Weiterführende Texte zur

23. Biennale Aktuelle Musik in Bremen

6.–8. November 2026

instant musik

improvisationen
konzeptionen
notationen



pgnm
projektgruppe
neue musik

www.pgnm.de

23. Biennale Aktuelle Musik
instant musik – improvisationen konzeptionen notationen
Bremen, 6.–8. November 2026

Künstlerische Leitung und Geschäftsführung
Christoph Ogiermann

Idee, Konzeption und Durchführung
projektgruppe neue musik bremen
Lina Bonafini, Mattia Bonafini, Markus Löffler, Uwe Rasch,
Christian Rosales Fonseca, Ute Schalz-Laurenze, Brigitte Schulte-Hofkrüger

Textauswahl, Redaktion und Texterfassung des Programmheftes
projektgruppe neue musik bremen

Programmänderungen vorbehalten.

Gestaltung
koop-bremen.de

projektgruppe neue musik e.V.
Böttcherstraße 3, 28195 Bremen
Tel. 0155 / 67 44 26 46 / info@pgnm.de / www.pgnm.de

Die Biennale Aktuelle Musik wird veranstaltet von der projektgruppe neue musik bremen (pgnm).

Mit Unterstützung von
Der Senator für Kultur Bremen
Karin und Uwe Hollweg Stiftung
Waldemar Koch Stiftung

In Zusammenarbeit mit
STANIM – Styrian Association for New and Improvised Music (Graz)
St. Petri Dom Bremen
Schwankhalle
Klavierhaus Helmich
Novum Hotel Bremer Haus

Titelfoto: iofoto/iStock; Hintergrund: Pakhnyushchyy/iStock

Die 23. Biennale Aktuelle Musik

Die 23. Biennale Aktuelle Musik setzt ihren Schwerpunkt auf Musiken des Augenblicks: instant musik!

Improvisation gerät in Ausdruck und Resultat zu einer Momentaufnahme künstlerischer und gesellschaftlicher Situation. Nicht zuletzt die Präsenz der Musiker:innen bringt es zu einem JETZT, das unwiederholbar, aber nicht weniger aussagekräftig ist.

Für das Festival 2026 wird die pgnm internationalen Protagonist:innen der improvisierten Musik u.a. mit dem Styrian Improvisation Orchestra aus Graz zusammenarbeiten. Allein 18 Musiker:innen werden aus der österreichischen Steiermark anreisen und mit Musiker:innen aus Bremen improvisieren.

Weitere „Facetten" bieten Musiken der Vergangenheit und Gegenwart, die auf dem Weg ihrer Entstehung Improvisation als wesentlichen Bestandteil verzeichnen oder auch in der Ausführung noch beinhalten.

Reflektierende Vorträge und Podiumsgespräche mit den eingeladenen Künstler:innen, Komponist:innen und Interpret:innen ergänzen das Konzertprogramm und setzen die Arbeiten in ihre (auch gesellschaftlich-politischen) Kontexte.

Improvisation
Etymologie / Wortherkunft

Das Verb improvisieren wurde im 18. Jahrhundert aus dem italienischen improviso – im Sinne von unvorhergesehen, unerwartet – entlehnt. Zugrunde liegt dem italienischen Wort das lateinische **im-pro-visus** als eine Verneinungsform des lateinischen **pro-videre** als vorhersehen. Hiermit verwandt sind die deutschen Wörter Vision und Provision.

Improvisation bedeutet, etwas ohne Vorbereitung, aus dem Stegreif dar- oder herzustellen. Im allgemeinen Sprachgebrauch versteht man unter Improvisation auch den spontanen praktischen Gebrauch von Kreativität zur Lösung auftretender Probleme. Improvisation kann mit Aspekten von Ungeplantheit, Responsivität, Prozesshaftigkeit und Unmittelbarkeit einhergehen.

Inhalt

Derek Bailey
Der Stellenwert der Improvisation im Barock
The Importance of Improvisation in the Baroque Period

Willi Baumeister
Der Künstler im Verhältnis zum Unbekannten
The Artist in Relation to the Unknown

Peter Baumgarnter
Struktur und / oder Feld
Structure and / or Field

John Cage im Gespräch mit Daniel Charles (1970)
„Es ist sehr schwer, sich so schnell zu befreien."
"It's very hard to free yourself so quickly."

Walter Fähndrich
Zur Frage des Klischees in der Freien Improvisation
On the Question of Clichés in Free Improvisation

David Grubbs
Der Antiquitätenhandel: Freie Improvisation und Plattenkultur
The Antique Trades: Free Improvisation and Vinyl Culture

Fritz Hauser
Fragen über Fragen
Questions Upon Questions

Matthias Kaul
Haben Sie aufgehört? … oder: Die Grenzen der Freiheit
Have You Stopped? … or: The Limits of Freedom

Sebastian Kiefer
Wer muss, darf, kann wissen, dass eine Improvisation improvisiert ist?
Who must, may, or can know that an improvisation is improvised?

Josef Klammer
Experiment und Ironie
Experiment and Irony

Claus-Steffen Mahnkopf
Komposition und Improvisation
Composition and Improvisation

Tobias Michael (1592–1657)

Zur Diminuitionspraxis der Renaissance und des Frühbarock, also der selbstständigen Verzierungspraxis schon vorgegebener Stimmen

Concerning the Practice of Diminution in the Renaissance and Early Baroque, that is to say, the free Adorning of Parts already given

Lauren Newton

… of sonance and silence … von Klang und Stille

… of sonance and silence … von Klang und Stille

Lê Quan Ninh

The Negative Way

The Negative Way

Bert Noglik

Improvisation als kulturelle Herausforderung

Improvisation as a Cultural Challenge

Nuova Consonanza

Komponisten improvisieren im Kollektiv

Composers improvising as a collective

Lionel Salter

Verzierungspraxis im Barock

Practice of Ornamentation in Baroque Music

Christoph Schiller

Resonanz. Gedanken zur improvisierten Musik

Resonance. Reflections on Improvised Music

Matthias Schwabe

Freie Improvisation – eine Frage der Haltung

Free Improvisation. A Matter of Attitude

Mathias Spahlinger

„Ich sehe im Free Jazz … die fortgeschrittenste Entwicklung"

"I see in free jazz … the most advanced development"

Michael Vorfeld

Freie Improvisation versus Freie Kunst

Free Improvisation versus Free Art

Derek Bailey

Der Stellenwert der Improvisation im Barock

Ein Bereich der europäischen Musik, in dem die Improvisation, wenn schon nicht ihr Fortbestehen, so doch zumindest eine Art Einbalsamierung erfahren hat, ist die Wiederbelebung der Barockmusik. Lionel Salter, der bekannte Cembalist und Leiter von Barockensembles, erklärte mir, welchen Stellenwert die Improvisation im Barock ursprünglich hatte.
Gehen wir einmal davon aus, dass die niedergeschriebene Musik lediglich eine Art Gedächtnisstütze war. Sie stellte ein Grundgerüst dessen dar, was gespielt wurde, sodass beispielsweise ein Geiger davon ausging, dass er die Noten seiner Stimme verzieren musste; insofern gibt es eine gewisse Improvisation.
Gerade bei langsamen Sätzen stellt man natürlich fest, dass die notierten Noten nur einen sehr kargen Umriss darstellen, und wer versucht, sagen wir Händels Sonaten streng nach dem Text zu spielen, landet bei etwas, worüber Händel wahrscheinlich laut gelacht hätte, denn er hätte nie erwartet, dass sie so kaltblütig, einfach nur so, gespielt würden. Damals gingen Komponisten davon aus, ihre eigenen Werke selbst aufzuführen, und manchmal schrieben sie aus purer Zeitnot nicht alles zu Papier, sondern notierten nur eine kurze Andeutung, um sich daran zu erinnern, dass sie an dieser Stelle etwas ganz Besonderes vorhatten.

Derek Bailey, Der Stellenwert der Improvisation im Barock
in: ders., Improvisation. Its nature and practice in music, Ashborune 1992, p. 20f

< ZURÜCK

Derek Bailey

The Importance of Improvisation in the Baroque Period

One part of European music where improvisation has achieved, if not survival, at least a sort of embalming is in the re-creation of baroque music. Lionel Salter, the well known harpsichordist and director of baroque ensembles, explained to me where improvisation originally lay in baroque.

Start from the viewpoint that the music as written down was only a kind of memory jogger. It represented a skeleton of what was played, so that a violinist, for example, would expect to have to ornament what was on his part; to that extent there's some improvisation.

When it came to slow movements particularly, of course, you find that the notes written down represent a very bare outline, and people who try and play … let's say Handel sonatas, strictly according to the text, end up with something at which Handel would probably have laughed uproariously, because he never expected it to be played cold-bloodedly, just like that. In those days composers expected to perform their own works and sometimes out of sheer lack of time they wouldn't write everything down on paper, they'd just put a thing down to remind themselves that here they were going to do something rather special.

< BACK

Willi Baumeister

Der Künstler im Verhältnis zum Unbekannten

Der originale Künstler verläßt das Bekannte und das Können. Er stößt bis zum Nullpunkt vor. Hier beginnt sein hoher Zustand.

Das originale Produzieren beruht nicht auf vergleichbarem Können, der originale Künstler kann in diesem Sinne nichts. Er produziert ohne Lehrgut, ohne Erfahrung, ohne Nachahmung. Nur auf diese Weise findet er bisher Unbekanntes, Originales. Das Genie ‚kann' nichts und nur damit alles.
(...)
Der Künstler originaler Art sieht eigentlich nichts. Da er als Vorderster mit jedem Werk ins Unbekannte stößt, kann er nicht voraussagen, auf was er stoßen wird. Er kann weder die Endform des einzelnen Werkes voraussehen, noch seine gesamte Lebensleistung überschauen, selbst wenn er seiner Sache sicher ist. Im Gegensatz dazu wissen die Epigonen, was sie wollen und tun, denn sie haben abgeschlossene Leitbilder vor sich.
Selbst wenn der Künstler, bewegt von einem unfassbaren Urwillen, im hohen Bewusstsein seiner Handlung seine Sache sagt, meißelt oder malt, lässt er sich überraschen von dem, was unter seinen Händen entsteht. Im Vertrauen auf seine einfache Existenz hat er die Intensität, die die Konsequenz verbürgt und ihn den kompromisslosen Weg führt. Dadurch, daß er keinem greifbaren Vorbild nachstrebt, daß er auch zugleich an die Präexistenz seiner Werke glaubt, gelingt das Originale, das Einmalige, der künstlerische Wert. Gleichsam blind greift er zu zunächst seltsam erscheinenden Aussagen, die mehr noch von seinen Mitteln auszugehen scheinen, als dass sie allein durch ihn hervorgebracht werden. Es ist ein künstlerischer Höchstzustand, der die ‚Erfahrung' hinter sich lässt und ihn von aller ‚Anwendung' fernhält. Der eigene Zustand ist vielleicht das Einzige, was er empfindet; er kann ihn bis zu einem bestimmten Grad herbeiführen, indem er unter anderem nichts versäumt: Er entscheidet sich nie, sondern seine ‚Mitte' führt die Reife herbei. Nichts ist ihm dissonant. Er kann warten, bis die Dissonanz von heute zur Harmonie von morgen wird. Dabei spürt und vermerkt er Widerstände, die bewirken, daß seine Konsequenz noch dichter wird. Er ist das Organ eines Weltganzen, dem er verantwortlich bleibt. In der künstlerischen Zone vereinigen sich das allgemein gesetzmässige, natürliche Entstehen und der Freiheitsbegriff. Die Freiheit entwickelt sich immer neu an den Widerständen.
(...)
Der Künstler geht von einem Einfall, das heißt von einer Vision aus. Er wählt und wägt seine Mittel viel weniger, als dass sie ihm entgegenkommen. Wie der hämmernde Schmied, der zuerst einige Male leer daneben schlägt, um seines eigen Rhythmus gewärtig zu sein, läßt er langsam seine Empfindungen am Widerstand des Materials sich entwickeln. Er überlässt seinen Geräten, was sie herzugeben imstande sind. Er hat eine Fläche vor sich mit ihren Eigenschaften. Er ist einesteils genügsam, aber er greift auch zum Außerordentlichen, während seine Vision ihm Anweisungen gibt. Die ersten Striche dokumentieren die Fläche, die vordem nicht greifbar war, jede Form ergibt selbsttätig die Negativformen in ihrer Umgebung.
Die Ausdeutung der Fläche durch Bestimmungspunkte, Linien und Flächenwerte zieht den Künstler immer mehr in den Einflussbereich seiner Ausdrucksmittel und des nun Sichtbar-Werdenden. Was er auf die Fläche brachte, hat er als Stadium und neuen Ausgangspunkt vor sich. Er ist dabei kaum in der Lage, seine

Vision deutlich zu sehen, er muß sich den Ausdrucksmöglichkeiten hingeben, denn er hat nichts als diese, um zu einer Konkretisierung zu kommen. Jedes Ausspielen, besonders auch der Farben, hat eine vielfältige Wirkung. Alles sichtbar Werdende tritt in ein Kraftfeld von Beziehungen. Die Fläche hebt und senkt sich durch helle und dunkle Zonen der Farben. Die Fläche wird erschüttert, ohne prinzipiell aufgehoben zu werden. Indem der Maler die Fläche mehr und mehr bedeckt, ist er nicht bemüht, fertigzustellen, sondern zu steigern. Dies nicht allein durch Korrektur, sondern vielmehr auch durch Hinzufügen. Alles Nicht-Notwendige ist falsch. In diesem Sinne gelangt er in ein Endstadium, wobei er mit seinen Mitteln auf Gedeih und Verderb verbunden bleibt.
Die Vision wird blasser, je weiter er fortschreitet. Er kommt in eine Sphäre, allein aus den künstlerischen Mitteln zu gestalten. Die Vision ist verschwunden, wenn das Werk vollendet steht. Die formbildende Kraft und die materiellen Mittel standen sich anfangs gegenüber. Der Künstler schafft durch seine Handlung eine neue Einheit.
Beim Arbeiten ohne Vorbild und beim Verlassen selbst der Vision als letztem Anhaltspunkt ergibt sich nicht Unsicherheit. Die Freiheit als Reife ergibt Unbeirrbarkeit. Die Äusserungen des Künstlers haben Erfahrung und Anwendung hinter sich gelassen und unterstehen keiner Rechenschaft. Wie das Leben sich im Ungewissen entfaltet, so entfalten sich die Kunstwerke im Ungewissen. Das Unwillkürliche, das Selbstverständliche, das Einfachste entscheiden.

Willi Baumeister, Der Künstler im Verhältnis zum Unbekannten
in: Willi Baumeister, Das Unbekannte in der Kunst
(1942/43, Erstveröffentlichung 1960), Neuauflage, Köln 1988, S. 138 ff

< ZURÜCK

Willi Baumeister

The Artist in Relation to the Unknown

The original artist departs from the familiar and from skill. He pushes forward to the point of zero. This is where his exalted state begins.

Original creation is not based on comparable skill; in this sense, the original artist 'can' do nothing. He creates without instruction, without experience, without imitation. Only in this way does he discover the hitherto unknown, the original. The genius 'can' do nothing, and yet, precisely because of this, he can do everything.
(...)
The original artist does not, in fact, see anything. As he is the first to venture into the unknown with every work, he cannot predict what he will encounter. He can neither foresee the final form of an individual work nor survey his entire life's work, even if he is certain of his cause. In contrast, the epigones know what they want and what they are doing, for they have complete models before them. Even when the artist, driven by an incomprehensible primal will, speaks, carves or paints with full awareness of his actions, he is taken by surprise by what emerges from his hands. Trusting in his simple existence, he possesses the intensity that guarantees consistency and guides him along an uncompromising path. Because he does not strive for any tangible model, and because he simultaneously believes in the pre-existence of his works, he achieves the original, the unique, the artistic value. As it were, blindly, he reaches for expressions that at first seem strange, which appear to emanate more from his medium than to be produced solely by him. It is a state of artistic supremacy that leaves 'experience' behind and keeps him aloof from all 'application'. His own state is perhaps the only thing he perceives; he can bring it about to a certain extent by, amongst other things, neglecting nothing: he never makes a decision, but his 'centre' brings about maturity. Nothing is dissonant to him. He can wait until today's dissonance becomes tomorrow's harmony. In doing so, he senses and takes note of resistances which cause his consistency to become even more profound. He is the instrument of a universal whole, to which he remains accountable. In the artistic realm, the generally lawful, natural process of creation and the concept of freedom are united. Freedom is constantly renewed through these resistances.
(...)
The artist starts from an idea, that is to say, from a vision. He chooses and weighs up his means far less than they come to meet him. Like the hammering blacksmith, who first strikes the air a few times to become attuned to his own rhythm, he allows his sensations to develop slowly in response to the resistance of the material. He leaves it to his tools to yield what they are capable of yielding. He has a surface before him, with its own characteristics. On the one hand, he is frugal, yet he also resorts to the extraordinary, whilst his vision guides him. The first strokes document the surface, which was previously not tangible; each form spontaneously yields the negative forms in its surroundings.
The interpretation of the surface through defining points, lines and surface qualities draws the artist ever more into the sphere of influence of his means of expression and of what is now becoming visible. What he has applied to the surface lies before him as a stage and a new starting point.
He is scarcely able to see his vision clearly; he must surrender himself to the possibilities of expression, for he has nothing but these to help him achieve a concrete form. Every interplay, particularly that of colours, has a multifaceted effect. Everything that comes into view enters a force field of relationships. The

surface rises and falls through light and dark zones of colour. The surface is shaken, without being fundamentally abolished. As the painter covers the surface more and more, he is not endeavouring to complete the work, but to intensify it. This is achieved not solely through correction, but rather through addition. Anything that is not essential is wrong. In this sense, he reaches a final stage, whilst remaining bound to his means for better or for worse.

