

Zeitschrift: Dissonanz = Dissonance
Herausgeber: Schweizerischer Tonkünstlerverein
Band: - (2017)
Heft: 139

Artikel: Ohne feste Regeln : zur Improvisation an der Musikhochschule in Basel
Autor: Meyer, Thomas
DOI: <https://doi.org/10.5169/seals-927433>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. [Siehe Rechtliche Hinweise.](#)

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. [Voir Informations légales.](#)

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. [See Legal notice.](#)

Download PDF: 11.05.2025

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, <https://www.e-periodica.ch>

Ohne feste Regeln

Zur Improvisation an der Musikhochschule in Basel

Thomas Meyer

Kann man Improvisation lernen, kann man sie lehren? An den Musikhochschulen in Basel (Musikhochschulen FHNW/Musik-Akademie Basel) gibt es die Möglichkeit, Improvisation in verschiedenen Musikstilen zu studieren: Alte Musik, Jazz und Neue Musik. Was passiert mit dieser «freien» musikalischen Praxis, wenn sie akademisiert wird? Wo zeigen sich Schwierigkeiten der Annäherungen, wo öffnen sich Lücken? Wie stark durchdringt die Improvisation die gesamte musikalische Praxis? Der Autor hat mit Protagonisten aus unterschiedlichen Bereichen der Improvisation gesprochen.

EIN PRÄLUDIUM – VOR RUND 250 JAHREN

Eine Unterrichtssituation, beim Tee: Die Schülerin möchte ein neues Prélude ihrem «Papa», genannt «Le Philosophe», und dem Gast, «Le Maître», also ihrem Lehrer, vorspielen: ein Adagio in Gis-Dur, «huit diezes»¹, wie der Maître sogleich mit Bewunderung bemerkt. Es klappt nicht sogleich, die Schülerin muss nochmals von vorne anfangen, anschliessend erklärt sie die Harmoniefolge Akkord für Akkord und endet: «Consonnance de la quarte; consonnance de la tonique; dissonnance de la dominante; *sol* dieze, *si* dieze, *ré* dieze, & m'en voilà tirée. Hé bien, papa ? » Und sie will eine ehrliche Meinung darüber hören, worauf der Philosoph meint: «Tu le veux. Je trouve par-ci, par-là ta marche extraordinaire & brusque; par exemple, de l'accord parfait de *si*, tu vas droit en majeur d'*ut*.»

L'ELEVE. Là je regarde l'accord parfait majeur de *si*, comme repos de la dominante en mineur de *mi* où il n'y a qu'un dieze, d'où je passe subitement en *ut*, n'effaçant qu'un dieze; c'est le moins qu'on puisse faire.

LE PHILOSOPHE. Je ne dis pas que cela soit mal, ni même que l'effet soit mauvais. Est-ce là ton premier essai ?

LE MAÎTRE. Non, Monsieur. Le morceau que vous venez d'entendre est une des douze progressions de basse que Mademoiselle a composées, écrites & chiffrées dans tous les tons; entre ces progressions, il y en a une où tous les accords sont pratiqués, & presque toutes les modulations enchaînées, même très-adroitement, & à chaque instant des écarts vraiment expressifs, & des tournures tout-à-fait neuves.

LE PHILOSOPHE. Et ces préludes, où sont-ils ?

L'ELEVE. Le voici.

LE PHILOSOPHE. Comment ? mais c'est un travail considérable.

L'ELEVE. Et nécessaire. Songez, mon papa, que ce moyen étoit le seul de fixer dans ma mémoire les diezes & les bémols en chaque modulation, l'enchaînement & la succession des harmonies, la variété des passages de l'une à l'autre, la nature

des accords, la manière de les chiffrer, en un mot, la multitude des choses qu'il faut avoir présentes, lorsqu'on se propose de préluder.

LE MAÎTRE. Je conseille à mes Elèves d'en faire autant que vous en avez fait, & à vous, Mademoiselle de vaincre votre répugnance à prendre la plume & de revenir à un exercice qui vous donnera de la facilité. »

Soweit dies; gleich darauf soll die Schülerin ausserdem spontan improvisieren – «préluder de tête».

«LE MAÎTRE. Mademoiselle, mettez-vous dans un ton ... il n'importe lequel ... Frappez les accords; harpegez-les; faites du chant au-dessus, à la basse. Ne vous assujettissez à aucun mouvement; n'écoutez que votre cœur, votre imagination & votre oreille; & cependant allez de mesure.

L'ELEVE. Papa, donnez le ton.

LE PHILOSOPHE. En majeur de *si* bémol.

L'ELEVE *prélude*.

LE PHILOSOPHE. Fort bien. Fort bien. Il ne te reste plus qu'à entendre de la bonne musique. »

Und es folgen noch einige Bemerkungen zu einer Begleitung ab beziffertem Bass. Die geschilderte Szene stammt aus den *Leçons de Clavecin et principes d'harmonie*² des Theoretikers und Pädagogen Anton bzw. Antoine Bemetzrieder, der aus Daugendorff im Elsass stammte und in London starb. Seine Schriften waren weit verbreitet und wurden aus dem Französischen etwa ins Englische und Spanische übersetzt. Dieses als Dialog verfasste Buch³ verbindet methodisch den Klavierunterricht mit der Musiktheorie: durch kompositorische Übungen und Improvisationen.

