ist es nur „Blablabla“ und wir empfinden es als langweilig, weil die Beziehung fehlt. Wichtig ist, es müssen Zusammenhänge vorhanden sein, die unser Hirn als solche erkennt. Sie müssen nicht unbedingt bewusst erkennbar sein, aber eine Struktur – die auch eine Form von Intelligenz darstellt, auf die unser Hirn positiv reagiert muss schon da sein.

Eigentlich sind es hauptsächlich Zusammenhänge, die wir versuchen, spielend herzustellen. Ich möchte sagen, zentral bei mir ist diese Idee vom Herstellen der Zusammenhänge. Dann kommen Gestaltungsaspekte hinzu, die wir aus der bisherigen und seriellen Musik kennen. Und dann stellt sich natürlich die Frage der Energie – wie kann ich diese Energie produzieren.

Und in der Gruppenimprovisation kommt dann noch ganz zentral das Spielverhalten der anderen Mitspieler dazu. Es geht nicht nur darum, was sie spielen, sondern auch wie sie es spielen, und wann sie einsetzen und wann sie aufhören. Wie verhalte ich mich zu ihrem Spiel, wie verhalten sie sich zu meinem Spiel – das kombiniert mit den Materialaspekten bildet eine komplexe Matrix, die sehr interessant sein kann.

### **Interview mit Alfred Zimmerlin am 10. März 2016**

Vlady Bystrov: *What is modern improvisation for you?*

Alfred Zimmerlin: Improvisation is really the art of creation of the moment, is the music of the moment, this is modern improvisation.

VB: *There are three kinds of improvisation: free jazz, non-idiomatic, and the third is instant composing..*

AZ: Free-improvisation is not a style, it is an attitude... it is also an political statement, but so what is it, okay, there were the people around Derek Bailey, who arranged a style, but finally, when you carefully listen, it is not a style.. it is an attitude of the person and each person developed for himself...they developed ways of personal expressions and went together and did the things together.

And when you listen to Derek Baileys recordings, it is just what happens. And there another attitude in the european improvising, which you could describe as trying to find a style avoiding a style. Evangelisti and Stockhausen, Evangelisti maybe was the pioneer... actually that has nothing to do with that what we call improvisation today. Because he gave a lot of rrules, that was also negative rrules. – That was to avoid everything that could you remind on it what is existing yet. So he tried

really to explore new spaces of expression and you make something new that is over and so you are obliged to make again to something new and so it can be a spirale.

Instant composing -I do not like the word so much, because the moment of creation is very important to me. This is not a style, but an attitude, and finally you only have certain kinds of listening. There three ways of listening when you play improvising music, rp. three perspectives: One of them can be a compositional perspective, the first is to listen the whole space, you listen to everything and everything is part of it. The second listening is the focused listening, you focused on something and relate to that. And the third one has to do with past and future. This is like leaving your position and looking from outside. So is remembering what happens and looking to the future what might happen and react to that. And you switch very fast between the three kinds all the time.

You remember what happens before and what happens now, but you do not do this because you say to you that you have to do this, it is because the context demands it. It is a decision out of the moment. It is more interesting to stay in the moment and to construct something...

VB: *...like „offene Form“...*

AZ: Yes... maybe... the results might be in more cases more interesting... Anything goes, doesn't matter what happens -Beliebigkeit...I like several ways to go. This are two different matters to make music: composing and improvising. One difference is: in the improvisation you are „collective“ and as a composer you are alone.. You take the decision in the moment you are realizing...and you follow your partner you get some impulses and you discover something that you never done before.

VB: *You are composer and improviser – do they influence each other and help it to be a composer for to be an improviser?*

AZ: These are two different methods to make the same. I see a lot of parallels: I learn a lot for the composing from improvising. But I do not try to improvise while composing. Composing is a very reflected thing and has a lot to do with architecture. For listening it is important that the piece is in a balance. In composed music I can have an elaborate concept of harmonics etc. and modulations between you can switch and you can modulate with the different harmonic systems and I can control this. I never can control this in improvisation and I do not have to! Unmittelbarkeit...In improvisation more people can work on one sound and you can use very deep this sound and mix it. And use a different approach to the thing.

VB: *It is very interesting. Can you please say something about your composing?*

AZ: I try to find in every piece something new. Yes, I have the influences and experiences of the

past pieces, but I try to leave and to change it and to concentrate to the piece at the moment. And I work with heptatonic scales and create new relations between them and use it like a circle and like a spiral. And you have the choice of the transposition and can do a lot of different constructions and modulate to several systems. Yes, and it is related to tonality. And I never do that what I have done in the other piece. Statistically I try to have all twelve tones but locally i want it not... (Cromatic etc.).

VB: *Do you use in your composition improvise places?*

AZ: Sometimes i had it. For example, in the clarinet quartet in the earlier nineteens. I tried some of improvise music in the chamber music context. It is a time history: Chamber music is basically something what is done by one person, even this person can change in the time. And in improvising the time flows to all the persons of the group and all temporal decisions are collective decisions. I tried to find forms of notations to get this feeling.

VB: *What improvisation does in your mind?*

AZ: This is a very personally question, improvisation helped me to 100% to be what I am. I was extremely shy. And there was improvising... And finally I learned to be less shy.

AZ: I can give you a concept

VB: *15 minutes for my concert...*

AZ: So you have to develop a concept for it, or to pose some marks to orientate... it is good to have an open field. You define a kind of material. I must say, I do not like to play solo so much. It is so simple, I have a solo when I compose, I do not need that. Improvising is playing together with other peoples, I really love that. And I love the social situation of being together, creating music together. For me the solo is not such an important thing as an improviser... so it is better to ask someone who loves it.