The vision grows fainter the further he progresses. He enters a realm where he creates solely through artistic means. The vision has vanished by the time the work is complete. Initially, the form-creating force and the material means stood in opposition to one another. Through his action, the artist creates a new unity.

Working without a model and abandoning even the vision as a final point of reference does not result in uncertainty. Freedom, as a sign of maturity, brings about unwavering resolve. The artist's expressions have moved beyond experience and practice and are not subject to any accountability. Just as life unfolds in uncertainty, so too do works of art unfold in uncertainty. The involuntary, the self-evident and the simplest elements are what matter.

< BACK

Peter Baumgartner

Struktur und / oder Feld

Das folgenschwere Schicksal der Improvisation besteht darin, in einer Kultur des rational-vorausplanenden Denkens, der Technik, der Funktionalität, der Konstruktion, ja der Komposition entstanden zu sein und naturgemäß auch von diesem Denken her definiert zu werden: über begriffliche Gegensätze und durch Kriterien, die meistens der kompositorischen Tätigkeit entnommen und in dieser gut beobachtbar sind, der Improvisation aber nur bedingt zugehören und in ihr auch nur bedingt beobachtbar sind. Aber alles, was auf diese Weise über Improvisation ausgesagt wird, findet logischerweise in einem zugunsten der Komposition massiv verzerrten Artikulationsraum statt, der eine wirkliche Beobachtung des Phänomens Improvisation gar nicht erlaubt, weil Improvisation dann in etwa gleichbedeutend mit Nicht-Komposition wird.
Soll trotzdem ein ernsthaftes Zusammendenken versucht werden, so muss eine Proto-Phase der musikalischen Tätigkeit angesetzt werden, um die beiden Tätigkeiten Komposition/Interpretation und Improvisation symmetrisch beschreiben zu können.
Eine Möglichkeit besteht darin, beides mit demselben Attribut zu definieren: Interpretation ist das Sich-Ausrichten und -Einstimmen auf eine im Voraus in der Komposition festgelegte „Struktur", einen Text; Improvisation ist das Sich-Ausrichten und -Einstimmen auf ein „Feld" der Artikulation, das nicht fest strukturiert, sondern fließend-fluktuierend ist; dieses Feld ist zeitabhängig und deshalb IMMER wesentlich durch das Hier und Jetzt bestimmt, es kann aber auch durch die Sozialstruktur beim Spielen, durch den emotionalen Zustand der Spieler, durch die Gesamtsituation beim Spielen, durch die Möglichkeiten der Instrumente, durch das „Komische", das Spielerische, das Klangliche und vieles mehr definiert sein – für diese Feld ist gerade bezeichnend, dass sich darin problemlos mehrere Bereiche übergangslos in einer Mannigfaltigkeit durchdringen können: Während die Interpretation grundsätzlich auf EINE Sache zentriert ist, auf die Partitur, so ist die Improvisation multidirektional orientiert.

Diese Multidirektionalität entspricht auf der Ebene der Komposition die große Menge möglicher Struktur-, bzw. Text-Sorten: Ob die Komposition aleatorisch oder durch Collagieren entsteht, nach eher emotionalen oder rein klangsinnlichen Gesichtspunkten, aufgrund eines bereits vorgegebenen Textes, nach den momentan gerade aktuellen oder nach historischen Technik der „Notensetzung": Textsorten gibt es mehr als genug, aber da es sich am Schluss des Kompositionsvorganges immer um eine ausdifferenzierte Struktur handelt, ist dieser vorgängige Entscheidungsprozess (der eben in der Improvisation kontinuierlich während des Musizierens stattfindet und die erwähnte Multidirektionalität erzeugt) in der Partitur im allgemeinen nicht mehr sichtbar.
Aufgrund des Gesagten stehen sich zwei zentrale Begriffe gegenüber, Feld und Struktur, und es ist absolut entscheidend zu erkennen, dass es sich dabei nicht um Gegensätze handelt, sondern um Zustandsformen ein- und desselben Phänomens, um Aggregatzustände.
Eine Struktur ist ausdifferenziert in verschiedene, normalerweise hierarchisierte Elemente (zentralere und peripherere, mehr und weniger wichtige) und in die Verbindungen zwischen diesen Elementen. Die Struktur lässt sich aber auch als Konstellation verschiedener, energetisch unterschiedlich geladener Elemente auffassen, die ein Feld aufspannt.
Umgekehrt ist ein Feld eine fluktuierende energetische Mannigfaltigkeit, die nicht strukturiert, aber aufgrund ihres Bewegtseins ständig dabei ist, in sich selbst

unterscheidbare Bereiche auszubilden, Gefälle innerhalb der grundsätzlichen Spannung, geht diese Artikulationstendenz genügend weit, so differenziert sich das Feld in eine Struktur aus.

Peter Baumgartner, Struktur und/oder Feld
in: Dieter A. Nanz (Hg.), Aspekte der freien Improvisation in der Musik,
Hofheim 2011, S. 191

< ZURÜCK

Peter Baumgartner

Structure and / or Field

The fateful consequence of improvisation is that it arose within a culture of rational, forward-planning thought, technology, functionality, construction – indeed, composition – and is, by its very nature, defined by this way of thinking: through conceptual opposites and criteria that are mostly drawn from compositional practice – where they are readily observable – but which belong to improvisation only to a limited extent and are also observable in it only to a limited extent. But everything that is said about improvisation in this way logically takes place within a framework of articulation that is massively skewed in favor of composition – a framework that does not allow for a genuine observation of the phenomenon of improvisation, because improvisation then becomes roughly synonymous with non-composition.

If, nevertheless, a serious attempt is to be made to consider these concepts together, a "proto-phase" of musical activity must be established in order to describe the two activities – composition/interpretation and improvisation -symmetrically.

One possibility is to define both using the same attribute: Interpretation is the process of orienting oneself and attuning to a "structure" – a text – predefined in the composition; Improvisation is the process of orienting oneself and attuning to a "field" of articulation that is not rigidly structured but rather fluid and fluctuating; this field is time-dependent and therefore ALWAYS fundamentally determined by the here and now, but it can also be defined by the social structure of the performance, by the emotional state of the performers, by the overall situation during the performance, by the capabilities of the instruments, by the "comic," the playful, the sonic, and much more – what is particularly characteristic of this field is that multiple domains can seamlessly interpenetrate one another within it in a multitude of ways: While interpretation is fundamentally centered on ONE thing – the score – improvisation is multidirectional in its orientation.

At the level of composition, this multidirectionality corresponds to the vast array of possible structural or textual types: whether the composition arises aleatorically or through collage, based on more emotional or purely sonic considerations, on the basis of a pre-existing text, or according to current or historical techniques of "notation": There are more than enough types of text, but since the end result of the compositional process is always a differentiated structure, this preliminary decision-making process (which, in improvisation, takes place continuously while the music is being performed and generates the aforementioned multidirectionality) is generally no longer visible in the score.

Based on the above, two central concepts stand in contrast to one another – field and structure – and it is absolutely crucial to recognize that these are not opposites, but rather states of one and the same phenomenon, or states of aggregation.

A structure is differentiated into various, typically hierarchical elements (more central and more peripheral, more and less important) and into the connections between these elements. However, the structure can also be understood as a constellation of various elements with differing energetic charges that span a field.

Conversely, a field is a fluctuating energetic manifold that is unstructured but, due to its dynamism, is constantly in the process of forming distinguishable regions within itself – gradients within the fundamental tension. If this tendency toward articulation goes far enough, the field differentiates into a structure.

< BACK

John Cage im Gespräch mit Daniel Charles (1970)

„Es ist sehr schwer, sich so schnell zu befreien."

Cage: … Jeder sagt mir, der Jazz sei heute frei. Aber wenn ich ihn mir anhöre, kommt es mir vor, als ob er sich in den Grenzen einer Ideen-Welt und musikalischer Beziehungen bewegt.

Charles: Das ist nicht das einzige beim Free Jazz …

Cage: In den meisten Jazz-Kompositionen höre ich eine Improvisation, die einer Konversation ähnelt. Ein Musiker antwortet dem anderen. Demnach hört jeder mit aller Macht dem zu, was der andere tut, nur um ihm besser zu antworten, anstatt jeden das spielen zu lassen, was er möchte. Und das, was Free Jazz genannt wird, ist vielleicht ein Versuch, sich vom Zeitmaß und der rhythmischen Periodizität zu befreien. Der Baß spielt nicht mehr wie ein Metronom. Aber selbst dann bekommt man immer noch den Eindruck eines Rhythmus vermittelt. Es bleibt „Musik".

Charles: Manchmal. Aber manchmal entfernt es sich auch …

Cage: … Ich möchte Ihnen über eine Erfahrung erzählen, die ich vor einigen Jahren mit einer Jazz-Gruppe in Chicago gemacht habe. Diese Gruppe sagte mir so oft, daß sie meine Musik bewundere, daß ich zustimmte, an einer ihrer Sessions teilzunehmen. Sie baten mich, ihnen zuzuhören, damit ich ihnen abschließend sagen könnte, was sie tun sollten, um eine mir genehmere Richtung einzuschlagen. Sie formierten sich auf der Bühne zu einer Gruppe und verhielten sich, wie ich es Ihnen gerade beschrieb. Sie hörten sich gegenseitig zu und antworteten einander. Zuerst dachte ich, daß alles besserginge, wenn sie anfingen, sich voneinander zu entfernen und im Raum umherzulaufen. Ich riet ihnen, nicht einander zuzuhören, und bat jeden, wie ein Solist zu spielen, als ob er der einzige auf der Welt sei. Und ich warnte sie insbesondere: „Wenn einer hört, daß ein anderer beginnt, laut zu spielen, sollte er sich nicht verpflichtet fühlen, noch lauter zu spielen." Ich wiederholte nochmals, daß sie unabhängig sein sollen, unabhängig davon, was geschieht. Gut, bei der Probe lief alles ziemlich gut. Es war was man erfolgreichen Free Jazz nennen könnte! Und sie waren mit dem, was geschah, sehr zufrieden. Sowie sie dem Publikum gegenüberstanden, begannen sie unglücklicherweise ihre alten Gewohnheiten der Konversation und des Antwortens wieder aufzunehmen, unabhängig davon, wieviel sie umherliefen. Es ist sehr schwer, sich so schnell zu befreien!

„Es ist sehr schwer, sich so schnell zu befreien."
John Cage im Gespräch mit Daniel Charles (1970)
in: John Cage, Für die Vögel. Gespräche mit Daniel Charles, Berlin 1984, S. 215f

< ZURÜCK

John Cage in conversation with Daniel Charles (1970)

"It's very hard to free yourself so quickly."

Cage: … Everyone tells me that jazz is free today. But when I listen to it, it seems to me as if it moves within the boundaries of a world of ideas and musical relationships.

Charles: That's not the only thing about free jazz …

Cage: In most jazz compositions, I hear improvisation that resembles a conversation. One musician responds to another. Consequently, everyone listens intently to what the other is doing, just to respond better, rather than letting everyone play whatever they want. And what is called free jazz is perhaps an attempt to free oneself from time signature and rhythmic periodicity. The bass no longer plays like a metronome. But even then, you still get the impression of a rhythm. It remains "music."

Charles: Sometimes. But sometimes it strays as well …

Cage: … I'd like to tell you about an experience I had a few years ago with a jazz group in Chicago. This group told me so often that they admired my music that I agreed to take part in one of their sessions. They asked me to listen to them so that I could tell them afterward what they should do to move in a direction that would please me. They formed a group on stage and behaved just as I've just described to you. They listened to one another and responded to each other. At first, I thought things would go better if they started moving away from one another and walking around the room. I advised them not to listen to one another and asked each of them to play like a soloist, as if they were the only one in the world. And I warned them specifically: "If one of you hears another starting to play loudly, you shouldn't feel obligated to play even louder." I repeated once more that they should be independent, no matter what happens. Well, everything went pretty well during the rehearsal. It was what you might call successful free jazz! And they were very satisfied with what happened. Unfortunately, as soon as they faced the audience, they began to fall back into their old habits of conversing and responding to one another, no matter how much they walked around. It's very hard to free yourself so quickly.

< BACK

Walter Fähndrich

Zur Frage des Klischees in der Freien Improvisation

Die Beteiligten müssen beim Spielen vor allem folgenden Aspekten permanent größte Aufmerksamkeit schenken:

1. Dem Energie- und Spannung aufrechterhalten.
2. Dem Material: Seinem Potenzial, seiner Flexibilität und Transformierbarkeit, aber auch seiner Erschöpfung.
3. Der Klarheit und Entschiedenheit der musikalischen Ideen und ihrer Realisierung.
4. Der Wahrnehmung der aktuellen (strukturellen, formalen, energetischen) Prozesse.
5. Der strukturellen und formalen Bedeutung seiner eigenen musikalischen Ebene im Verhältnis zum Ganzen im Moment und im Hinblick auf den weiteren Verlauf.
6. Der Übersicht über die Form – was ist bis jetzt gelaufen; wo befinde ich mich, wo befinden wir uns aktuell; was bahnt sich an, wohin könnte die Reise gehen?

Die Verlockung, sich angesichts der Komplexität improvisatorischer Prozesse auf automatisierte Gesten zu verlassen, auf Bewährtes zu vertrauen oder den Fokus lediglich auf einzelne Komponenten zu richten, ist groß. Groß ist dann aber auch die Gefahr, Klischees zu produzieren. Musikalische Prozesse – strukturelle, formale, energetische Zusammenhang stiftende – unterliegen einer Reihe von teilweise fundamentalen und häufig nicht zu umgehenden Gesetzmäßigkeiten. Oft sind es archetypische Regulative, vor allem physische und emotionale, die uns beim musikalischen Improvisieren und bei anderen spontanen Handlungen steuern.
(...)
Zu den virulentesten Klischeefallen beim Improvisieren gehören:

- Das reflexartige gegenseitige Imitieren von Motiven, des Materials, der Gestik und Dynamik, der Bögen usw.;
- Stereotype Reaktionen in wiederkehrenden und deshalb vertrauten Situationen;
- Das Sich-gehen-lassen: Die Emotionen und der Körper (Motorik) allein produzieren ohne wache mentale Kontrolle meist nichts anderes als vertraute, automatisierte und stereotype Abläufe;
- Zitate (unkritisch oder ohne musikalische Notwendigkeit gesetzte);
- Wiederholungen in ihren verschiedenen Erscheinungsformen. (Nicht nur das Imitieren, sondern auch reflexartiges Kontrastieren ist übrigens ein häufig zu beobachtendes klischeehaftes Verhalten in Improvisationen).

Walter Fähndrich, Zur Frage des Klischees in der Freien Improvisation
in: Dieter A. Nanz (Hg.), Aspekte der freien Improvisation in der Musik,
Hofheim 2011, S. 71ff

< ZURÜCK

Walter Fähndrich

On the Question of Clichés in Free Improvisation

While playing, the participants must, above all, constantly pay the utmost attention to the following aspects:

1. Maintaining energy and tension.
2. The material: its potential, its flexibility and transformability, but also its exhaustion.
3. The clarity and decisiveness of musical ideas and their realization.
4. Perception of the current (structural, formal, energetic) processes.
5. The structural and formal significance of one's own musical level in relation to the whole – both in the moment and with regard to the further course of the piece.
6. An overview of the form – what has happened so far; where am I, where are we currently; what is brewing, where might the journey lead?