IMPROVISATION IN ALLEN STILEN

Eine ähnliche Situation, bei der ein allzu brusker Übergang zur Diskussion stand, erlebte ich vor etlichen Jahren einmal live

bei einer öffentlichen Unterrichtsstunde an der Schola Cantorum Basiliensis. Der Schüler improvisierte ein *Prélude non mesuré* in der Art eines Louis Couperin; der Dozent lobte, bemängelte aber einen Übergang, den man noch eleganter gestalten könne, worauf der Schüler etwas ausprobierte usw. Es war gleichsam ein Moment, wo nicht nur die Musik, sondern auch die Unterrichtsmethode «authentisch» oder «historisch informiert» war.

Bemetzrieders Beispiel, Theorie mit Instrumentalspiel, Notation mit Improvisation zu verknüpfen, findet sich ähnlich in anderen Methoden des 18. und frühen 19. Jahrhunderts⁴; eigentliche Harmonielehren kommen damals unter dem Titel einer Präludierschule daher⁵; und selbst anhand der Präludien des *Wohltemperierten Klaviers I* entdeckt man, wie Stück für Stück der spielerische Umgang mit Harmoniefolgen fortschreitend demonstriert wird, durch unterschiedliches Arpeggieren und Figurieren etc.⁶ – auch das sind Modelle fürs Improvisieren.

Die Beispiele zeigen einmal mehr, dass Improvisation stets Teil des Musizierens und des Musikunterrichts war. Gewiss: Nicht jeder und jede konnte improvisieren, manche besaßen nicht genug Genie und Geschmack dafür; ihnen boten sich zum Beispiel Präludiensammlungen an: man bot die Stücke daraus einfach auswendig und mit improvisatorisch freiem Gestus dar – und schon wirkten sie wie improvisiert, ein durch die Jahrhunderte durchaus gängiger Fake, den schon Mattheson vermerkt: «Ob nun gleich diese alle das Ansehen haben wollen, als spielte man sie aus dem Stege=Reiffe daher, so werden sie doch mehrentheils ordentlich zu Papier gebracht»⁷.

Vielleicht wollte man derlei umgehen: schlechtes Improvisieren, Fälschungen, Imitieren. Jedenfalls wird im klassischen Musikunterricht meist eine idealisierte Praxis dargeboten, das getreu zu befolgende WERK steht im Zentrum, deshalb ist die Improvisation im Lauf der Zeit immer stärker aus dem Blickfeld geraten, ja eigentlich (ausser bei der Orgel und der liturgischen Praxis) fast ganz verschwunden. Erst in den letzten Jahrzehnten hat sich diese Situation allmählich wieder verändert: einerseits durch die Konfrontation der Klassiker mit der Praxis des Jazz, der seinerseits in die Musikhochschulen einströmte bzw. zunächst seine eigenen Schulen aufbaute; andererseits durch Tendenzen hin zur freien Improvisation, wie sie sich aus dem Free Jazz und der Auflösung des Werkbegriffs in der Avantgarde ergaben und die in der heutigen Freien Improvisation mündeten; drittens und nochmals gänzlich anders durch die historische Aufführungspraxis, die ihrerseits darauf stiess, dass vieles – und nicht nur ein paar Auszierungen und Akkordfigurationen – in der Alten Musik vom Improvisieren geprägt war.