Given the complexity of improvisational processes, there is a strong temptation to rely on automated gestures, to fall back on tried-and-true methods, or to focus solely on individual components. But this also carries a significant risk of producing clichés. Musical processes – those that create structural, formal, and energetic connections – are subject to a series of laws, some of which are fundamental and often inescapable. Often, it is archetypal regulatory forces – especially physical and emotional ones – that guide us in musical improvisation and other spontaneous actions.

(...)

Among the most insidious clichés in improvisation are:

– The reflexive, mutual imitation of motifs, material, gestures and dynamics, phrasing, etc.;
– Stereotypical reactions in recurring and therefore familiar situations;
– Letting oneself go: Without alert mental control, emotions and the body (motor functions) alone usually produce nothing other than familiar, automated, and stereotypical sequences;
– Quotations (used uncritically or without musical necessity);
– Repetitions in their various forms. (Incidentally, not only imitation but also reflexive contrasting is a frequently observed, clichéd behavior in improvisations).

< BACK

Vinko Globokar

Reflexionen über Improvisation

(...)

VI. Improvisieren heute

Es gibt in unserer abendländischen Musik keine Regeln mehr, die einen bestimmten Typus von Improvisation oder Klangbehandlung vorschreiben oder verbieten würde; es gibt keine Religion mehr, aus der wir ein Credo für unsere Handlungen ableiten könnten; es gibt keine Kodes, die eine glaubhafte Stütze darstellen, denn diese sind vielmehr die individuellen und zeitbedingten Einfälle des Komponisten, mit einem oft spekulativen Ziel. Wo kommen die Musiker her, die das komplexe Geflecht, das die Improvisation darstellt, aufrechterhalten? Wer improvisiert denn unter solchen Vorraussetzungen?

Im Allgemeinen sind es jene Musiker, die mehr oder weniger Jazz gespielt haben oder zumindest im Varieté tätig waren. In diesen Bereichen lernt man flexibel, risikobereit und experimentierfreudig zu werden, sich angesichts einer nicht fest umrissenenen Aufgabe zurechtzufinden und schnell zu reagieren. Ich bin der Meinung, dass jazzen oder an einem Tanzabend aufzuspielen, wenn man noch Konservatoriumsstudent ist, eine entscheidende Erfahrung ermöglicht. Aber es gibt auch solche, die als Instrumentalisten die gesamte zeitgenössische Musikliteratur gespielt haben und schließlich das Bedürfnis verspüren, eine Musik zu produzieren, bei der sie sich besser entfalten können und bei der sie gleichsam Miteigentümer sind. Es gibt auch den Typus von Musiker, der aus sich heraus produktiv sein möchte, dem aber die Gabe des Komponierens versagt ist. Es fehlt ihm die notwendige Geduld und Willensstärke, um die Isolation des Komponisten an seinem Arbeitstisch ertragen zu können; also sucht er eine eher unmittelbare Lösung, bei der kollektiv gearbeitet wird. Doch umgekehrt gibt es auch den Komponisten, der sich mit einigen Leuten zusammentut, um unmittelbar Musik zu machen, um sich in eine Vorstellungswelt zu begeben, die vorgibt, aus dem Nichts heraus zu spielen, ohne die Möglichkeit langer, distanzierter Überlegung. Und dann gibt es jenen zahlenmäßig noch wichtigeren Bereich, der durch seine Randexistenz das Phänomen noch ungreifbarer macht: den Amateur, der kaum ein Instrument spielen kann, der aber sehr erfinderisch ist und unbedingt spielen will; es gibt den Musiker, der keine Noten lesen kann, der aber sehr gut spielt; den Dichter, der Sänger in einer Gruppe wird; den Tänzer, der sich einordnet, um dem Musiker als Stimulans zu dienen; irgendjemanden - vielleicht ein Taxifahrer -, der plötzlich seine Erfindungsgabe entdeckt, weil er sich mit einer Improvisationsgruppe anfreundete; eine Frau, die ein ihren Bedürfnissen und Möglichkeiten angepasstes Instrument konstruiert; Leute, die zu Meditationszwecken eine subjektive Musik machen; andere wiederum, die aus politischem Engagement nur auf der Straße oder an bestimmten Orten spielen; den Elektronik-Fachmann, der beim Konstruieren eines einfachen Verstärkerpedals für einen Freund auch das Bedürfnis nach Musikmachen verspürt; die Frau, die im Alter von vierzig plötzlich musizieren will; den Spaßvogel, der ein unsinniges Instrument herstellt, auf dem er allein spielen kann; zwei spinnerhafte Typen, die ihre Zeit damit verbringen, eine Maschine zu bauen, mit der sie kosmische, tellurische oder was weiß ich noch für Musik produzieren. Die Reihe der Beispiele ließe sich beliebig fortsetzen, eben weil es sich bei der Improvisation um einen Bereich handelt, zu dem jeder Zugang hat, auf allen Niveaus, sei es professionell oder amateurhaft, sei es mit musikalischen Kenntnissen oder ohne sie.

Die Improvisation ist heute eine lebendige Kraft, die sich im weitesten Sinne der Schrift entzieht, als wäre sie ein seltenes Überbleibsel einer mündlichen, fast verschwundenen 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 musikali-

schen Produkten der Institutionen einen Hauch von Leben zu verleihen. Man möchte wünschen, sie möge noch boshafter, destruktiver sein, als sie schon ist, sie möge in diese so höflich gewordene Welt der Musik große Unordnung bringen. (Dieser Wunsch kann nur subjektiver Natur sein.).

VII. Der Zuhörer

Sieht man eine Jazzgruppe oder zeitgenössische Musiker beim Improvisieren, so kann man beobachten, daß sie einen glücklichen Eindruck machen, während das Publikum trübsinnig scheint; da beginnt man sich zu fragen, für wen eigentlich improvisiert wird. Ich denke, daß man heute zunächst einmal für sich selbst improvisiert. Und zwar im Sinne einer persönlichen Bereicherung, denn durch dieses Medium können die tiefsten Schichten des Unbewußten angesprochen und freigelegt werden. Der eine träumt, macht eine Reise, entzieht sich oder glaubt zumindest, sich der alltäglichen Verantwortung zu entziehen; der andere glaubt Ungewöhnliches zu erfinden, etwas zu tun, was er im realen Leben nicht wagt. Dieser wiederum erforscht sich selbst, indem er sich auf eine Auseinandersetzung mit seinem einzigen Instrument beschränkt; ein anderer dagegen improvisiert, um die Klangmöglichkeiten seines oder vielmehr seiner Instrumente zu erproben. Zudem können sich alle diese Varianten bei einer Person zusammenfinden. Sobald es sich um eine Gruppe handelt, gewinnen andere Momente einen zentralen Stellenwert; das Verhalten auf dem Podium, die Kommunikation mit den Mitgliedern, die Art zu reagieren, zu stimulieren, anzuregen, die anderen mitzuziehen, sich einzufühlen, zu unterstützen, zurückzuweisen. Die daraus resultierende Musik ist nichts als eine unmittelbare Konsequenz dieser Momente.

Je freier die Improvisation ist, je weniger Regeln, Vorgaben und Konventionen es gibt, desto privater, ungerichteter, egoistischer ist sie. Improvisiert man ohne präzise außermusikalische Ziele (wie es die Meditation, die Pädagogik, das politische Engagement wären), so kann das Resultat nur beiläufig und ephemer sein. Es handelt sich dabei um eine erfundene Musik, doch wenn man ihren Ablauf gedanklich nachzuvollziehen versucht, ist es schon zu spät. Sie ist unwiederbringlich entschwunden. Und dies ist auch der Grund, weshalb eine improvisierte, frei erfundene und und nur momentan wahrgenommene Musik nicht festgehalten werden sollte. Eine Schallplatte mit improvisierter Musik sollte lediglich als Dokument betrachtet werden. Sie kaufen, einmal zuhören und sie dann vernichten wäre nach meiner Ansicht ein sinnvolles Verhalten.

In der Improvisation gehören Klangliches und Visuelles zusammen und nur die gleichzeitige Wahrnehmung beider Bereiche stellt eine adäquate Rezeption dar. Bei einer freien Improvisation können Verständnis und Wahrnehmung nur ganz subjektiver Natur sein. Sie richten sich vor allem nach der Anzahl der musikalischen Beziehungen, die man vorfindet, nach dem persönlichen kulturellen Background; und ich kann denjenigen sehr gut verstehen, der mir sagt: „Mich interessiert ein Konzert mit Improvisation nur, wenn ich die dort auftretenden Personen kenne. Mich interessiert, zu beobachten, wie sie reagieren, bis zu welchem Punkt sie das spielen, was sie auch sonst repräsentieren." Darüber hinaus ist der Zuhörer in einer freien Improvisation eine indirekt kreative Instanz, ein Zeuge gleichsam, der durch seine Art der Reaktion, durch seine Hör- und Sehweisen, den Ablauf mehr oder weniger beeinflußt. Eine Improvisation am Radio zu hören bedeutet darum eine Verkürzung. Man hört zwar zu, ist begeistert oder auch nicht; dennoch kann man das persönliche oder kollektive „Drama" nicht visuell verfolgen. Genauso wichtig wie der Klang ist der Gestus, die Haltung, die Reaktion, die Position im Raum, die Beziehung zwischen Instrument und Körper und die sich freisetzende physische Energie.

Vinko Globokar, Reflexionen über Improvisation
in: Reinhold Brinkmann (Hg.), Improvisation und neue Musik, Mainz 1979, S. 32ff

Vinko Globokar

Reflections on Improvisation (1978)

(...)

VI Improvising Today

In our Western music, there are no longer any rules that would prescribe or prohibit a specific type of improvisation or treatment of sound; there is no longer any religion from which we could derive a creed for our actions; there are no codes that provide credible support, for these are rather the composer's individual and time-bound ideas, often with a speculative goal. Where do the musicians come from who sustain the complex web that is improvisation? Who, after all, improvises under such conditions?

Generally speaking, these are musicians who have played jazz to some extent or who have at least worked in variety shows. In these fields, one learns to be flexible, willing to take risks, and eager to experiment, as well as to navigate undefined tasks and react quickly. I believe that playing jazz or performing at a dance hall while still a conservatory student provides a crucial experience. But there are also those instrumentalists who have played the entire repertoire of contemporary music and ultimately feel the need to be, so to speak, co-creators. There is also the type of musician who wants to be productive on his own but lacks the gift of composition. He lacks the necessary patience and willpower to endure the isolation of the composer at his desk; thus, he seeks a more immediate solution involving collective work. Conversely, however, there is also the composer who teams up with a few people to make music directly, to enter a world of imagination that pretends to play from nothing, without the possibility of long, detached reflection.

And then there is that sector, even more significant in terms of numbers, which - because of its marginal existence – makes the phenomenon even more elusive: the amateur who can barely play an instrument but is very inventive and is determined to play; there is the musician who cannot read sheet music but plays very well; the poet who becomes a singer in a group; the dancer who integrates himself into the group to serve as a stimulus for the musician; anyone – perhaps a taxi driver – who suddenly discovers his inventiveness because he befriended an improvisation group; a woman who designs an instrument tailored to her needs and abilities; people who create subjective music for meditation purposes; others, in turn, who play only on the street or in specific locations out of political commitment; the electronics expert who, while building a simple amplifier pedal for a friend, also feels the urge to make music; the woman who, at the age of forty, suddenly wants to make music; the joker who builds a nonsensical instrument that he can play by himself; two eccentric guys who spend their time building a machine with which they produce cosmic, telluric, or who knows what other kind of music. The list of examples could go on indefinitely, precisely because improvisation is a field that is accessible to everyone, at all levels – whether professional or amateur, with or without musical knowledge. Today, improvisation is a living force that, in the broadest sense, eludes the written word, as if it were a rare remnant of an oral tradition that has nearly vanished. It acts as an antidote to established rationality. Fortunately, it exists – often in a deplorable state, as music's poor relative – to breathe a breath of life into all the abundantly dreary musical products of the institutions. One might wish that it were even more mischievous and destructive than it already i that it might bring great disorder to this world of music that has become so polite. (This wish can only be of a subjective nature.)

VII The Listener

When you watch a jazz group or contemporary musicians improvising, you notice that they seem happy, while the audience appears gloomy; this makes you wonder for whom the improvisation is actually intended. I think that today, people improvise first and foremost for themselves. And they do so for personal enrichment, because this medium allows the deepest layers of the unconscious to be addressed and brought to light. One person dreams, goes on a journey, escapes - or at least believes they are escaping – from everyday responsibilities; another believes they are inventing something unusual, doing something they wouldn't dare to do in real life. This person, in turn, explores themselves by limiting themselves to engaging with their single instrument; another, on the other hand, improvises to test the sonic possibilities of their instrument – or rather, their instruments. Moreover, all these variations can coexist within a single person. As soon as a group is involved, other aspects take center stage: behavior on stage, communication with fellow members, the way one reacts, stimulates, inspires, draws others in, empathizes, supports, or rejects. The resulting music is nothing more than a direct consequence of these moments.

The freer the improvisation, the fewer rules, guidelines, and conventions there are, the more private, undirected, and self-centered it becomes. If one improvises without precise extramusical goals (such as meditation, education, or political activism), the result can only be incidental and ephemeral. This is invented music, yet by the time one tries to mentally reconstruct its progression, it is already too late. It has vanished irretrievably. And this is also the reason why improvised, freely invented music – perceived only in the moment – should not be recorded. A record of improvised music should be regarded merely as a document. In my opinion, buying it, listening to it once, and then destroying it would be the sensible thing to do.

In improvisation, sound and visuals go hand in hand, and only the simultaneous perception of both domains constitutes an adequate reception. In free improvisation, understanding and perception can only be entirely subjective in nature. They depend above all on the number of musical connections one finds and on one's personal cultural background; and I can very well understand someone who tells me, "I'm only interested in a concert with improvisation if I know the people performing there. I'm interested in observing how they react, to what extent they play what they otherwise represent." Furthermore, in a free improvisation, the listener is an indirectly creative agent, a witness, as it were, who, through their manner of reaction, through their ways of hearing and seeing, influences the course of events to a greater or lesser extent. Listening to an improvisation on the radio therefore represents a reduction. You may listen, be enthusiastic or not; yet you cannot visually follow the personal or collective "drama." Just as important as the sound are the gestures, the posture, the reaction, the position in space, the relationship between instrument and body, and the physical energy that is released.

< BACK

David Grubbs

Der Antiquitätenhandel: Freie Improvisation und Plattenkultur

Wie wirkt diese Musik, wenn man ihr über das Archivmedium der Tonaufnahme begegnet?

Die freie Improvisation, wie sie sich ab Ende der 1960er Jahre im Vereinigten Königreich und in ganz Europa entwickelte, wird fast immer als eine Musik beschrieben, die es erfordert, bei einer Live-Aufführung erlebt zu werden. Ihre Vertreter – die zumindest in dieser Anfangsphase meist auch ihre Theoretiker und Polemiker waren – formulierten gemeinsam das Ideal einer Musik, die sich durch die ständige Erneuerung des Klangmaterials, den Fluss in Echtzeit und das Fehlen von Wiederholungen auszeichnet. Die Komponisten wurden aufgefordert, sich in den Hintergrund zu ziehen. Der rhetorische Schwerpunkt lag eher auf der Praxis der Improvisation als auf der Aufführung eines Musikstils, den man als „freie Improvisation" bezeichnen könnte. Die europäische freie Improvisationsmusik entstand somit in einer komplexen Beziehung zur Tradition. Gleichzeitig wurde die freie Improvisation als eine Art „Musik des Nullgrads" postuliert – als Bruch sowohl mit der Musikkomposition als auch mit anerkannten Formen der Improvisation (einschließlich des Free Jazz, ihres engsten lebenden Verwandten) -, während sie zugleich als im Entstehen begriffene Tradition dokumentiert, theoretisiert und historisiert wurde.

Das Argument, dass sich freie Improvisation ontologisch von Tonaufnahmen unterscheidet, ist nach wie vor ein zentraler Bezugspunkt in der theoretischen Auseinandersetzung mit improvisierter Musik.

Kommerzielle Aufnahmen frei improvisierter Musik verleihen dem musikalischen Ergebnis einen werkartigen Charakter, der es dem Kontext komponierter Musik näherbringt. Plötzlich werden Darbietungen zu „Stücken" Musik zusammengeschnitten oder ausgewählt und in eine Reihenfolge gebracht.

Der moralistische Ton, mit dem Aufnahmen freier Improvisation früher häufig belächelt wurden, hat bei den neuen Hörergenerationen, die improvisierte Musik wahrscheinlich erstmals in aufgezeichneter Form kennengelernt haben, an Schärfe verloren oder ist in manchen Fällen sogar ganz verschwunden.

(...)

Der Komponist und Improvisator Jim O'Rourke (...) vertritt die Ansicht, dass er es vorziehen würde, improvisierte Musik in aufgezeichneter Form zu erleben, da ihm die Möglichkeit des wiederholten Anhörens erlaubt, die vielfältigen, gleichzeitigen Beiträge der versiertesten Musiker besser zu analysieren und zu würdigen. Der Komponist, Wissenschaftler und improvisierende Posaunist George E. Lewis hat die gründlichste Kritik an den Versuchen der europäischen freien Improvisation geliefert, ihre Verbindung zur Jazzimprovisation zu verschleiern. Lewis schreibt: „In dieser ‚eurologischen' Definition der Improvisation verbirgt sich eine Vorstellung von Spontaneität, die Geschichte und Erinnerung ausschließt. In dieser Hinsicht wird ‚echte' Improvisation oft als Beseitigung jeglicher Bezugnahme auf ‚bekannte' Stile beschrieben. Unter den bereits ‚bekannten' Stilen wird der Jazz in der Fachliteratur am häufigsten genannt – vielleicht aufgrund seiner Rolle als epistemologisches Gegenstück."

Wie George E. Lewis treffend feststellt: „Eine differenziertere Sichtweise auf improvisierte Musik könnte als hervorstechende Unterscheidungsmerkmale die Wertschätzung von Eigeninitiative, sozialer Notwendigkeit, Persönlichkeit und Verschiedenheit sowie ihre enge Verbindung zu Populär- und Volkskulturen hervorheben."

Welche Rolle spielt die Tonaufnahme bei der Deutung der sich überschneidenden, historisch bedeutsamen Begriffe „Jazz", „freie Improvisation" und „Experimentalismus"? Tonaufnahmen haben als Medium fungiert, durch das Zuhörer, einschließlich der Interpreten, freie improvisierte Musik zum Teil kennengelernt haben. Einige freie Improvisatoren haben ihre Unzufriedenheit mit der Spiegelung und den Verzerrungen durch Tonaufnahmen nie überwunden – jene Prozesse, durch die der Traum von einer nicht-idiomatischen Musik – der Traum von einer nicht-idiomatischen Aktivität – allgemein als musikalisches Idiom erkennbar wird. Es ist (...) übertrieben zu behaupten, dass Aufnahmen experimenteller Musik „keine Rolle bei der breit gefächerten musikalischen Entwicklung spielen".

Nehmen wir das Beispiel der freien Improvisation: Der Zugang zu Aufnahmen hat die freie Improvisation weiter von ihrem idealistischen Ziel einer nicht-idiomatischen Musik entfernt und stärker in Richtung eines sozialen Aspekts gelenkt, einer lebendigen Auseinandersetzung mit der Tradition – eine Form, die Born speziell dem Jazz zuschreibt. Wenn ein improvisierender Musiker wie Jim O'Rourke seine Vorliebe für Aufnahmen improvisierter Konzertmusik zum Ausdruck bringt („Was sie einem da bieten, sind Informationen von solcher Dichte, dass man – sofern man nicht verdammt brillant ist – unmöglich alle möglichen Gedankengänge erfassen kann, die dort ablaufen"), was ist das dann anderes als ein Zeugnis für „kumulative kreative Weitergabe"?
Klingt die Frage „Was ist an der Nutzlosigkeit so beunruhigend?" heute noch genauso frisch wie vor vierzig Jahren? Wie hat sich die Beunruhigung, die Tonaufnahmen improvisierter Musik in den 1960er Jahren hervorgerufen haben, im Laufe der Zeit verändert? Zunächst einmal hat sich ein klarer definiertes Publikum für improvisierte Musik herausgebildet. Die Sorge der Gruppe, „etwas Vorzeigbares abliefern zu müssen", hat sich insofern verringert, als dieses Publikum sich bewusst ist, dass bei der freien Improvisation der Prozess gegenüber dem Endergebnis im Vordergrund steht.

David Grubbs
Der Antiquitätenhandel: Freie Improvisation und Plattenkultur
in: Records Ruin the Landscape. John Cage, the Sixties, and Sound Recording, Durham/USA 2014, S. 105ff

< ZURÜCK

David Grubbs

The Antique Trades. Free Improvisation and Vinyl Culture

How does this music function when encountered through the archival medium of the sound recording?

Free improvisation, in the form that it took in the United Kingdom and across Europe starting at the end of the 1960s, is nearly always described as a music that demands to be experienced in live performance. Its practitioners – who also tended to be, at least in this initial phase, its theorists and polemicists – collectively articulated the ideal of a music characterized by the continual renewal of sonic material, real-time flow, and the absence of repetition. Composers were asked to remove themselves to the sidelines. The rhetorical emphasis steered toward the practice of improvisation, rather than toward the performance of a style of music that might be called "free improvisation." European free improvised music thus emerged with a complex relation to tradition. At one and the same time free improvisation was posited as a kind of music degree zero, a break with both music composition and recognized forms of improvisation (including free jazz, its closest living relation), while simultaneously being documented, theorized, and historicized as a tradition in the making.

The argument that free improvisation differs ontologically from sound recording continues to be a touchstone of theoretical writing about improvised music.

Commercial recordings of free improvised music bestow a work aspect on the musical result, one that brings it closer to the context of composed music. Suddenly performances are edited into or selected and sequenced as "pieces" of music.

The moralistic tone with which recordings of free improvisation were once more commonly disdained has lessened or, in some cases, disappeared entirely with new generations of listeners who are likely to have first encountered improvised music in recorded form.

(...) composer and improviser Jim O'Rourke (...) argues that he would rather have the opportunity to encounter improvised music in recorded form, where the possibility of repeated listens allows him to better parse and to better appreciate the multiple, simultaneous contributions of its most nimbly accomplished players.

The composer, scholar, and improvising trombone player George E. Lewis has provided the most thorough critique of European free improvisation's attempts to obscure its relation to jazz improvisation. Lewis writes, "Buried within this Eurological definition of improvisation is a notion of spontaneity that excludes history or memory. In this regard, 'real' improvisation is often described in terms of eliminating reference to 'known' styles. Among the styles that are already 'known', jazz is the most often cited in the literature on the subject – perhaps by reason of its role as epistemo-logical other."

As George E. Lewis thoughtfully proposes, "A more nuanced view of improvised music might identify as more salient differentiating characteristics its welcoming of agency, social necessity, personality, and difference, as well as its strong relationship to popular and folk cultures."

What role does sound recording play in making sense of the overlapping, historically potent terms "jazz", "free improvisation" and "experimentalism"? Sound recording has functioned as a medium by which listeners, including performers, have in part come to know free improvised music. Some free improvisers never moved past their dissatisfaction with sound recording's mirroring and its distor-

tions, the processes by which the dream of a non-idiomatic music – the dream of a non-idiomatic activity – becomes broadly recognizable as a musical idiom. It is (...) an overstatement to claim that recordings of experimental music "play no role in distributed musical development".

To take the example of free improvisation, the access to recordings has pushed free improvisation further from its quixotic ideal of a non-idiomatic music, and more toward a social aspect, a living engagement with tradition, a mode that Born ascribes specifically to jazz. When an improvising musician such as Jim O'Rourke expresses his preference for records of improvised music of concerts ("what they're giving to you is information so dense that, unless you're fucking brilliant, you're not going to get all the possible trains of thought that are going on there"), what is that if not a testimony to "cumulative creative relay"?
Does the question "What is there in uselessness to cause you distress?" sound as fresh as it did forty years earlier? How has the distress occasioned by sound recordings of improvised music in the 1960s changed over time? To begin with, there has come to be a more clearly defined audience for improvised music. The group's concern about "coming up with the goods" has been mitigated in that this audience is aware of free improvisation's characteristic privileging of process over end result.

< BACK

Fritz Hauser

Fragen über Fragen

Freie Improvisation hat viel Ähnlichkeit mit dem Bergsteigen. Die Vorbereitungen sind wichtig, man kann dabei fast alles in den Griff bekommen: Man kann den Körper trainieren, man kann die Ausrüstung bereit stellen, man kann sich Klettertechniken aneignen, Kartenstudium betreiben, Wettervorhersagen konsultieren, alle Eventualitäten abschätzen und trotzdem: Wenn es dann losgeht und man in früher Morgenstunde die Hand auf den Fels legt, den Bergschuh zum ersten Schritt aufsetzt, dann macht das Ganze nur Sinn, wenn Instinkt und Reaktionsvermögen, Erfahrung, Freude, Neugier und Wachsein gleichzeitig da sind. Ganz im Sinne von: Erfolg ist, wenn Vorbereitung und Gelegenheit zusammenkommen!

Fritz Hauser, Fragen über Fragen
in: Dieter A. Nanz (Hg.), Aspekte der freien Improvisation in der Musik,
Hofheim 2011, S. 28

< ZURÜCK

Fritz Hauser

Questions Upon Questions

Free improvisation bears a strong resemblance to mountain climbing. Preparation is crucial, it allows you to get almost everything under control: You can train your body, prepare your gear, learn climbing techniques, study maps, check weather forecasts, and assess all possible contingencies – and yet: When the moment finally arrives and you place your hand on the rock in the early morning hours, taking that first step in your mountaineering boot, the whole endeavor only makes sense if instinct and reflexes, experience, joy, curiosity, and alertness are all present at the same time. True to the saying: Success is when preparation and opportunity come together!

< BACK

Matthias Kaul

Haben Sie aufgehört? … oder: Die Grenzen der Freiheit

Dieser Raum wird sich als Mitspieler entpuppen, der seinerseits überhaupt nicht Ohr ist, oder besser, nur auf seine Art ganz Ohr ist, indem er ihm sympathisch erscheinende Klänge weitergibt, beziehungsweise verstärkt und Anderes schlichtweg verschluckt. Der Raum ist die Folie, auf der alles erklingen wird. Mit dem Raum werden wir rechnen müssen und sollen wir rechnen, hier sehen und hören wir eine der vielen Grenzen der Freiheit in der Improvisation.

Matthias Kaul, Haben Sie aufgehört? … oder: Die Grenzen der Freiheit
in: Dieter A. Nanz (Hg.), Aspekte der freien Improvisation in der Musik,
Hofheim 2011, S. 54

< ZURÜCK

Matthias Kaul

Have You Stopped? … or: The Limits of Freedom

This space will turn out to be a co-player that, for its part, isn't listening at all – or rather, listens only in its own way – by passing on or amplifying sounds it finds appealing, while simply swallowing up everything else. The space is the backdrop against which everything will resonate. We will have to – and should – take the space into account; here we see and hear one of the many limits of freedom in improvisation.

< BACK

Sebastian Kiefer

Wer muss, darf, kann wissen, dass eine Improvisation improvisiert ist?

Ästhetisch entscheidend ist zunächst dies: Aus der Rubrizierung „Improvisation" alleine kann man kein ästhetisches Wollen oder Sein ableiten. Dass Improvisationen, die nur daraus bestehen, lange erarbeitete Muster oder Gestalten wiederzugeben, nicht mehr sinnvoll „Improvisationen" genannt werden können, obwohl sie sozusagen „faktisch" Improvisationen sind, erscheint zunächst als kleines, eher pragmatisches Problem; doch es weist auf einen Problemkern: Improvisation ist immer relativ – relativ zu (meist unbewusst) unterstellten Hörnormen, zum Wissen des Hörers, zum Horizont eines Milieus und des Habitus des Aufführenden. Wer den in Reproduktion und Automatismus erstarrten „Improvisator" nur einmal hört, wird – gesetzt, dieser besitzt gute performative Qualitäten und weiß Klischees wie „Spontaneität" usf. zu simulieren – die Aufführung als „Improvisation" klassifizieren. Weiß er aber, dass Abend für Abend praktisch dasselbe „improvisiert" wird, wird er anders urteilen. Wir kommen darauf zurück.

Sodann kann man umgekehrt eine durchgearbeitete, oft revidierte, als Werk fixierte Komposition als Improvisation ausgeben oder erscheinen lassen oder wie eine Improvisation wahrgenommen haben wollen. Das hat Boulez in seinen Improvisations sur Mallarmé gemacht; in der Musik des 18. und 19. Jahrhunderts hat man ähnliches gemacht, wenn man komponierte Werke unter Titel wie Fantasie, Präludium, Capriccio drucken ließ, denn dies waren ursprünglich Disziplinen der Improvisation. Die bekanntesten Werke dieser Art sind im 20. Jahrhundert vielleicht Kandinskys „Improvisationen". Es sind ausgesprochen zeitverhaftete dekorative Gebilde von konventionellem Ordnungs- und Auftragssinn, kühl kalkuliert - nur wollte er sie gesehen haben, als wären sie „improvisiert". Das bedeutete gemäß seinem esoterischen Überbau nicht „Spontaneität" oder persönlicher Ausdruck, sondern, im Gegenteil, ‚Schöpfung' ohne jede ‚Verfälschung' durch kalkulierende Ratio, aus einem mystisch erschauten Reich heraus und nicht als Abbildung einer konkreten, physischen Welt. Wenn das Wort „Improvisation" so zerdehnt wird, wäre die meiste Kunst „Improvisation".

Eine andere Kategorie bilden jene Zen-Tuschmalereien, die erst dann entstehen sollen, wenn man eine geistige Konzentration und Sicherheit der Pinselführung erlangt hat, die Korrekturen unnötig macht; diese Tusch-Malereien sollen eher „sich" malen, als dass sie auf dem Papier erarbeitet werden – jedoch sind sie geradezu das Gegenteil von „Improvisation" in unserem Sinne, das Gegenteil von „Offenheit", Spontaneität, schnellem Reagieren auf unvorhergesehene Ereignisse, Flüchtigkeit, Momenthaftigkeit und so fort.

Wieder eine andere Kategorie sind jene Interpretationen komponierter Musik, die, wie man manchmal in Musikkritiken liest, „so lebendig sind, als würde in diesem Augenblick das Stück jeweils neu entstehen."

Man kann selbstverständlich auch eine Improvisation wie eine Komposition erscheinen lassen, entweder durch die Art der Musik oder der Aufführung, oder durch einen dementsprechenden Titel. Oder man kann verlangen bzw. erwarten, sie als Komposition zu hören oder genauso wie eine Komposition. Oder man kann einen Mittelweg nennen und eine Improvisation „instant composition" nenne. Oder man kann, wie Scelsi, Quasi-Improvisationen von Assistenten aufschreiben lassen und als Werke aufführen lassen. Andererseits kann man natürlich oft revidierte, langsam und kalkuliert hervorgebrachte Werke als Improvisationen erscheinen lassen, oder den Schein des instantanen Erfundenseins oder Momenthaften oder nicht 'logischen' Fortschreitens als Ziel einer Komposition ver-

folgen. Den Schein des instantanen Erfundenwerdens erzeugen bedeutet: Den Schein erzeugen, Produktionsakt und Aufführung/Realisation fielen zusammen. Das Werk sei das Echtzeitprotokoll seiner Produktionshandlungen.
(...)
Musikalische Improvisation ist wesenhaft gebunden an den Grundsatz der Nicht-Korrigierbarkeit hier und jetzt. Sobald korrigiert werden soll, muss im Gegensatz zur Bildenden Kunst ein Aufzeichnungs- und Reproduktionsverfahren zwischengeschaltet werden, und dieses macht das Stück Musik per se zu einer Komposition.
(...)
Nur in der Musik (genauer: den zeitlichen Künsten, also auch der mündlichen Literatur und dem Tanz) heißt Improvisation Ein-Phasigkeit und Nicht-Wiederholbarkeit der Herstellung individuierter akustischer Ereignisfolgen.
(...)
Welche Strukturen sind andererseits nicht durch Improvisation erzeugbar? Komplexe metrische Proportionen von Dauern, Formteilen, Metren (metrische Proportionen verschiedener Stimmen (eine Stimme ist genau ein Drittel langsamer als eine zweite), komplex koordinierte Bewegungsformen, insbesondere über längere Zeitabschnitte hinweg; regelgeleitete Polyphonien, konstruierte Heterophonien, viele Arten der strukturellen Großdimension und -dramaturgie, des zielgerichteten Zusammenspieles, arithmetische konstruierte Mischungen von Obertönen usf., und natürlich alle Dinge, für die man als Spieler oder Hörer wissen muss, was zwei, drei oder zehn Minuten später geschehen wird.

Sebastian Kiefer, Wer muss, darf, kann wissen, dass eine Improvisation improvisiert ist?
in: Dieter A. Nanz (Hg.), Aspekte der freien Improvisation in der Musik, Hofheim 2011, S. 38ff

< ZURÜCK

Sebastian Kiefer

Who must, may, or can know that an improvisation is improvised?