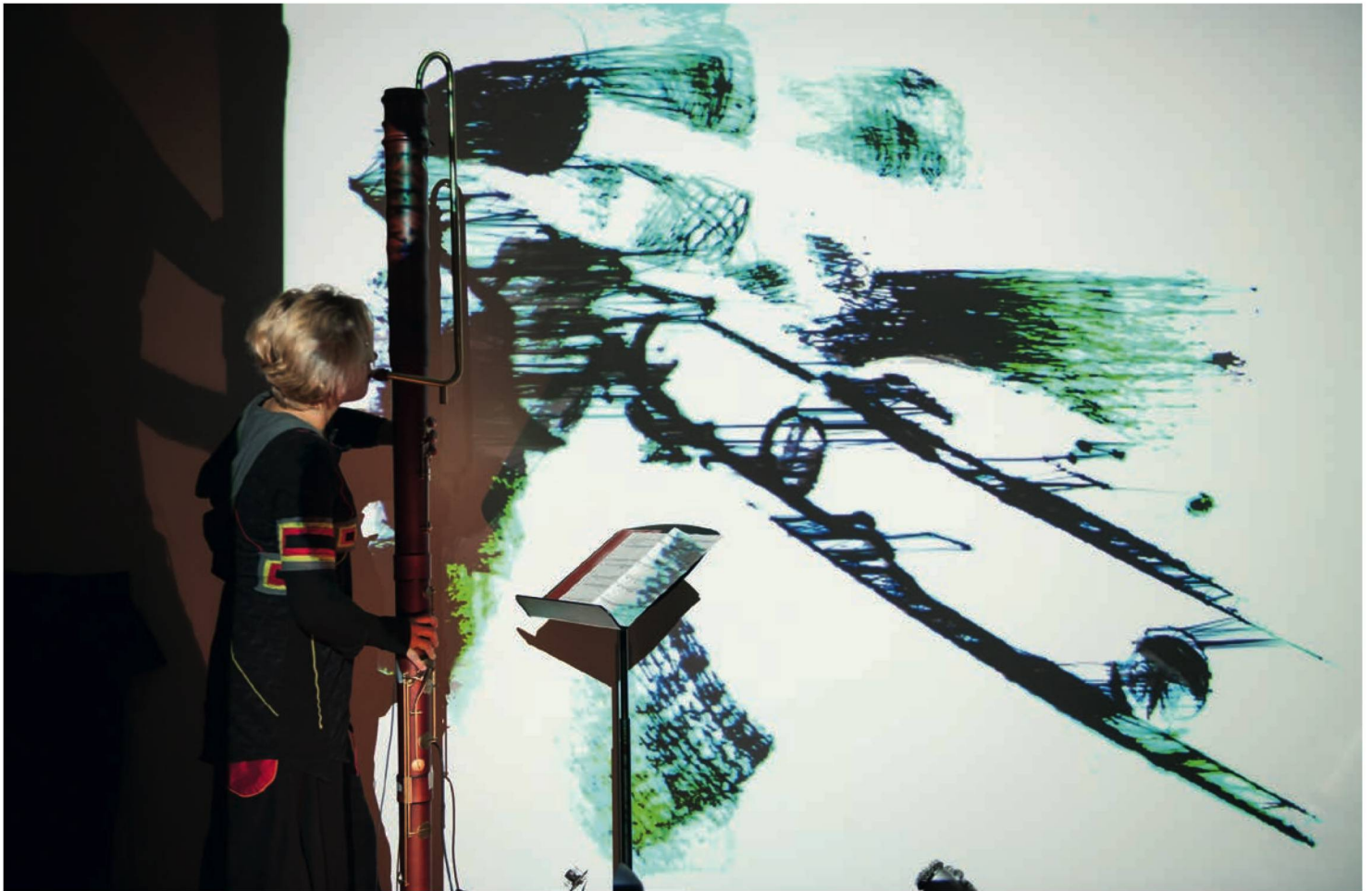
MEHR ALS EIN PAAR AUSZIERUNGEN

Es war ja das höchste der Gefühle, wenn mir einst die Klavierlehrerin erlaubte, bei der Wiederholung eines Barocksätzchens die eine oder andere Verzierung anzubringen: Aber gemach, nicht über die Stränge schlagen! Sie wäre wohl entsetzt gewesen, was heute manche Interpreten im Barockstil anbieten. Und doch ist jene Zeit gar nicht so weit zurück: Noch mancher

grosse Interpret heute gibt sich punkto Verzierung und jeder weiteren Freizügigkeit höchst zurückhaltend.

Dabei zeichnete einst der Geschmack im Anbringen solcher Freiheiten den Musiker aus – darin zeigte sich seine Persönlichkeit, nicht nur in Kadenzen und Überleitungen. Vieles davon ist in der klassischen Musikpraxis der letzten zweihundert Jahre verlorengegangen. Die frühe Fixierung auf eine fast sklavische Notentreue sei etwas vom Schlimmsten und ein grosses Handicap, meint Jörg-Andreas Bötticher, der an der Schola Cantorum Basiliensis Cembalo, Generalbass und Kammermusik unterrichtet. «Wir nehmen die Improvisation noch nicht ernst genug», der Klassikunterricht sei immer noch vom Notentext dominiert. Dabei biete die Improvisation unendlich viele Möglichkeiten, auch jenseits ihres Selbstzwecks, des eigentlichen Musizierens. Sicher helfe sie zunächst dabei, sich zu befreien. Bötticher setzt sie im Unterricht aber gerade auch dafür ein, die vielfältigen Möglichkeiten zum Beispiel einer Tonsprache zu erkunden. Dem *Stylus phantasticus* eines Frescobaldi oder Matthias Weckmann komme man über das Improvisieren viel näher als durchs einfache Blattspielen, denn man beschäftige sich mit Fragen wie: Auf welche Weise gehe ich mit Unvorhergesehenem um? Wie kann ich das gleichartig gestalten? Ähnlich sei es beim freien Improvisieren in der Art eines *Prélude non mesuré*, einem taktfreien und ungebundenen Spielen mit den Elementen – wo der Takt Feierabend hat, wie Mattheson einmal anmerkt, und es also auch nicht die strikte Unterscheidung von Falsch und Richtig gibt. Die Möglichkeiten öffnen sich dabei. Ja, mehr noch, das Nicht-Befolgen strenger Vorschriften, ja die Improvisation darüber und eine gewisse Hemmungslosigkeit zeitigen auch manche Erkenntnis über die Struktur. Wenn man ein in sich abgeschlossenes Bach-Präludium anschliessend improvisatorisch weiterzuführen versucht, erschliesst sich einem die Machart des Stücks. Und wenn man einmal ein fertiges Stück auf sein Partimento reduziert und darüber improvisiert, erfährt man auch etwas darüber, warum ein Stück eben so und nicht anders konstruiert ist. Das Improvisieren gibt Einblick in die Beschaffenheit und Form des Werks. Sie ist also auch eine künstlerische Forschungsmethode. Für Bötticher ist sie deshalb aus dem Unterricht und dem Spiel Alter Musik nicht mehr wegzudenken.