Aesthetically speaking, the following is crucial: One cannot derive any aesthetic intent or essence from the category of "improvisation" alone. The fact that improvisations consisting solely of the reproduction of long-rehearsed patterns or forms can no longer meaningfully be called "improvisations"- even though they are, so to speak, "de facto" improvisations – seems at first glance to be a minor, rather pragmatic problem; yet it points to a core problem: improvisation is always relative – relative to (mostly unconsciously) assumed listening norms, to the listener's knowledge, to the cultural horizon of a milieu, and to the performer's habitus. Anyone who hears the "improviser"- who has become rigid in reproduction and automatism – even just once will – assuming this person possesses good performative qualities and knows how to simulate clichés such as "spontaneity" and the like – classify the performance as "improvisation." But if they know that practically the same thing is "improvised" night after night, they will judge it differently. We'll come back to this.

Then one can present a composition as improvisation, or to make it appear as such, or to want it to be perceived as improvisation. This is what Boulez did in his Improvisations sur Mallarmé; in 18th- and 19th-century music, composers did something similar when they had their works published under titles such as Fantasie, Prelude, or Capriccio, since these were originally forms of improvisation. Perhaps the best-known works of this kind in the 20th century are Kandinsky's "Improvisations." They are distinctly time-bound, decorative structures characterized by a conventional sense of order and purpose, coolly calculated – yet he wanted them to be seen as if they were "improvised." According to his esoteric framework, this did not mean "spontaneity" or personal expression, but rather, on the contrary, "creation" without any "distortion" by calculating reason, emerging from a mystically perceived realm and not as a representation of a concrete, physical world. If the word "improvisation" is stretched that far, most art would be "improvisation."

Another category consists of those Zen ink paintings that are meant to be created only after one has attained a level of mental concentration and confidence in brushwork that renders corrections unnecessary; these ink paintings are meant to "paint themselves" rather than be crafted on the paper – yet they are virtually the opposite of "improvisation" as we understand it, the opposite of "openness," spontaneity, quick reactions to unforeseen events, transience, the fleeting nature of the moment, and so on.

Yet another category consists of those interpretations of composed music that, as one sometimes reads in music reviews, "are so alive that it is as if the piece were being created anew at that very moment."

Of course, one can also make an improvisation appear to be a composition, either through the nature of the music or the performance, or by giving it an appropriate title. Or one can demand or expect to hear it as a composition – or exactly like a composition. Or one can strike a middle ground and call an improvisation an "instant composition." Or, like Scelsi, one can have assistants write down quasi-improvisations and have them performed as works. On the other hand, one can, of course, often make revised works – produced slowly and deliberately – appear to be improvisations, or pursue the appearance of being invented on the spot, of being ephemeral, or of having a "non-logical" progression as the goal of a composition. Creating the appearance of being invented on the spot means

creating the illusion that the act of production and the performance/realization coincide. The work is the real-time record of its acts of production.
(...)
Musical improvisation is intrinsically linked to the principle of irrevocability here and now. As soon as a correction is to be made, unlike in the visual arts, a recording and reproduction process must be interposed, and this transforms the piece of music per se into a composition.
(...)
Only in music (more precisely: the temporal arts, including oral literature and dance) does improvisation signify the one-time nature and irreproducibility of the creation of individualized sequences of acoustic events.
(...)
On the other hand, which structures cannot be produced through improvisation? Complex metrical proportions of durations, formal elements, and meters (metrical proportions of different voices (one voice is exactly one-third slower than another), complexly coordinated forms of movement, especially over longer periods of time; rule-based polyphonies, constructed heterophonies, many types of large-scale structural dimensions and dramaturgy, purposeful ensemble playing, arithmetically constructed mixtures of overtones, and so on – and, of course, all those things for which, as a performer or listener, one must know what will happen two, three, or ten minutes later.

< BACK

Josef Klammer

Experiment und Ironie

„War das jetzt experimentell oder ironisch?“, wurde ich neulich in New York nach meinem Solo-Konzert „Trommeln ist ein Dehnbarer Begriff“ von einem Konzertbesucher gefragt.
Wenn der Musiker mit zwei Spielkonsolen-Controller in dirigentenhafter Manier auf einer imaginären Perkussion trommelt, wenn der Daumennagel knatternd über eine gerillte Plexiglasscheibe fährt und je nach Geschwindigkeit und Intensität alle Farben des Walking-Bass groovt, wenn der Schneebesen eher an einen Jazzbesen denn an ein Küchengerät erinnert, wenn die Glastrommel trotz offensichtlicher Zerbrechlichkeit ein Fortissimo zulässt ohne zu zerbersten, wenn der Klang einer großen, mondähnlich leuchtenden Trommel plötzlich einfriert und erstarrt, wenn das Gummifell einer Konzerttrommel geknetet und gezogen wird, bis sie atmet und spricht, wenn auch noch das analoge Schlagzeug gespielt wird, so richtig mit Vierteln, Achteln, Sechzehntel und diversen Triolen (phrasiert und synkopiert, damit die Jazzpolizei was zum mit- und auszählen hat), wenn der Joystick ein Schlagzeugsolo durch den quadrophonischen Raum schleudert, wenn sich am Ende der Protagonist eine große Kuhglocke über den Kopf stülpt und der Arme darunter verharren muss, bis das Almrauschen im Saal verklungen ist, wenn noch dazu das gesamte Konzert durch das Digitale Bad gezogen und in das Auditorium emittiert wird, ist das dann experimentell oder ironisch? Beides, denn das eine schließt das andere nicht aus, und Jazzmusik war auch dabei!
Denn Jazz ist auch Synonym und Metapher für Experiment und Ironie. Das Experiment steht am Anfang eines jeden kreativen Prozesses. Ohne das Entdecken, Versuchen, Erfinden und Probieren hätten wir überhaupt keine Musik, und ohne Ironie, ohne Selbstironie, ohne Rezeption der Ironie des Lebens, der Geschichte und des Schicksals würden wir die Kunst in der Musik auch nicht finden.
Den Duktus und die Phrasierung habe ich vom Jazz geliehen, oder sie sind mir erhalten geblieben, auch das Konzertante und Performative mögen noch daran erinnern, jedoch setzen digitale Apparate, Telekommunikation, Social Media, Smart Home oder Smart Stage neue Vorzeichen in unsere (Alltags)-Partituren. Diese Transposition erfordert von uns wiederum Experiment und Ironie sowie die Arbeit an der klanglichen Erweiterung unseres Instrumentariums und die Erforschung und Transformation medienimmanenter Musikpotenziale. Ist das dann Elektronische oder Neue Musik? Beides, denn das eine schließt das andere nicht aus, und Jazzmusik ist auch dabei!

Josef Klammer, Experiment und Ironie
in: Tiroler Landesmuseum Ferdinandeum (Hg.) ADA – Analog Drumming, Ausstellungskatalog, Innsbruck 1995

< ZURÜCK

Josef Klammer

Experiment and Irony

"Was that experimental or ironic?" a concertgoer asked me recently in New York after my solo concert "Drumming Is a Flexible Concept".

When the musician drums on an imaginary percussion set with two video game controllers in a conductor-like manner; when the thumbnail rattles across a grooved Plexiglas panel, grooving through all the colors of the walking bass depending on speed and intensity; when the whisk resembles a jazz brush more than a kitchen utensil; when the glass drum, despite its obvious fragility, allows for a fortissimo without shattering, when the sound of a large, moon-like glowing drum suddenly freezes and solidifies, when the rubber head of a concert drum is kneaded and pulled until it breathes and speaks, and when an analog drum set is played as well – properly, with quarter notes, eighth notes, sixteenth notes, and various triplets (phrased and syncopated, so the jazz police have something to count along to and count out), when the joystick hurls a drum solo through the quadraphonic space, when, at the end, the protagonist pulls a large cowbell over his head and the poor fellow has to remain there until the murmur of the alpine pastures has faded from the hall, and when, on top of that, the entire concert is run through the Digital Bad and emitted into the auditorium – is that experimental or ironic? Both, because one doesn't rule out the other, and jazz is included, too!

For jazz is also a synonym and a metaphor for experimentation and irony. Experimentation marks the beginning of every creative process. Without discovery, experimentation, invention, and trial and error, we would have no music at all; and without irony – without self-irony, without an appreciation of the irony of life, history, and fate – we would not find art in music either.

I have borrowed the style and phrasing from jazz – or perhaps they have remained with me – and the concertante and performative elements may also still evoke it; however, digital devices, telecommunications, social media, smart homes, and smart stages are setting new parameters in our (everyday) scores. This transposition, in turn, requires us to experiment and employ irony, as well as to work on expanding the sonic range of our instruments and to explore and transform the musical potentials inherent in the media. Is this then electronic music or new music? Both, because one does not exclude the other – and jazz is part of it, too!

< BACK

Claus-Steffen Mahnkopf

Komposition und Improvisation

Die These, die dem folgenden zugrunde liegt, lautet: Anders als es scheint, bilden Komposition und Improvisation keine starren Gegensätze, sondern sind dialektisch miteinander verbunden.

Zunächst sei auf das Gemeinsame verwiesen. Sowohl die improvisierte als auch die komponierte Musik partizipieren an der Idee einer Musik, die eine erfüllte ist, die ihre Zeit sinnhaft zu einem Gesamten, wie sehr es auch in sich differenziert sein mag, zusammenspannt. Beide Genres partizipieren an den Standards professionellen Musizierens, erfüllen mithin Kriterien der guten Aufführung, sowie an demjenigen, dass, was geschieht, vermittelt ist nämlich von geschichtlicher Entfaltung sowohl der komponierten wie der improvisierten Musik, mithin der Musik selbst. Insofern verpflichten sich Komposition und Improvisation einem Kunstanspruch.

(...)

Sodann sei die Unterscheidung präzisiert. Kompositionen sind schriftlich (oder konzeptuell, aber Konzeption ist ebenfalls etwas Schriftliches) fixiert, Improvisation ist es nicht. Diese Unterscheidung ist nicht normativ, sondern deskriptiv und insofern unproblematisch. Oder: Komposition ist das Komponierte, das Zusammengesetzte nach Planung, Reflexion und Absicht, Ergebnis von Perfektionierung vermöge der Verwerfung von schlechteren Alternativen. Improvisation ist Zulassen und Erreichen von Augenblicksmomenten, von musikalischen Verläufen oder Tableaus, die nicht komponierbar sind (und nicht sein sollen), sondern einem mimetischen, körperlichen und expressiven Impuls in actu folgen.

Doch weder Komposition noch Improvisation ist so autonom, wie ihre Akteure es meist gerne hätten. Die Komposition bedarf der Interpretation, und diese ist ein weites Feld, das sich dem Komponisten weitgehend entzieht. Das Musikleben, die Musizierpraxis, überhaupt die Interpretationsgeschichte ist dem Komponisten, hat er einmal seine Partitur vollendet, unverfügbar. Die Improvisation hingegen bedarf, will sie nicht naiv zurückstehen und eine eigenständige Kunstform ausbilden (und andernfalls hätte das Attribut Autonomie kaum einen Sinn), eines artikulierten Repertoires von Ausdrucksmitteln bzw. grammatischen Mustern. Der Jazz arbeitet vor allem mit letzterem, einer Schicht, die relativ konventionell ist, damit sich darüber die entsprechenden Individualitäten und Singularitäten entfalten können. Die freie Improvisation hingegen muss sich auf das erstere konzentrieren, auf das Risiko des Hier und Jetzt.

(...)

Was jedoch genau ist diese schriftliche Fassung von Musik? Und was tut der Musiker genau, wenn er spielt? Landläufig kursiert die Meinung, die Schriftlichkeit komponierter Musik impliziere, dass diese ein für allemal in einer identischen Fassung vorliege und dementsprechend der Musiker ein bloßes Vollzugsorgan ohne Freiheit sei. Die Ansicht wird genährt von extrem minutiös auskomponierten Partituren.

Freilich ist diese Auffassung von komponierter Musik falsch. Natürlich definiert die musikalische Schrift den Ablauf der Musik mit ihren Details, vor allem Tonhöhen, Rhythmen und die Zuordnung zu Instrumenten. Diese sind verbindlich, und insofern ist der Musiker nicht frei, andere Details zu spielen (es sei denn, bestimmte Freiheitsgrade sind einkomponiert). Dies jedoch ist bei einem Theatertext nicht anders. Er legt fest, was der Schauspieler spricht. Die simple Erfahrung lehrt aber, dass ein bestimmtes Theaterstück, eine bestimmte Musik stets anders erscheint. Musik wie Theater sind performative Künste, deren In-die-Welt-Kommen stets dem Prinzip der Nicht-Identität unterliegt.

(...)
Improvisation ist nun genau die Kunst, das Nicht-Notierbare zu kultivieren. In dieser sind der Komponist – der die Musik erfindet und der Interpret – der die Musik zum Klingen bringt – derselbe, während in der Komposition im engeren Sinne eine Arbeitsteilung herrscht.
(...)
Will eine Komposition mithin eine Komposition sein und nicht eine Improvisation, dann muss sie beherzigen, was nur sie vermag. Meine These lautet: Die Komposition hat ihr Ziel im perfekten Kunstwerk; die Improvisation in der gelungenen Performanz. Perfekt heißt, dass alles sitzt, jede Note, jeder Klang, jede formale Weichenstellung, jeder Bezug, jeder Kontrast. Kurz: Das perfekte Musikstück ist formal vollkommen. Die Kriterien sind inhaltlicher, genauer: konzeptueller Natur. Daher ist eine Komposition immer auch die Realisation einer Idee. In der Improvisation würde man nicht von Perfektion sprechen, denn Perfektion ist bezogen auf ein Muster, und um genau darum geht es bei der Improvisation nicht. Daher die Rede von Gelungenheit. Doch was heißt das? Etwas gelingt, wenn etwas entsteht, was selbst bei bester Vorbereitung und konstitutioneller Disposition nicht vorprogrammiert werden kann.
(...)
Auch die Improvisation muss spannend sein, muss ähnlichen Kriterien wie die Komposition genügen: Materialökonomie, Varietas, gutes Timing, formale Bündigkeit. Das jedoch nur bedingt. Wie gesagt, Perfektion ist nicht das Ideal der Improvisation Diese freilich hat den Vorzug, ja die Gnade, erscheinen zu lassen, was sonst nicht möglich wäre: das Einmalige, Spontane, das Zufallende bzw. Klangkomplexionen, die schlicht zu komplex sind, als dass man sie komponieren, erlernen oder einüben könnte, sondern die man nur zulassen, provozieren, ausreizen, intensivieren, zuspitzen kann. Die Tugenden lauten nicht, wie in der Komposition/Interpretation, Zuverlässigkeit, Genauigkeit, Treue, Niveaukonstanz, sondern eher Mut, Wagnis, Risiko, Exhibitionismus, Eigensinn.
(...)
Überspitzt formuliert, strebt die vollendet aufgeführte, interpretierte Komposition zur Improvisation, als ob das Stück in diesem Augenblick komponiert würde, oder besser: sich selber komponierte. Und die Improvisation? Nun, was immer in ihr geschieht, so unkonventionell und überraschend das Individuelle an ihr auch immer sein mag, auch die Improvisation strebt nach einer Performanz, die nicht nur aus einzelnen ekstatischen Momenten besteht, sondern diese Momente in einen musikalisch schlüssigen Verlauf setzt. Was immer die Improvisation tut, sie komponiert in actu insofern, als sie Musik in die Welt setzt, die vorher nicht existierte, insofern, als sie zusammensetzt (und nichts anderes heißt das Wort componere). Auch die Improvisation muss sich an den Kriterien der Materialökonomie, der Stilsicherheit und der Formplausibilität messen lassen. Denn große Improvisatoren (oder Gruppen) zeichnen sich genau dadurch aus, dass sie etwas entstehen lassen, was so spannend ist wie interpretierte Werke.
Komposition und Improvisation treffen sich im Telos des Kairos: den günstigen Augenblick in die Wirklichkeit zu setzen und mit Leben zu füllen. Entweder, indem der Interpret aus dem Augenblick heraus der Komposition etwas hinzufügt, was diese nimmer notieren könnte, oder indem der Improvisator dem Augenblick schenkt, was nur diesem zugehört. Kurz: Eine gelungene Improvisation nähert sich der Komposition an; umgekehrt erheischt eine Komposition eine Interpretation, die klingt, als wäre sie eine Improvisation.

Claus-Steffen Mahnkopf, Komposition und Improvisation
in: Dieter A. Nanz (Hg.), Aspekte der freien Improvisation in der Musik,
Hofheim 2011, S. 88ff

< ZURÜCK / BACK

Claus-Steffen Mahnkopf

Composition and Improvisation

The thesis underlying the following is this: Contrary to appearances, composition and improvisation are not rigid opposites, but are dialectically interconnected. First, let us point out what they have in common. Both improvised and composed music participate in the idea of music that is complete – music that meaningfully unites its time into a whole, however differentiated it may be within itself. Both genres adhere to the standards of professional music-making, thereby fulfilling the criteria of a good performance, as well as the principle that what takes place is shaped by the historical development of both composed and improvised music – and thus of music itself. In this respect, composition and improvisation are committed to an artistic ideal.