Gerade diese Partimento-Methode, das Spiel aus einem bezifferten oder sogar unbezifferten Generalbass zu Übungszwecken, wie es in der neapolitanischen Schule bis ins 19. Jahrhundert gepflegt wurde, verwendet auch Markus Schwenkreis – der Organist am Dom von Arlesheim unterrichtet an der Schola Cantorum Basiliensis Theorie der Alten Musik und Improvisation auf historischen Tasteninstrumenten – häufig im Improvisationsunterricht. Dabei improvisieren nicht nur die Musiker an den Akkordinstrumenten, indem sie den Generalbass ad hoc aussetzen; auch die Monodisten extemporieren über dem Partimento und lesen ihre Linien aus dem Bass heraus. Schwenkreis und Bötticher erwähnen im Gespräch den Traktat *Del sonare sopra'l basso: con tutti li stromenti e dell'uso loro nel concerto* (1607) von Agostino Agazzari (1578–1640), der darauf hinweist, wie man etwa bei einer Monodie, wo nur Bass und Gesangstimme angegeben sind, alles andere im Ensemble



Campus

Eine Fotoreportage • *Un reportage photo*

(Seiten/pp. 5, 9, 11, 13, 16, 17, 20, 25, 27)

Die Fotografin Susanna Drescher zeigt auf ihren Bildern Studierende und ihr Wirken auf dem Campus der Musikhochschulen FHNW/Musik-Akademie Basel. • *Les photographies de Susanna Drescher montrent les étudiants et leurs activités sur le campus des Hautes Écoles de Musique FHNW/Musik-Akademie Basel.*

Bildnachweis auf S. 52 • *Crédit photographique, voir p. 52*

zu improvisieren habe. Dirigenten heute notieren etwa bei frühen Opern diese fehlenden Stimmen gerne aus, arrangieren sie so selber – und schreiben sie dadurch gewissermassen vor und fest, aber ursprünglich wurde das flexibel gehandhabt.

«Non potendosi dar regola ferma, bisogna necessariamente 'a chi suona, valersi dell'orecchio, e secondar l'opera, e suoi Movimenti»⁸ schreibt Agazzari. Fixe Regeln gebe es nicht; man müsse dabei dem Ohr vertrauen. Improvisation fördert auch das Hören, weshalb sie eigentlich überall, auch in der Gehörbildung und in der Theorie, ihren Platz finden könnte.

Diese Praxis stil- und epochengerecht wiederzubeleben versucht Schwenkreis gemeinsam mit seinen Dozierendenkollegen gerade in den Ensemble- und Klassenstunden. Sie sind essentieller Bestandteil des regulären Nebenfachs bzw. des Hauptfachs Improvisation an der Schola Cantorum. Es gibt auch die Möglichkeit, historische Improvisation in einem Master-Studiengang zu studieren. Es handelt sich um echte Kollektivimprovisationen, wenn auch nicht um idiomatisch freie wie in der zeitgenössischen Musik. Die Improvisation diene dazu, eine Tonsprache wieder sprechen zu lernen und sie praktisch zu erforschen. Noten- bzw. Werktreue tendiert dadurch eher hin zu einer Stiltreue.

Diese Methode stilgebundenen Improvisierens wurde gerade bei den Organisten stets geübt. In der französischen Schule lernt der Student zumindest im barocken Stil der *Classique française à la Grigny, Couperin oder Marchand*, in einem symphonisch-romantischen *à la Franck oder Widor* und einem modalen *à la Messiaen* zu improvisieren. An der Schola Cantorum sei dieses Spektrum eigentlich um knapp zwei Jahrhunderte in die Vergangenheit verschoben. Ob ein Organist wohl damit die berühmte Exemplarische Organisten-Probe bestehen würde, die Mattheson beschreibt? Man darf sich wohl beruhigen: Auch damals war es nicht jedem vergönnt, eine Doppelfuge über ein gegebenes Thema zu improvisieren, also im Moment zu komponieren. Aber das Beispiel zeigt zumindest, wie hoch die Ansprüche waren.

Traktate wie jene von Agazzari leisten also Hilfestellung im Umgang mit Improvisation. Schwenkreis betont, dass die Methode – besonders für Klassiker, die das Improvisieren im Gegensatz zu Jazzern immer noch zu wenig gewohnt sind – «heruntergebrochen» werden muss. Gerade das war eine zentrale Erfahrung für ihn im Unterricht bei Rudolf Lutz, der an der Schola Cantorum Basiliensis für die Improvisation in der Alten Musik Pionierarbeit geleistet hat. Zuvor habe er selber durchaus an der Orgel improvisiert, sagt Schwenkreis, aber er sei darin unsystematisch unterrichtet worden. Erst bei Lutz wurden für ihn das Vorgehen und die Methode einsichtig: Wie man sich Schritt für Schritt in die Improvisation vertieft und sich die Stile aneignet.