(...)

Let us now clarify this distinction. Compositions are fixed in writing (or conceptually, but a concept is also something written down); improvisation is not. This distinction is not normative but descriptive, and as such, unproblematic. Or: Composition is that which has been composed – that which has been put together following planning, reflection, and intention – the result of refinement achieved by rejecting inferior alternatives. Improvisation is the allowing and achieving of fleeting moments, of musical sequences or tableaux that cannot (and are not meant to) be composed, but rather follow a mimetic, physical, and expressive impulse in actu.

Yet neither composition nor improvisation is as autonomous as their practitioners would generally like it to be. Composition requires interpretation, and this is a vast field that largely eludes the composer. Once the composer has completed his score, musical life, the practice of music-making, and the history of interpretation itself are beyond his control. Improvisation, on the other hand, requires – if it is not to naively take a back seat but develop into an independent art form (and otherwise the attribute of autonomy would hardly make sense) – an articulated repertoire of means of expression or grammatical patterns. Jazz works primarily with the latter, a layer that is relatively conventional, so that the corresponding individualities and singularities can unfold on top of it. Free improvisation, on the other hand, must focus on the former – on the risk of the here and now.

(...)

But what exactly is this written version of music? And what exactly does the musician do when he plays? It is commonly believed that the written form of composed music implies that it exists once and for all in an identical version and that, accordingly, the musician is merely an executor with no freedom. This view is fueled by extremely meticulously composed scores.

Admittedly, this view of composed music is incorrect. Of course, the musical score defines the progression of the music with its details – above all, pitches, rhythms, and the assignment of parts to instruments. These are binding, and to that extent, the musician is not free to play other details (unless certain degrees of freedom are built into the composition). However, this is not different with a theatrical script. It specifies what the actor says. Yet simple experience teaches us that a given play, a particular music always seems different in appearance. Music and theater are both performative arts whose manifestation in the world is always subject to the principle of non-identity.

(...)

Improvisation is precisely the art of cultivating what cannot be notated. In improvisation, the composer – who invents the music – and the performer – who brings the music to life – are one and the same, whereas in composition in the narrower sense, there is a division of labor.

(...)

If, then, a composition is to be a composition and not an improvisation, it must embrace what only it is capable of. My thesis is this: The goal of a composition is the perfect work of art; that of improvisation is a successful performance. "Perfect" means that everything is in place – every note, every sound, every formal choice, every reference, every contrast. In short: The perfect piece of music is formally flawless. The criteria are of a substantive – or, more precisely, conceptual – nature. Therefore, a composition is always also the realization of an idea. In improvisation, one would not speak of perfection, for perfection is relative to a pattern, and that is precisely what improvisation is not about. Hence the talk of "success." But what does that mean? Something is successful when something emerges that cannot be predetermined, even with the best preparation and innate disposition.

(...)

Improvisation, too, must be compelling; it must meet criteria similar to those of composition: economy of material, variety, good timing, and formal conciseness. But this is only true to a limited extent. As I said, perfection is not the ideal of improvisation. Improvisation, of course, has the advantage – indeed, the grace - of allowing what would otherwise be impossible to emerge: the unique, the spontaneous, the accidental – or rather, sound textures that are simply too complex to be composed, learned, or rehearsed, but which can only be allowed to happen, provoked, pushed to the limit, intensified, and brought to a head. Its virtues are not, as in composition or interpretation, reliability, precision, fidelity, or consistency of quality, but rather courage, daring, risk, exhibitionism, and obstinacy.

(...)

To put it bluntly, a perfectly performed and interpreted composition strives toward improvisation, as if the piece were being composed in that very moment – or rather, as if it were composing itself. And improvisation? Well, whatever happens within it – no matter how unconventional and surprising its individual aspects may be – improvisation, too, strives for a performance that consists not merely of isolated ecstatic moments, but rather weaves these moments into a musically coherent progression. Whatever improvisation does, it composes in actu insofar as it brings music into the world that did not previously exist, insofar as it puts things together (and that is precisely what the word 'componere' means). Improvisation, too, must be measured against the criteria of economy of material, stylistic confidence, and formal plausibility. For great improvisers (or groups) are distinguished precisely by the fact that they bring into being something as compelling as interpreted works. Composition and improvisation converge in the telos of kairos: bringing the opportune moment into reality and filling it with life. Either by the performer adding something to the composition in the heat of the moment - something that could never be notated – or by the improviser bestowing upon the moment what belongs solely to it. In short: A successful improvisation approaches the level of a composition; conversely, a composition demands an interpretation that sounds as if it were an improvisation.

< BACK

Tobias Michael (1592 – 1657)

Zur Diminuitionspraxis der Renaissance und des Frühbarock, also der selbstständigen Verzierungspraxis schon vorgegebener Stimmen

„Ich bin allerzeit der Meynung gewesen, die Autores theten besser, wenn sie ihre opera beydes vocalia und Instrumentalia also herausser gehen ließen, daß sie keine Coloraturen einmengeten oder dazu setzeten, und diss darumb. Weil ich selber erfahren, daß, wenn ein geschickter, geübter und qualificirter Musicus, welcher nicht allein gute naturalia (talent), sondern ihme auch allbereit eine feine Manier angewöhnet hat, darüber kömmt, daß er dem Stücke mit seiner Art besser helffen und eine Gestalt geben kann, als was man ihme solches vorschreibet. Denn unleugbar war, daß kaum 10, 20 oder mehr Personen zwo zu finden, welche in allem mit ihrer Manier übereinkämen oder einerley Art gebraucheten. Sondern vielmehr giebet die Erfahrung, daß wohl 2, 3, 4 oder mehr discipuli von einem Praeceptore informiret werden, deren doch jeder, nach denne sein naturalia seynd, fast eine besondere Art exprimiret. Daher ich derer Meynung nicht sein kann, welche alles nur an eine Manier binden wollen, vielweniger derer, welchen durchaus nichts gefälle, als was sie selber geschaffen und was ihres Gebackes ist. Sondern halte meine Wenigkeit darfür (lasse aber einem anderen gerne seine Meynung), daß wohl 3, 4, 5 oder mehrerley sämptlich gute Arten anzutreffen (da jede vor sich passieret) und doch von der anderen wol zu unterscheiden ist. Kömmet aber en ungeübter darüber, oder einer, bei denne keine sonderliche naturalia seyndt, der wird nicht allein die gesetzte Coloraturen mit keiner art herausser bringen, sondern es wird ihme das Werk dadurch nur dermaßen schwer und zu wider gemachet, daß ers gar anstehen lassen oder gar also präsentieren wird, daß der Zuhörer lieber wollte, es würde fein schlicht und ohne einige Coloratur gemachet."

in: Tobias Michael, Musicalische Seelenlust (1637)
zitiert nach: Ernest Ferrand, Die Improvisation in Beispielen
aus neun Jahrhunderten abendländischer Musik, Köln 1956, S. 15

< ZURÜCK

Tobias Michael (1592 – 1657)

Concerning the Practice of Diminution in the Renaissance and Early Baroque, that is to say, the free Adorning of Parts already given

"I have at all times been of this Opinion, that Authors should do better to let their Works, as well Vocal as Instrumental, go forth in such manner that they mingle no Divisions therein, nor set any thereto; and this for the following Cause. For I have myself found by Experience, that when a skilful, practised, and well-qualified Musician cometh upon such a Piece, who hath not only good natural Gifts, but hath also already accustomed himself unto a fair Manner, he may by his own Art better further the Piece and give it a fitting Shape than by whatsoever is prescribed unto him.

For it cannot be denied, that amongst ten, twenty, or more Persons, scarce two are to be found who in all things agree in their Manner, or make use of one and the selfsame Art. Rather doth Experience shew, that two, three, four, or more Disciples may be instructed by one and the same Master, and yet every one of them, according as his natural Gifts are disposed, doth express almost a several and peculiar Manner of his own.

Wherefore I cannot be of the Opinion of those who would bind all things unto one single Manner; much less of those unto whom nothing whatsoever is pleasing, save only that which they themselves have fashioned and which is of their own baking. Rather do I, in my poor Judgement – though I willingly leave every other Man unto his own Opinion – hold that three, four, five, or yet more sundry Manners may all alike be good and worthy to pass, each in itself, and nevertheless be well distinguished the one from the other.

But if an unpractised Person come thereunto, or one in whom there be no especial natural Gifts, he shall not only be unable to bring forth the written Divisions with any good Manner, but the Work shall thereby be made so difficult and so distasteful unto him, that he will either leave it altogether undone, or present it in such a fashion that the Hearer would rather wish it had been performed plainly and simply, without any Division at all."

< BACK

Lauren Newton

... of sonance and silence
... von Klang und Stille

Eine Stimme unter vielen, Fragen zum Improvisieren mit anderen

Vor einem Konzert packen die Musikerinnen und Musiker ihre verschiedenen Instrumente aus, stimmen sie und bringen imposante Batterien an Klanggeräten in Stellung. Manchmal sind die Personen hinter ihren Instrumenten kaum mehr sichtbar. Als Sängerin habe ich andere Startbedingungen. Ich komme gelegentlich mit einem Mikrofon, meistens aber mit leeren Händen auf die Bühne, also nur mit meiner Person, meiner nicht sichtbaren Wahrnehmung und meiner noch nicht hörbaren Stimme. Schon dieser Eindruck zeigt augenfällig, dass es für viele Fragen der Freien Improvisation keine Pauschalrezepte geben kann. Improvisation ist ein kontinuierliches Einschätzen von klanglichen und akustischen Abläufen. Es gibt nur individuelle Einschätzungen und Antworten je nach musikalischer Situation und persönlicher Verfassung. Ich beschränke mich hier auf Fragen, die sich mir als Sängerin in Konzertsituationen immer wieder, immer neu und immer wieder anders stellen:

Wie kann ich die Elemente oder Möglichkeiten, die ich von meinen Mitspielenden aufnehme oder in meinem Inneren höre, optimal einbringen? Soll ich sie mit einander ausbalancieren oder ein Element wiederholen, soll ich sie mit anderen kontrastieren oder parallel laufen lassen? Halte ich an einer Entscheidung fest oder probiere ich fortwährend neue Konstellationen aus?

Was bedeutet Form in dieser ständig changierenden Musik? Findet sich die Form nicht sowieso von alleine?

Wie gut nehme ich den Energie- oder Spannungsverlauf eines Tons, einer Linie, eines Rhythmus, einer Phrase, eines Geräusches, eines Stückes und schlussendlich eines ganzen Konzertes wahr? Ist der Energieverlauf Merkmal für das Formerzeugen oder für das Formbewusstsein? Nehme ich die musikalische Energie meiner Mitspielerinnen und Mitspieler wahr, während wir improvisieren? Nehme ich sie auch auf intellektueller, auf emotionaler Ebene wahr, und wie nehmen sie mich wahr? Wie kommunizieren wir? Beeinflussen wir einander? Löst das Musizieren in mir oder in den Mitspielenden während des Spielens Emotionen aus? Wenn ja, welche? Lenken sie mich vielleicht gar vom Musikmachen oder von der Wahrnehmung der Musik ab?

Wie authentisch sind meine Ideen und wie authentisch ist ihre Ausführung? Versuche ich etwas zu erzwingen? Wo liegt die Grenze zwischen wirklich gehaltvoller Musik und bloß Raum einnehmendem, unnötigem Tongekritzel? Ob eine gute Idee wirklich einmal ist, bleibt eine subjektive Einschätzung. Kann ich gute Ideen vorkonzipieren oder gute Ideen wiederholen, die sich in früheren Aufführungen bewährt haben? Kann ich sie möglicherweise erweitern und daraus etwas Neues entwickeln – wie eine Komponistin? Soll man in der freien Improvisation überhaupt versuchen, Ideen zu wiederholen? Gehört die Wiederholung von Bewährtem überhaupt in die freie Improvisation oder dient sie nicht viel eher der Befriedigung meines Egos?

Wie sind die Verhältnisse zwischen Tonmaterial und Geräuschen, zwischen tonalen und nicht tonalen oder rhythmischen Passagen im Verlauf eines Stücks oder Konzerts? Tendiere ich in Richtung Schönklang, Melodie, Rhythmus, oder vielleicht in Richtung Chaos?

Wie gehe ich mit meiner Befangenheit gegenüber Klischees in der Musik um? Das Publikum, meine MitmusikerInnen und auch ich, wir alle haben bis zu einem

gewissen Grad konditionierte Erwartungen und ein absehbares Verhalten. Kann ich das ändern oder soll ich es akzeptieren? Wie kann ich selber Klischees vermeiden? Habe ich überhaupt persönliche Klischees?
Inwiefern kann ich als freie Improvisatorin bei einer Aufführung Empathie zu den Zuhörerinnen und Zuhörern entwickeln? Ist das vielleicht sogar eine Zumutung? Soll ich mich überhaupt um das Publikum kümmern?
Gibt es in der Freien Improvisation Raum für Humor, und welche Rolle könnte oder darf er in der jeweiligen Situation spielen?
Musizieren mehrere Personen gleichzeitig, wird meine Wahrnehmung eingeschränkt. Ab welcher Zahl von Mitmusizierenden nehme ich den Gesamtklang statt jedes Individuum und jeden Einzelklang wahr? Wie viel kann ich beim zeitgleichen Musizieren überhaupt wahrnehmen?
Alles, was im Raum klingt, alles was ich höre, kann Teil der Musik sein. Wie viel davon will ich aber hören? Auf wie viel will, muss oder soll ich mit meiner Stimme reagieren? Und was ist mit Zufallsgeräuschen?
Wie kann ich in dieser andauernd ephemeren Musik das Ende des Stückes erkennen? Soll ich einfach einen Schluss setzen, ihn erzwingen? Warte ich auf ein Signal von jemand anderem?
Wie wichtig ist Stille für mich? Wo liegt der Unterschied zwischen Stille und Leere? Wie gehe ich – besonders in einer Gruppenimprovisation – mit Pausen um?
Warum ist es wichtig für mich, Musik zu machen, die ausschließlich im Moment entsteht? Ist meine Art zu improvisieren überhaupt für andere Menschen interessant? Kann ich mir den anderen Musikerinnen und Musikern über solche Fragen reden, und ist dies notwendig?
Diese lange Frageliste lässt erahnen, wie intensiv ein Improvisationsvorgang sein kann. Zum kontinuierlichen Einschätzen von akustischen Abläufen gesellen sich Einflüsse, welche schon lange vor dem ersten Ton in den Köpfen aller am Prozess Beteiligten wirksam sind. Sowohl Musiker wie Zuhörende verfügen über ein mehr oder weniger großes Vorwissen über die Musik als Kunstform. Sie sind vertraut mit den Musikinstrumenten und Stimmen, mit ihrem historischen Werdegang, mit den daraus gewachsenen und einstudierten Regeln und Techniken. Diese prägen das kollektive Gedächtnis genauso wie der aktuelle musikalische Zeitgeist. Dieses oft unbewusste und klischierte Vorwissen wird im Konzert dann mit den akustischen und klanglichen Informationen verglichen. Das alles offenbart sich im Laufe des Konzertes und beeinflusst das energetische Resultat. Letztlich lässt sich das Paradox von Kontrolle und natürlichem Geschehen lasse der Dinge nicht rationalisieren. Fragen zur Improvisation schärfen aber das Bewusstsein und öffnen den Menschen den Weg zum Erlebnis der faszinierenden, sich immer verwandelnden Musik.

Lauren Newton, ... of sonance and silence ... von Klang und Stille
in: Dieter A. Nanz (Hg.), Aspekte der freien Improvisation in der Musik,
Hofheim 2011, S. 143f

< ZURÜCK

Lauren Newton

... of sonance and silence
... von Klang und Stille

One Voice Among Many: Questions About Improvising with Others

Before a concert, the musicians unpack their various instruments, tune them, and set up impressive arrays of sound equipment. Sometimes the people behind their instruments are barely visible. As a singer, I have different starting conditions. I occasionally come on stage with a microphone, but most of the time I come empty-handed – that is, with only myself, my unseen perception, and my as-yet-inaudible voice. This impression alone makes it strikingly clear that there can be no one-size-fits-all solutions for many questions regarding free improvisation. Improvisation is a continuous assessment of sonic and acoustic processes. There are only individual assessments and responses, depending on the musical situation and one's personal state of mind. Here, I'll limit myself to questions that, as a singer, I face time and again in concert situations – always new and always in different ways:
How can I best incorporate the elements or possibilities that I pick up from my fellow musicians or hear within myself? Should I balance them against one another or repeat an element; should I contrast them with others or let them run in parallel? Do I stick with one decision, or do I continually try out new combinations?

What does form mean in this constantly shifting music? Doesn't form emerge on its own anyway? How well do I perceive the flow of energy or tension in a note, a line, a rhythm, a phrase, a sound, a piece, and ultimately an entire concert? Is the flow of energy a characteristic of form creation or of form awareness? Do I perceive the musical energy of my fellow musicians while we improvise? Do I also perceive it on an intellectual and emotional level, and how do they perceive me? How do we communicate? Do we influence one another? Does making music trigger emotions in me or in my fellow musicians while we're playing? If so, which ones? Do they perhaps even distract me from making music or from perceiving the music?

How authentic are my ideas, and how authentic is their execution? Am I trying to force something? Where is the line between truly meaningful music and mere, unnecessary noise that just takes up space? Whether a good idea is truly one-of-a-kind remains a subjective judgment. Can I plan good ideas in advance or repeat good ideas that have proven themselves in earlier performances? Can I possibly expand on them and develop something new from them – like a composer? Should one even try to repeat ideas in free improvisation? Does repeating what has been proven even belong in free improvisation, or does it serve much more to satisfy my ego?
What is the relationship between tonal material and noise, between tonal and non-tonal or rhythmic passages, in the course of a piece or concert? Do I lean toward beautiful sound, melody, rhythm, or perhaps toward chaos?

How do I deal with my own bias toward clichés in music? The audience, my fellow musicians, and even I – we all have, to a certain extent, conditioned expectations and predictable behaviors. Can I change that, or should I accept it? How can I avoid clichés myself? Do I even have personal clichés?

To what extent can I, as a free improviser, develop empathy for the audience during a performance? Is that perhaps even unreasonable? Should I even concern myself with the audience at all?
Is there room for humor in free improvisation, and what role could or should it play in a given situation?

When several people are playing music at the same time, my perception is limited. At what point do I begin to perceive the overall sound rather than each individual musician and every single note? How much can I actually perceive when playing music together?
Everything that resonates in the room, everything I hear, can be part of the music. But how much of it do I want to hear? To how much of it do I want to, have to, or should I respond with my voice? And what about random noises?

How can I recognize the end of a piece in this constantly ephemeral music? Should I simply bring it to a close, force it to end? Do I wait for a signal from someone else?
How important is silence to me? What is the difference between silence and emptiness? How do I handle pauses – especially in a group improvisation?

Why is it important to me to make music that arises exclusively in the moment? Is my way of improvising even interesting to other people? Can I discuss such questions with the other musicians, and is this necessary?

This long list of questions gives a sense of just how intense the process of improvisation can be. Alongside the continuous assessment of acoustic sequences, there are influences that have been at work in the minds of everyone involved in the process long before the first note is played. Both musicians and listeners possess a greater or lesser degree of prior knowledge about music as an art form. They are familiar with musical instruments and voices, with their historical development, and with the rules and techniques that have evolved from this history and been practiced. These shape the collective memory just as much as the current musical zeitgeist. This often unconscious and clichéd prior knowledge is then compared during the concert with the acoustic and tonal information. All of this unfolds over the course of the concert and influences the energetic outcome. Ultimately, the paradox of control and the natural unfolding of events cannot be rationalized. However, questions about improvisation sharpen awareness and open the way for people to experience the fascinating, ever-changing nature of music.

< BACK

Lê Quan Ninh

The Negative Way

LOSLASSEN

Was muss man beiseitelassen, um frei improvisieren zu können? Muss ich überhaupt etwas loslassen? Sollte ich nicht ein für alle Mal loslassen, was ich weiß? Aber wo genau wohnt mein Wissen in mir, damit ich es ausgraben kann, um es loszulassen? Muss ich es finden, damit ich mich davon abwenden kann? Wie findet man heraus, was man weiß, um das Wissen zu vermeiden? Und wie komme ich zurecht, wenn das, was ich weiß, sich weigert, mich loszulassen? Sollte ich mich aus einem neuen Blickwinkel wieder mit dem vertraut machen, was ich loswerden wollte? Gebe ich mich mit bloßen Variationen dessen zufrieden, was ich bereits weiß? Werde ich mich bei diesem Versuch, mich selbst aufzugeben, völlig und gänzlich allein wiederfinden? Muss ich diese Einsamkeit als Folge jedes Loslassens von mir selbst akzeptieren? Wie schiebe ich mich gerade so weit beiseite, dass ich den bescheidenen Rest dessen, was noch in mir ist, sehen und erfassen kann, sobald ich das, was ich weiß, aufgegeben habe? Werde ich mich mit dieser Kargheit zufriedengeben können? Werde ich von der Sehnsucht nach den Teilen von mir leben, die ich zurückgelassen habe? Was setze ich wieder zusammen, wenn ich alles aufgegeben habe? Bin ich es selbst, das ich wieder zusammenfüge? Aber kann ich mich überhaupt wieder zusammensetzen, wenn ich mein Bestes getan habe, alles zu vergessen, was mich und mein Wissen ausmacht? Wird mein altes, wissendes Selbst durchscheinen, trotz meiner Bemühungen, mich loszuwerden, trotz sich selbst?

Sollte ich das Scheitern meines Versuchs akzeptieren, das, was ich weiß, aufzugeben: das Aufgeben aufzugeben? Sollte ich mich mit den winzigen Veränderungen begnügen, die sich im Bemühen um das Aufgeben vollziehen? Wird es jemals eine Antwort auf diese Fragen geben? Kann ich die Intuition befriedigen, die genau diese Fragen in mir wecken, während sie sich mir offenbaren? Ich spüre, dass Nichtwissen bedeutet, mit dem Improvisieren begonnen zu haben. (S. 5)

(...)

EINSCHRÄNKUNG

Ich kann verstehen, dass Einschränkungen als pädagogische Übungen eingesetzt werden – als Prozesse, die darauf abzielen, Aspekte der eigenen künstlerischen Gewohnheiten und Methoden unter die Lupe zu nehmen -, aber niemals als eigenständiges künstlerisches Konzept. Wissen Sie: Wir tragen ohnehin schon ein großes Bündel an Einschränkungen mit uns herum. Einschränkungen wie unsere geistigen, psychischen und körperlichen Zustände, unser Körpergewicht, unsere Körpergröße, unsere individuellen Körpermaße, unsere Gewohnheiten, unsere Kultur, unsere Obsessionen usw. Warum müssen wir noch mehr hinzufügen? Warum setzen wir so wenig Vertrauen in die Fähigkeiten eines jeden von uns, uns auf unsere eigenen grundlegenden ontologischen Grenzen zu stützen und aus diesen eine Sprache, einen Code, ein Bedeutungssystem zu schaffen, dessen Vokabular völlig einzigartig wäre? Vielleicht liegt in dieser Neigung, sich selbst Einschränkungen aufzuerlegen, ein kollektiver Wille hinsichtlich der Natur der Einschränkung selbst, ein Konsens darüber, wie gut es ist, Anweisungen befolgen zu können? Ich sehe in dieser Zufriedenheit einen Mangel an poetischer Vorstellungskraft, eine Bereitschaft, die künstlerische Praxis an die Untersuchung von Objekten zu binden, anstatt an die Erforschung des Selbst – oder mehr noch, an eine Chance zur Selbstverwirklichung. Das Verlangen nach Einschränkungen erscheint mir als Symptom der Selbstvermeidung, als Angst vor dem Selbst.

Aber müssen wir nicht den Kontext selbst als eine Art Einschränkung betrachten? Zum Beispiel: die Größe des Raums, seine Ausrichtung, seine Akustik, die Dichte

des Bodens und seiner Wände, seine akustische Situation und die Geräusche, die sich darin ausbreiten, das Körpergewicht jedes einzelnen Zuschauers, die Abstände zwischen allen Anwesenden, die Lichtintensität, eventuelle Zugluft und so viele andere Faktoren, die eine Rolle spielen und die ich erforschen könnte. Diese können jeweils auf Einschränkungen oder auf ein Netzwerk von Einschränkungen verweisen, wenn ich glaube, dass sie mir und meinem Material entgegenstehen. Wenn ich jedoch darauf hinarbeite, ein Gleichgewicht – immer ein dynamisches Gleichgewicht – zwischen meinem Material und dem Kontext, in dem ich improvisiere, herzustellen, wird Letzteres zu Material, das ich nutze und das mich zum Handeln bewegt. Was auch immer ich an Wünschen und Intuitionen in die Situation mitbringe, verändert sich, sobald es mit der Situation in Berührung kommt. Ich stelle fest, dass sich selbst meine am besten durchdachten Absichten ändern, weil ich merke, dass ich mich nicht am idealen Ort befinde, um sie zu verwirklichen. Ich muss diese Illusion eines perfekten Ortes aufgeben. Sie hat nie existiert. (S. 23)

(...)

ENTSCHEIDUNG

Wir hören oder lesen oft, dass Improvisieren bedeutet, Entscheidungen zu treffen, niemals aufzuhören, Entscheidungen zu treffen, als ob sich den Improvisierenden ständig und ununterbrochen die Möglichkeiten vielfältiger Wege eröffnen würden. Dies ist sicherlich eine Art, die Willensfreiheit, wenn nicht gar die Freiheit selbst, zu feiern. Bin ich also ein Improvisator, der beim Spielen nie eine andere Wahl hatte als die, die sich mir so sehr aufdrängt, dass sie mir keine andere Wahl lässt, als mich dafür zu entscheiden?

Improvisiere ich frei, wenn ich keine andere Wahl habe, als einem einzigen inneren Befehl zu gehorchen? Bin ich frei, wenn ich trotz der unzähligen Kräfte um mich herum und des fragmentarischen Charakters der Absicht nicht in der Lage bin, den Akt des Improvisierens anders zu betrachten als als das Neuzusammensetzen eines Flusses? Und was genau ist diese Wahl, die sich aufdrängt und dennoch noch nicht festgelegt ist? Wie kann sie sich aufdrängen, wenn sie noch nicht definiert ist? Vielleicht stellen wir die falschen Fragen nach der Entscheidung, nach der Definition von Freiheit als der Möglichkeit individueller Entscheidungsfindung. Vielleicht stellt sich die Frage nach der Freiheit gar nicht in diesen Begriffen; dass Freiheit in der Improvisation darin besteht, voll und ganz zu leben, manchmal auch entgegen den eigenen besonderen Wünschen. Dieser Zustand der Freiheit kann paradoxerweise eine Einsamkeit um eines gemeinsamen Projekts willen sein. (S. 27)

(...)

ZERBRECHLICHKEIT

Wie zerbrechlich ist doch die Praxis der freien Improvisation! So zerbrechlich und so flüchtig wie die Umstände, aus denen sie entsteht – stets im Wandel begriffen, offen für alle möglichen Zufälle. Selbst die einfachste Übung wird von den Umständen beeinflusst, und wenn wir zu vielen sind, werden diese zudem durch den Willen und die Wünsche jedes Einzelnen weiter gestört.

Es ist also unmöglich, auf Kurs zu bleiben; am Rande wird es immer Turbulenzen geben, und es ist tatsächlich immer wieder ein Grund zum Staunen, zu sehen, dass das Leben stärker ist als die Disziplin. Aber manchmal bricht wirklich alles zusammen, und die erworbenen Stützen für die Improvisation versagen, das Vertrauen ins Zuhören geht verloren oder reicht nicht aus. Es ist niemals gut, der Panik nachzugeben und „außerhalb" nach dem zu suchen, was „innerlich" fehlt. Die Realität gehört uns nicht, also geben wir der Gier aus Angst nicht nach. Es sei denn, man möchte genau diese Momente zum Thema seiner Improvisation machen (Scheitern, Chaos, Unordnung, Panik, Ertrinken usw.), dann kann man einfach zum Ausgangspunkt zurückkehren, zu diesem Punkt, den man niemals

verlassen darf, weil er sich von selbst bewegt, ohne dass man die geringste Bewegung ausführen muss. Aber genau dieses Gefühl – diese Empfindung – ist so flüchtig und so zerbrechlich. (S. 55)

(...)

WIEDERHOLUNG

Für viele wird Improvisation mit der Pflicht – wenn nicht gar der Verpflichtung – zum Erfinden verwechselt, manchmal verbunden mit der Vorstellung, die Kontrolle abzugeben, um Überraschung hervorzurufen. Der Improvisator muss also mit übernatürlichen Kräften gesegnet sein, aus denen wie durch Zauberei ständig Neues entspringt, auch wenn er sich der dafür erforderlichen Mittel nicht bewusst sein darf. Der Improvisator müsste daher dem Komponisten überlegen sein, und sein erstaunliches Schaffen wäre die Frucht völliger Disziplinlosigkeit. Diese Sichtweise bleibt auf die Ergebnisse fixiert, die Improvisation hervorbringen soll, und lässt die unabdingbare Notwendigkeit des Übens außer Acht. Dennoch werden wir jeden Tag in eine Praxis der Realität geführt, die oft von Routinen und gewollten oder ungewollten Wiederholungen geprägt ist. Diese Praxis – sofern sie kaum oder gar nicht behindert wird – ermöglicht es uns, unseren Platz in Raum und Zeit neu zu bewerten. Wiederholung ist im Raum möglich, aber per Definition niemals in der Zeit. Die Zeit steht niemals still; ein wiederholtes Ding wird somit ständig verschoben und kann in seiner Präsenz nicht fixiert werden, da es durch diese Verschiebung geprägt ist. Wenn wir einem sich wiederholenden Objekt im Kontext der vergehenden Zeit Aufmerksamkeit schenken, ist dieses Objekt somit weder abgeschlossen noch feststehend, es wiederholt sich schlichtweg nicht. Und genau diese Nicht-Wiederholung ermöglicht die Erfahrung der Sedimentierung, die für eine Praxis der Realität als Bewegung notwendig ist.

Wenn wir zu einem Objekt (einem Begriff aus dem Wortschatz, einer musikalischen Phrase, einer Sequenz usw.) zurückkehren und dabei darauf achten, wie es von der Realität geprägt wird – sodass wir es anhand seiner akustischen, räumlichen, lichtbezogenen, dynamischen, kinetischen usw. Phänomene wahrnehmen -, ermöglicht dies eine Erneuerung in unserer Wahrnehmung und ermöglicht Loslösung, das heißt, den Verzicht auf jeglichen Anspruch darauf. (S. 95)

(...)

SOLO

Wenn ich solo spiele, verspüre ich das Bedürfnis, die Geister zu beschwören. Ich weiß nicht, wer sie sind. Aber ich brauche eine Art Ritual, ein Ritual in meinem Zustand der Einsamkeit. Ich muss die Dinge wiederholen, die sich in all den Jahren nach und nach in mir eingeprägt haben, auch wenn es sich dabei oft so anfühlt, als würden sie sich von mir zurückziehen. Ich nenne diese Wiederholungen meine „zwingenden Figuren", Motive, die sich herausgebildet haben und die ich mir eingeprägt habe. Warum gerade diese und nicht andere?

Das Solospiel bietet mir die Möglichkeit, diese Muster und Motive zu hinterfragen und zu spüren, wie sie sich verschieben und wie sie durch den Wandel der Zeit verschoben werden. Es geht nicht wirklich darum, sie zu interpretieren. Letztendlich sind sie selbst nicht das Wichtigste: Wichtig sind die Übergänge zwischen ihnen, die Zwischenräume meiner Gewohnheiten und Muster, in denen das Herz der Improvisation lebt. Ich neige dazu, diese Zwangsfiguren loszuwerden, damit nur die Übergangsphasen übrigblieben. Diese Figuren würden so prägnant werden, dass sie verschwinden oder Teil der Übergänge selbst werden würden. (S. 102)

(...)