Um Rudolf Lutz formierte sich denn auch schon in den 1990er Jahren eine Gruppe von improvisationsbegeisterten Studenten. Heute ist daraus die FBI geworden, die Forschungsgruppe Basel für Improvisation⁹. Sie besteht aus den Dozenten Dirk Börner, Nicola Cumer, Emmanuel Le Divellec, Sven Schwannberger und Markus Schwenkreis. Man trifft sich einmal monatlich, tauscht sich aus und diskutiert, spielt

zusammen und entwickelt methodische Ansätze. Ein schriftliches Ergebnis davon ist das *Compendium Improvisation*, das im Oktober erscheint¹⁰. Das Buch behandelt die Aspekte Generalbass, Figuration und Variation, Partimento, Choral sowie «Präludium und Fuge – Die Kunst des Fantasierens» und liefert dazu wesentliche Quellentexte von Johann Mattheson, Georg Muffat, Friedrich Erhardt Niedt u.a. Es handelt sich nicht um eine Improvisationsanleitung. «Vielmehr möchte sie möglichst unterschiedliche Zugänge zur stilgebundenen Improvisation eröffnen, deren methodische Ideen an historischen Vorbildern verifiziert und belegt sind.» Weiter heisst es in der Vorankündigung: «Ein Netz von Querverweisen erleichtert nicht nur das Querlesen, sondern lässt das vorliegende Compendium selbst zu einem Abbild jener hochkomplexen, integrativen Vorgänge werden, die bei einer gelungenen «Phantasie aus dem Kopfe» im Gehirn des Spielers unterbewusst ablaufen.» So wird die Breite dieses musikalischen Felds offensichtlich und Lücken werden geschlossen.

Im erwähnten *Compendium Improvisation* hat Jörg-Andreas Bötticher zum Beispiel einen Aufsatz¹¹ beige-steuert, der uns auf eine interessante Lücke hinweist. Bei der Begleitung des Chorals spielten die Organisten einst nicht nur ein Vorspiel und dann evtl. zwischen den Strophen Interludia, sondern auch zwischen den Zeilen kurze Übergänge. Deshalb stehen an diesen Stellen Fermaten. Heute macht das im Gottesdienst kaum jemand mehr. Um diese Mini-Improvisationen anzubringen, müsste man wohl erst einmal die singende Gemeinde ein wenig umerziehen, sie auf diese Zwischenspiele vorbereiten und sie vor allem an ein wieder langsames Tempo gewöhnen. Dem virtuosen Musiker bietet sich da kaum ein breites Tum-melfeld. Im Gegenteil: Wer hier zuviel improvisiert, lenkt vom Wesentlichen ab, deshalb wollen diese Zwischenspiele diskret angebracht sein, wie Bötticher schreibt:

«In der heutigen musikalisch-liturgischen Praxis ist bei aller Lust an Experimenten im Spannungsfeld zwischen traditioneller und innovativer Begleitarart eine feine Sensibilität für die Gemeindepsychologie unabdingbar. Kleine Änderungen im Tempo und in der Begleitarart können bereits emotionale Reaktionen oder sängerische Konfusion auslösen. Massvolle Zwischenspiele im Choral mögen durchaus zu einem stärkeren und inspirierteren Gemeindegang führen, wohingegen übermässig angewendete Tiraten und Durchgänge heute schnell als aufgesetzt und «show-mässig» empfunden werden können. Wenn die Gemeinde über eine längere Zeit das Vertrauen behält, dass der Organist oder die Organistin sie durch den Choral führt und die einzelnen Strophen durch seine jeweils unterschiedliche Begleitung innerlich mitvollzieht, wird sie auch persönliche Kommentare oder Textausdeutungen innerhalb der Zeilenzwischenspiele als Bereicherung empfinden.»

Das Beispiel zeigt, wie sehr sich gewisse improvisatorische Praktiken aus unserem musikalischen Alltag entfernt haben. Diese Zeilenzwischenspiele werden nur noch selten angebracht – und doch ist es äusserst lohnend, sie sich wieder anzueignen.

EXKURS ZUM JAZZ

Improvisation im historischen Kontext bedeutet also vielerlei: Konventionen, die von den Regeln der Angemessenheit, der Rhetorik, ja auch eines gewissen musikalischen Anstands gegenüber dem Hörer bestimmt waren; individuelle Ausprägungen und Vorlieben; sie eröffnet ein ungemein breites musikalisches Feld – bis hin zur Erkenntnis, dass auch damals nicht alle gleichermassen dafür begabt waren. Die Alte Musik ist daran, diese Differenzen auszuloten – es ist ein weiter Weg. Immer wieder hört man dabei auch von den Experten, dass die Beschäftigung mit der Improvisation im Bereich Alter Musik noch in den Kinderschuhen stecke und beispielsweise der Improvisationskunst im Jazz hinterherhinke. Im Jazz ist Improvisation so selbstverständlich Teil der musikalischen Praxis, dass kaum mehr darüber gesprochen wird. Und es ist eine Praxis, die weltweit gelebt wird und nacherlebbar ist – es ist nicht nötig, spezialistisch das improvisatorische Können und Wissen Schritt für Schritt aus der Vergangenheit herbeizuholen. Die Methode ist daher auch etwas anders.

Sarah Chaksad, die junge, aus Wohlen im Kanton Aargau stammende Saxophonistin, Komponistin und Bandleaderin, hat Bachelor und Master an den Musikhochschulen FHNW/Musik-Akademie Basel abgeschlossen, leitet den Club im Jazzcampus in Basel und gründete 2012 ihre eigene Grossformation: das *Sarah Chaksad Orchestra*¹². Ein Bestandteil dieses Musizierens sind Improvisationen: meist modal, über vorgeschriebenen Harmonien, manchmal auch frei. Sie habe schon als Kind lieber frei als ab Noten gespielt. Auf besondere Weise angeeignet habe sie sich das Improvisieren unter anderem durch das Transkribieren – eine jazztypische Methode des Tonträgerzeitalters gewiss, die freilich sehr effizient ist. Das Heraushören und Niederschreiben von Solotranskriptionen und das anschliessende Üben habe ihr ungemein viel gebracht – eine Art Kombination von Gehörübung, Theorielehre und Instrumentalspiel durch Improvisation.

Andreas Böhlen, der an der Schola Cantorum einen Master in historischer Improvisation und an der Jazzabteilung einen in Jazzsaxophon beendet hat, ist heute doppelgleisig als Blockflötist in der Alten Musik und als Saxophonist im Jazz unterwegs. Und auch sein Weg ist typisch. Er hat zwar mit der Blockflöte begonnen und dabei gelernt, Verzierungen anzubringen und kleine Zwischenspiele zu erfinden; «richtig» zu improvisieren angefangen habe er aber im Jazz. In seinen Beobachtungen zeigt sich, dass Jazz eben eine lebendige und nicht eine wiederbelebte Kunst ist. Man sei freier im Jazz, Fehler bzw. die Unterscheidung richtig/falsch spielen nicht so eine grosse Rolle wie in der stilistisch schärfer umrissenen Alten Musik. «Für die Alte Musik entdecken wir aktuell diese Freiheiten wieder. Ob eine Improvisation interessant ist oder nicht, steht wiederum auf einem anderen Blatt als «richtig» oder «falsch».»

IMPROVISATION – EINE SELBSTVERSTÄNDLICHKEIT IM LEHRBETRIEB?

Manches läuft autodidaktisch. Ähnlich wie Sarah Chaksad haben viele als Kinder begonnen zu improvisieren. Einige wurden zu



den Noten hingeführt, andere nicht. Jedes Kind improvisiert am Anfang, das ist wohl ein natürlicher Weg. Vielleicht gehört es deshalb zu den kleinen Mythen der Kunstreligion, den Sakrosanktualien, dass man gewisse Dinge nicht unterrichten könne, dass sie also der Akademisierung widerstünden. Man lernt zwar irgendwie, aber es wird einem nicht gelehrt. Dahinter steckt die nicht ganz unberechtigte Überzeugung, dass es ein wie auch immer grosses Quäntchen Persönlichkeit und Eigenheit braucht, um sich aus der Masse hervorzuheben. Und vielleicht auch die Furcht, die Didaktiker (und heute: die Statistiker und Computeranalysten) könnten einem da etwas wegnehmen.

Der Mythos betrifft besonders musikalische Bereiche, die gern ausserhalb des Akademischen angesiedelt werden: den Jazz (Wie ähnlich klingen doch die Berklee-Abgänger!, wird immer wieder mal beklagt), die jugendkulturnahen Stile Pop und Rock und ihre Folgeerscheinungen – und schliesslich auch die Improvisation, die diesen Bereichen gern zugerechnet wird. Mittlerweile wird das meiste davon auch an unseren spartenvereinigten Musikhochschulen gelehrt. Das ist gut so – und doch fragt sich mancher, ob bei dieser Akademisierung nicht etwas verloren geht: etwas Unmittelbares... Aber wahrscheinlich ist die Frage falsch gestellt: Warum die Improvisation gesondert betrachten, sie also in eine Ecke abdrängen? Sie sollte eine Selbstverständlichkeit sein in einer Hochschule, präsent bzw. koexistent in der ganzen Arbeit, meint Stephan Schmidt, der Direktor der Musikhochschulen FHNW/Musik-Akademie Basel.

Ist es bereits selbstverständlich? Wie sehr bedarf es improvisatorischen Rüst- oder Werkzeugs, um sich später durch die Musikerkarriere zu schlängeln? Ein Konzertpianist mag manchmal ganz gut ohne diese Fähigkeit durchkommen. Selbst für jene Konzerte, zu denen uns die Komponisten keine Kadenzen hinterlassen haben, gibt es nachkomponierte. Und man setzt sich viel eher der Kritik (aber auch der Bewunderung) aus, wenn man zu einem Beethoven-Konzert tatsächlich aus dem Moment heraus kadenziert. Denn immer ist da die Frage, ob man die Flughöhe des Klassikers beibehalten kann. Einem lebendigen Musizieren müsste sie sich nicht stellen. Wie auch immer: manch grosser Pianist gesteht ein, dass er im stillen Kämmerlein für sich improvisiert, aber bitte nie coram publico!

Das sollte nicht so bleiben. Die allmähliche Durchdringung des Musikunterrichts mit Improvisation wäre also ein Ziel, wenngleich ein hohes. Im Instrumentalunterricht bleibe einfach kaum Zeit dafür, sagte mir ein Dozent, der selber durchaus auf hohem Niveau improvisiert; denn der Druck, viel Stoff vermitteln zu müssen, sei gross, das Üben verschlinge viel Zeit, und das zu bewältigende Repertoire sei einfach zu riesig. «Improvisation ist zeitintensiv und die Erkenntnisse stellen sich vielleicht nur zäh ein, aber es lohnt sich immer», sagt Schmidt. Improvisation dürfe kein Orchideenfach sein, sondern müsse zur Selbstverständlichkeit werden. In Wahlfächern und speziellen Studiengängen wird sie an der Musik-Akademie gepflegt sowie als Masterstudiengang. Die freie Improvisation, wie sie lange von Walter Fähndrich unterrichtet wurde und 2010 von Fred Frith und Alfred Zimmerlin übernommen wurde, ist eine Basler Besonderheit.

Die Stellung der Freien Improvisation nun ist insofern eine Ausnahme, weil sie nicht von einem Stilidiom geprägt ist.

Mittlerweile hat sie es als Wahl- oder Pflichtfach an viele Hochschulen geschafft. In Luzern zum Beispiel hat die Freie Improvisation eine wichtige Stellung und eine lange Geschichte. Bereits 1986 bot Urban Mäder an der Akademie für Schul- und Kirchenmusik und ab 1989 am damaligen Konservatorium einen Freikurs an, seit 1995 gab es dann für die Klassik-Studierenden das Pflichtfach Freie Improvisation, das alle zu absolvieren hatten. Dieter Ammann und Urban Mäder unterrichteten. Ab dem Bestehen der Jazzschule Luzern war das Thema des freien Improvisierens bei vielen Dozierenden der Schule ein selbstverständlicher Teil des Programms. Seit der Bologna-Reform 2005 sind alle Studienrichtungen einbezogen, ja sie werden bewusst vermischt, so dass die Jazzer mit den Klassikern und den Volksmusikern zusammenspielen – einmal im Lauf ihres Studiums für ein Semester. Das fördert auch den Kontakt unter den Sparten. Und die Hochschule Luzern – Musik bietet demnächst im Rahmen der Masterstudiengänge auch einen Minor Improvisation an.¹³

Improvisationsunterricht ist also eine extrem offene und wechselseitige Unterrichtssituation – gerade im freien Raum, ohne idiomatische und formale Bindungen und Vorgaben. Und von daher kann man sich fragen, ob nicht jeder Hochschulabsolvent einmal in seinem Studium einen Kurs in dieser Musizierpraxis erhalten sollte. Fred Frith plädiert dafür:

«I would certainly strongly advocate for this idea, yes. Whether in the Schola Cantorum, the Jazz Campus or with Alfred and I. I think that the act of taking responsibility for your material has a generally positive effect on whatever else you may be studying. I've very much enjoyed doing workshops for non-improvisers and seeing how their initial resistance softens and they start to explore, and even to enjoy the results! And the presence of electronic musicians in improvisation workshops has also been interesting and hopefully productive in helping them to redesign an instrument to be more responsive and flexible, for example.»

UND NOCH EIN PAAR FRAGEN AN DIE FREIE IMPROVISATION

Natürlich stellt sich hier die Frage der Akademisierung erst recht: «I think the importance of studying anything at school is to learn good habits, self-discipline, responsibility for yourself, a good work ethic, and a better social understanding. But <learning improvisation> is up to you, inside or outside the institution», meint Frith dazu. Womit er nicht verneint, dass Improvisation vermittelbar ist, ebenso wie Alfred Zimmerlin schon 2010¹⁴: Sonst «[...] käme ich kaum nach Basel [...]». Natürlich kann man Improvisation lernen und lehren. Der Unterricht unterscheidet sich aber von anderen Fächern dadurch, dass es fast nur praktisch zugeht. Ein Grossteil der Arbeit wird darin bestehen, zusammen zu musizieren, das Gespielte aufzunehmen und später eingehend zu diskutieren: Warum hast Du das hier gemacht? Was hast Du Dir dabei in musikalischer, energetischer und kommunikativer Hinsicht gedacht?» Und



Fred Frith schreibt mir 2017 auf die Frage, ob sich Improvisation lehren lasse¹⁵:

«I find that statement to be about as useful as saying that it's impossible to learn improvisation out of school! It's missing the point. Improvisation involves understanding who you are, and embracing it, taking in all that you've learned and applying it as needed in the moment. The two critical factors of being in an institution are firstly, that you rarely choose the people you're going to study with, and secondly, that you have an intensive period of (in our case two) years where it is not only allowed to make mistakes, it is expected and encouraged! I find both of these attributes very positive. The first because you have to find a way to communicate, and to develop a sustainable practice, with people who are not necessarily like you and who you may not even (initially) get along with, which helps to broaden your horizons and understand yourself better. The second, because the institution affords the psychological «safe» space to learn by taking risks and not always being in control, which are arguably the two essential qualities in improvisation.»

Schliesslich schrieb das schon der Vorgänger Walter Fähndrich auf seiner Homepage¹⁶: «Das Improvisieren von spannender Musik ist lernbar.»

Der Master Improvisation wird an den Musikhochschulen FHNW/Musik-Akademie Basel folgendermassen ausgeschrieben:

«Im Zentrum des Studiums steht die freie Improvisation, das prozesshafte Schaffen verbindlicher musikalischer Ordnungen aus dem Moment heraus. Ziel der Ausbildung ist es, eine persönliche, flexible musikalische Sprache zu entwickeln und zu lernen, in verschiedenen musikalischen Umgebungen, allein und in der Gruppe, kommunikativ, selbständig, verantwortungsbewusst, respektvoll und mit kompositorischem Bewusstsein zu agieren. Über diese Kompetenz hinaus soll den Studierenden die handwerkliche Breite vermittelt werden, um mit freier Improvisation auch an Schnittstellen zu anderen Medien künstlerisch arbeiten zu können (z.B. Tanz, Theater, Film). Die Studierenden werden individuell und in der Gruppe gefördert. Ein wichtiger Bestandteil der Ausbildung ist es, sich in Konzerten vor Publikum zu bewähren.»

Die Grundmethode in den Lektionen ist mit der Formel «Spielen, Hören, Analysieren bzw. darüber Sprechen» (und wieder von vorne, wäre anzufügen) knappstens umrissen. Je nachdem kommen Ansagen und Übungen ins Spiel – in Luzern zum Beispiel eher mehr, obwohl der Fokus doch immer auf dem freien Spiel liegt. In Basel weniger. Darüber hinaus gebe es in diesem fast theoriefreien Raum keine Regeln. Frith: «As soon as someone announces a method it will come with an implication that there is a right way and a wrong way to do it, which I strenuously reject! I think teaching involves an eye-level relationship between «student» and «teacher» in which it is clear that they are each working on a process of deepening their understanding of themselves and their instruments,

honing their listening skills, and developing different communication/performance strategies.»

Dementsprechend ist auch die Haltung zu den Studierenden eine andere, der Dozent bringt einfach mehr Erfahrung mit, und er lernt seinerseits von ihnen. Zimmerlin: «Ich verstehe mich selber eigentlich nicht als Lehrer, sondern ich bin jemand, der Situationen schafft, aus denen die Studierenden hoffentlich etwas lernen können.»¹⁷ Und Frith doppelt nach: «My students are my colleagues. We learn from each other. We discuss any and all issues arising from process. My experience means I have a lot to offer in terms of observations of what happened, what could happen. But I expect and encourage students to question each other (and me) about anything that happens while playing together. I understand that I am an authority figure – that's why I'm there – but I strongly resist if I feel that this fact is becoming an obstacle to good and productive communication between us.»

1 Ich verwende die Orthographie des Originals.

2 Antoine/Anton Bemetzrieder (1739 bis nach 1808/1817), *Leçons de Clavecin et principes d'harmonie*, Paris 1771; S. 300ff. In der neuen Ausgabe der MGG wird Bemetzrieders Todesdatum noch mit «nach 1808» angegeben. Nach einem Gefängnisaufenthalt 1808 verliert sich seine Spur. Wikipedia gibt 1817 an.

3 Die *Leçons* basieren gewissermassen auf realen Begebenheiten: Bemetzrieder unterrichtete ab 1769 Diderots Tochter Angélique; der Philosoph schrieb denn auch ein Vorwort dazu.

4 Vgl. dazu auch: Thomas Meyer, *Über das Verfertigen von Präludien. Eine Gebrauchskunst zwischen Komposition und Improvisation*, in: *Improvisation III*, hrsg. von Walter Fähndrich, Winterthur: Amadeus 1998, S.145–167.

5 André-Ernest-Modeste Grétry (1741–1813), *Méthode Simple Pour Apprendre à Préluder en peu de temps Avec toutes les ressources de l'Harmonie*, ..., Paris 1801/02.

6 Diesen Hinweis verdanke ich Dominik Sackmann.

7 Johann Mattheson, *Kern Melodischer Wissenschaft*, sechstes Kapitel: *Von den Gattungen*, Hamburg 1737. S. 122 (§ 90).

8 Agostino Agazzari, *Del sonare sopra'l basso: con tutti li stromenti e dell'uso loro nel conserto*, Siena 1607; italienischer Text mit englischer und deutscher Übersetzung (Bernhard Lang), auf: <http://www.bassus-generalis.org>; Zitat auf S. 5: «Wir können also keine feste Regel aufstellen. So ist es unbedingt notwendig für den, der spielt, sein Ohr zu schulen und das Stück und seine Bewegungen zu verfolgen.»

9 <http://www.scb-basel.ch/index/114805?PHPSESSID=5600409b944b116374554b59aee2f382>.

10 *Compendium Improvisation. Fantasieren nach historischen Quellen des 17. und 18. Jahrhunderts*, hrsg. von Markus Schwenkreis (= *Schola Cantorum Basiliensis Scripta* 5), Basel: Schwabe 2017.

11 Jörg-Andreas Bötticher, «Gar stille halten wäre zu schlecht» – *Zeilenzwischenspiele in der Choralbegleitung*; zu finden im erwähnten *Compendium Improvisation*.

12 <https://www.sarahchaksad.com>

13 Ein Kompendium zu Vermittlung freier Improvisation entsteht an der Hochschule Luzern – Musik. Eine erste Forschungsarbeit ist bereits erschienen: Christoph Baumann, Urban Mäder, Thomas Meyer, *Freie Improvisation. Möglichkeiten und Grenzen der Vermittlung*, Forschungsbericht der Hochschule Luzern – Musik 5 (2013); http://www.hslu.ch/download/m/publikationen/maeder/2013_5_Maeder-Baumann-Meyer.pdf. Die Arbeit wird fortgesetzt. Vgl. auch: Christoph Baumann, Urban Mäder, Thomas Meyer, *Unterricht als Forschungslabor? Freie Improvisation: Möglichkeiten und Grenzen der Vermittlung*, in: *dissonance* 115 (September 2011).

14 «Ein wenig wie Fahrradfahren und Wandern» Torsten Möller im Gespräch mit dem Improvisator und Komponisten Alfred Zimmerlin, in: *dissonance* 111 (September 2010).

15 In einer E-Mail vom 17. Juni 2017 an den Autor.

16 <http://www.musicforspaces.ch/de/F4.html>

17 Alfred Zimmerlin in einem Gespräch mit den Studierenden des CAS Musikjournalismus (an der Hochschule für Musik FHNW) am 8. Dezember 2015 in Basel.