EINEN SCHRITT ZURÜCK

Trotz der Sorgfalt und Aufmerksamkeit, die ich dem Zuhören während der Improvisation widme, muss ich einen Schritt zurücktreten, um genügend Raum für

Klänge und für das Zuhören zu lassen. Ich ziehe mich ein wenig zurück, um das, was als Nächstes kommt, nicht zu belasten oder zu überdecken. Ich trete zurück, um nicht einzugreifen; um zu vermeiden, dass ich mich selbst an die Stelle des Klangs setze. Ich trete zurück, indem ich mich weigere, über das Geschehene zu schwadronieren und es mit Kommentaren zu ruinieren. Ich bin zufrieden damit, es einfach aufrechtzuerhalten, ohne es voranzutreiben. Einfach nur beobachten. Der auf diese Weise geschützte Raum dient als Einladung, sich frei im Herzen des Aktes des Zuhörens zu bewegen. Der Zuhörer ist dann in der Lage, Erwartungen loszulassen und mit dem natürlichen Raum des Klangs selbst zu experimentieren, Unsicherheit zu vergessen, den schwingenden und lebendigen Aspekt der grundlegenden Bewegung des Klangs zu erkennen und das Bedürfnis aufzugeben, das, was sich entfaltet, zu kennen und zu benennen. (S. 107)

Lê Quan Ninh, The Negative Way, Péronnas 2024

< ZURÜCK

Lê Quan Ninh

The Negative Way

ABANDON

What must be left aside in order to improvise freely? Do I even need to abandon something? Shouldn't I let go of what I know once and for all? But where does my knowing live in me, exactly, so that I might unearth it in order to let it go? Do I need to find it so I can turn away from it? How does one find out what they know in order to avoid knowing? And how do I manage if that which I do know refuses to let go of me? Should I reacquaint myself with what I have tried to get rid of from a new angle? Do I settle for mere variations on what I already know? Will I find myself completely and utterly alone in this attempt at abandoning myself? Do I have to accept this solitude as an outcome of any leaving aside of myself? How do i move myself aside just enough that I can see and get a hold of the modest remainder of what is still there in myself once i have given up what I know? Will I be able to be content with this frugality? Will I live off a nostalgia for the parts of me I left behind? What do I put back together once I've abandoned it all? Is it me I am putting back together? But can I even put myself back together if I've done my best to forget everything that is me and my knowing? Will my old knowing self shine through, despite my efforts to get rid of me, despite itself?

Should I accept the failure of trying to abandon what | know: give up on giving up? Should I content myself with the tiny transformations undergone in the effort of abandoning? Will there ever be an answer to these questions? Can I satisfy the intuition that these very questions raise in me in the act of making themselves known? I sense that to not know is to have begun to improvise. (p. 5)

(...)

CONSTRAINT

I can understand restraints being used as pedagogical exercises, processes intended to put under a microscope aspects of one's artistic habits and methods, but never as a stand-alone artistic proposition. You know: we already carry a big bundle of constraints around. Limitations such as our mental, psychological and physical states, our body weight, our height, our particular corporal dimensions, our habits, culture, obsessions, etc. Why do we need to add any more? Why do we put so little faith in the abilities of each one of us to take support from our own basic ontological limits, and our capacity to create, out of these, a language, a code, a system of meaning of which the vocabulary would be wholly singular? Perhaps in this inclination to put restraints upon oneself there is a collective will around the nature of constraint itself, a consensus around the goodness of being able to follow directions? I see in this satisfaction a lack of poetic imagination, a willingness to fasten artistic practice to a study of objects rather than a study of the self or even more than a study, as a chance to become self actualized. The desire for restrictions appears to me as a symptom of self-avoidance, a fear of the self.

But don't we need to take the context itself as a kind of constraint? For example: the size of the room, its orientation, its acoustics, the density of the ground and its walls, its acoustic situation and the sounds that travel through it, the body weight of each audience member, the distances among everyone, the intensity of the light, any drafts and so many other factors that are in play and that I could explore. These might each refer to constraints or to a network of constraints, if I believe that they stand against me, against my material. But if I work to achieve a point of balance, always a dynamic equilibrium-between my material and the context I am improvising in-the latter becomes material, which I use, which moves

me to act. Whatever I carry of my desires and my intuitions into the situation are altered when they contact the situation. I find that even the most well conceived of my intentions change because I find I'm not in the ideal place to actualize them. I must abandon this illusion of a perfect place. It never existed. (p. 23)
(...)
DECISION
We often hear or read that to improvise is to make decisions, to never stop making decisions, as if the possibilities of multiple paths opens themselves permanently and continually to improvisers. This is certainly one way to celebrate the freedom of will, if not freedom itself. So, am I an improviser who has never had any other choice while playing than that which imposes itself to the point that it leaves me no other choice but to choose?
Am I freely improvising if I have no other choice but to obey a single internal order? Am I free if, despite the innumerable forces around me and the fragmentary character of intention, I am not able to consider the act of improvising other than as reassembling a flow? And what exactly is this choice that imposes itself yet is nevertheless not yet determined? How can it impose itself when it is not yet defined? It may be that we're asking the wrong questions about decision, about the definition of freedom as the possibility of individual decision-making. Perhaps the question of freedom does not even pose itself in these terms; that freedom in improvisation is to live fully and sometimes in spite of one's own particular wishes. This state of freedom can paradoxically be a solitude for the sake of a common project. (p. 27)
(...)
FRAGILITY
How fragile is the practice of free improvisation! As fragile and as tenuous as the circumstances which give rise to its birth, always changing, open to all possible accidents. Even the most basic exercise is affected by circumstances, and if we are many, these are further perturbed by the wills and the desires of each.
So it is impossible to stay on course, there will always be turbulences in the periphery and it is actually always a source of wonder to see that life is stronger than discipline. But sometimes, everything really does collapse and the acquired supports for improvising give out, confidence in listening is lost or is not enough. It is never good to bow to panic and go searching "outside" for what is missing "inside". Reality does not belong to us, so let's not give in to greed out of fear. Unless one wants to make precisely these moments the subject of its improvisation (failure, chaos, disorder, panic, drowning, etc.) one can simply return to the point of departure, this point that one must never leave because it moves by itself without one needing to make the slightest movement. But, it is precisely this sensation-this sentiment-which is so tenuous and so fragile. (p. 55)
(...)
REPEAT
For many, improvisation is confused with if not the duty then the obligation to invent, sometimes with the idea of losing control to provoke surprise. The improviser must then be blessed with supernatural powers from which constant novelty flows, as if by magic, even though they must be unaware of the means required to do this. The improviser, would therefore must be superior to the composer, and that their astounding production be the fruit of complete indiscipline. This vision remains riveted to the objects that improvisation should produce, and fails to take into account the imperative necessity of practice. Yet, every day, we are lead into a practice of reality often apprehended by routines and wanted or unwanted repetitions. This practice-insofar as it suffers little or no obstruction-allows us to reevaluate our place in space and time. Repetition is

possible in space but never by definition in time. Time never stops, a thing repeated is thus constantly displaced and cannot be fixed in its presence, shaped by this displacement. If we pay attention to a repeated object in the context of time that is running, this object is thus neither closed nor fixed, it is simply not repeated. And it is this non-repetition that permits the experience of sedimentation necessary to a practice of reality as movement.

To return to an object (an element of vocabulary, a musical phrase, a sequence, etc.) paying attention to how it is shaped by reality-so that we appreciate it through its acoustic, spatial, light, dynamic, kinetic, etc. phenomena-allows its renewal in our perception and allows detachment, that is to say, abandoning all ownership over it. (p. 95)

(...)

SOLO

When I play solo, I feel the need to summon the spirits. I don't know who they are. But I need some form of ritual, a ritual in my state of solitude. I have to repeat the things that have been inscribed in me, little by little, all these years in the making, even if in doing so it often feels like they withdraw from me. I call these repetitions my compulsory figures, motifs that have emerged and that I have memorized. Why these and not others?

Playing solo offers me the chance to interrogate those patterns and motifs, and to feel how they shift and how they are shifted by the changing times. It's not really interpreting them. Ultimately they themselves are not what's important: what's important are the transitions between them, the interstices of my habits and patterns where the heart of improvisation lives. I lean toward getting rid of these compulsory figures, so that only the transitory phases would remain. Those figures would become so concise that they'd disappear or become part of the transitions themselves. (p. 102)

(...)

STEPPING BACK

Despite the care and attention I put toward listening during improvisation, I must take a step back to leave enough space for sounds and for listening. I withdraw slightly in order to not burden or mask what comes next. I back up so as not to interfere; to avoid subbing myself in for the activity of sound. I back up by refusing to hold forth on what happened, to ruin it with commentary. I'm happy with just maintaining it, not making it progress. Just observing. The space that's guarded in this manner serves as an invitation to move freely within the heart of the act of listening. The listener is then able to let go of expectations and be able to experiment with the natural space of sound itself, forgetting uncertainty, recognizing the vibratory and vivacious aspect of the basic movement of sound, and abandoning the need to know and name what is unfolding. (p.107)

< BACK

Bert Noglik

Improvisation als kulturelle Herausforderung

(...)

Nun wäre also das Paradox zu bewältigen, etwas zu besprechen, was im Selbstverständnis nicht aller, aber vieler Improvisatoren der Reflexion gar nicht bedarf. Da sich nicht nur die Intentionen der Improvisierenden, sondern auch der Charakter der frei improvisierten Musik, der Modus ihrer Produktion, Vermittlung und Rezeption – (...) – grundlegend von der im Zentrum traditionell orientierter Musikwissenschaft stehenden Kompositionskultur unterscheiden, stellt sich zugleich die Frage, inwieweit die konventionellen Methoden der Analyse und Beschreibung einem in ständiger musikalischer Fluktuation befindlichen Prozess angemessen sind. Eine der Herausforderungen, die improvisierte Musik an ihre gedankliche Reflexion stellt, läuft auf die Umwandlung statischer Deskription in dynamische Betrachtungen, auf eine permanente Rückkopplung zwischen musikalischer Praxis und intellektueller Diskussion der Musik hinaus. Die Crux besteht nun allerdings darin, dass das zur Verfügung stehende Instrumentarium an Begriffen, Fachtermini und Analysemethoden dazu angetan ist und auch dazu entwickelt wurde, Strukturen zu sezieren und Abläufe in Segmente zu zerlegen bzw. in Momentaufnahmen festzuhalten. Mit anderen Worten: Die Begriffe sind dazu da, etwas festzuschreiben, und daher nur bedingt geeignet, dem fließenden Charakter der Improvisation gerecht zu werden.

(...)

Die Kontrabassistin Joëlle Léandre verlautete einen Anspruch, dessen Programmatik subjektiv und im Kontext frei improvisierter Musik zugleich überindividuell erscheint, so dass die Betonung auf die Suche nach der jeweiligen Klangsprache zu legen ist. Joëlle Léandre: „(...) Ich bin eine Improvisatorin, und das Interesse der Improvisation ist das Vervielfachen des Genres. (...) Ich glaube, dass die Suche nach der Musik, die man spielt, die Suche nach sich selber ist."

Hier nun stoßen wir auf den essentiellen Anspruch, zugleich auch auf die oft qualvolle Selbstbehauptung europäischer Improvisatoren: Ringen um musikalische Identität, um Selbstausdruck, eine Qualität also, die schwerlich erreicht werden kann, ohne zugleich zu anderen improvisierenden Musikern in Beziehung zu treten. Klingt eine individualisierte Begründung des Bedürfnisses zu improvisieren vielleicht nach Muße oder Luxus, so vermag die existentielle Verankerung dieses Dranges die elementare Kraft und kulturelle Bedeutung subjektiver Setzung zu verdeutlichen.

(...)

Improvisation bedingt und befördert eine im kollektiven und sozialen Umfeld verankerte Musizierhaltung. Die Selbstbestimmtheit des Musizierens verknüpft sich mit dem Modus gemeinschaftlichen Musizierens. Dieser ist – im Unterschied etwa zu der an der europäischen Tradition orientierten Orchestermusik - als nicht-hierarchisch zu kennzeichnen. Mag es auch in der freien Improvisation gelegentlich die Vorherrschaft einzelner Spieler geben, so gibt es doch insgesamt keine vorherbestimmte Rollenverteilung und Funktionsaufteilung. So können sich die musikalischen und psychischen Konstellationen im Verlauf des Zusammenspiels durchaus verändern, wird von den Spielenden keine vorkonzipierte Spielstrategie, sondern im Gegenteil flexibles Handeln verlangt.

(...)

Die zielstrebige Beschäftigung mit dem Instrument bzw. mit dem Instrumentarium entspricht in der improvisierten Musik weniger dem Bedürfnis, artistisch brillieren

zu wollen (was freilich auch vorkommt), verstärkt hingegen einen bewussten oder unbewussten Drang nach unverwechselbarem Selbstausdruck.
(...)
Die Selbstdarstellung im Prozess musikalischer Improvisation bedeutet überwiegend Identifikation mit dem Dargestellten. Solches Auf- und Vorführen von Musik verbindet sich mit einer Spielhaltung, die gestisch genannt werden kann. Gestisch meint in diesem Zusammenhang nicht notwendigerweise Gestikulieren, erfasst hingegen die Gesamtheit der Mitteilungen durch die Spieler. Bedenkt man, dass instrumentale Praxis a priori eine körperliche Tätigkeit darstellt und die Improvisation das Bewusstsein für die physische Präsenz steigert, nimmt es nicht wunder, dass frei improvisierende Musiker ihre musikalischen Handlungen oftmals durch Bewegung unterstreichen und mitunter gar zu raumausschreitenden Aktionen ausweiten. Ohnehin spielt der Raum in seiner physikalischen Beschaffenheit und sozialen Dimension bei improvisierter Musik eine viel größere Rolle als bei der Aufführung präkonzipierter Komposition.
(...)
Betrachtet man die improvisierte Musik unter dem Aspekt der beiden von Erich Fromm herausgearbeiteten Existenzweisen und Lebenshaltungen, der des Habens und der des Seins (vgl. Erich Fromm: Haben oder Sein, Stuttgart 1976), so entspringt und entspricht sie unübersehbar dem Modus des Seins. Sie akzeptiert das Leben im Fluss seiner Existenz, trachtet nicht nach Vergegenständlichung, entzieht sich der Verdinglichung und ihrem Wesen nach auch der Vermarktung; sie entwickelt aus dem Zufall sinnvolle Gestalt und aus dem eigenen Irrtum folgerichtige Schritte zu einer als Prozess begriffenen Problemlösung. Improvisierte Musik widersetzt sich dem allgegenwärtigen Druck des Vorplanens, der mitunter schon bei Jugendlichen eine Art von Rentnerbewusstsein erzeugt, und sie begründet in einer überwiegend von literater Tradition geprägten Kultur neuerlich einen nonliteraten, einen im wesentlichen oral/aural, schließlich auch instrumental vermittelten Modus musikalischer Kommunikation, der in mancher Hinsicht auch als Modell für Prozesse sozialen Austauschs und kollektiven Handelns angesehen werden kann.
(...)

Bert Noglik, Improvisation als kulturelle Herausforderung
Vortrag: Internationale Tagung für Improvisation, Luzern 1990
in: Walter Fähndrich (Hg.), Improvisation, Winterthur 1992, S. 112ff

< ZURÜCK

Bert Noglik

Improvisation as a Cultural Challenge

(...)

So now we must grapple with the paradox of discussing something that, in the self-understanding of not all but many improvisers, does not require reflection at all. Since not only the intentions of the improvisers but also the character of freely improvised music – its mode of production, mediation, and reception – (...) - differ fundamentally from the culture of composition at the center of traditionally oriented musicology, the question arises as to what extent conventional methods of analysis and description are appropriate for a process in a state of constant musical flux. One of the challenges that improvised music poses for its intellectual reflection boils down to the transformation of static description into dynamic observations – to a constant feedback loop between musical practice and the intellectual discussion of music. The crux of the matter, however, is that the available arsenal of concepts, technical terms, and analytical methods is designed – and was developed – to dissect structures, break down sequences into segments, or capture them as snapshots. In other words: These concepts are meant to codify something and are therefore only partially suited to doing justice to the fluid nature of improvisation.

(...)

Double bassist Joëlle Léandre articulated an aspiration whose program appears both subjective and, in the context of freely improvised music, transcending the individual, such that the emphasis must be placed on the search for the respective musical language. Joëlle Léandre: "(...) I am an improviser, and the appeal of improvisation lies in the diversification of the genre. (...) I believe that the search for the music one plays is a search for oneself."

Here we encounter the essential aspiration, as well as the often agonizing self-assertion of European improvisers: the struggle for musical identity, for self-expression – a quality that is difficult to achieve without simultaneously engaging with other improvising musicians. While an individualized justification of the need to improvise may sound like a leisurely pursuit or a luxury, the existential grounding of this urge serves to illustrate the fundamental power and cultural significance of subjective self-definition.

(...)

Improvisation requires and fosters an approach to music-making that is rooted in a collective and social context. The self-determination inherent in music-making is intertwined with the mode of collaborative music-making. Unlike, for example, orchestral music rooted in the European tradition, this mode can be characterized as non-hierarchical. Although individual players may occasionally take the lead in free improvisation, on the whole there is no predetermined distribution of roles or division of functions. Thus, the musical and psychological constellations can certainly change in the course of the ensemble performance; the players are not required to follow a preconceived playing strategy, but rather to act flexibly.

In improvised music, the focused engagement with the instrument or set of instruments corresponds less to a desire to show off one's artistic brilliance (which, of course, does occur) and more to a conscious or unconscious urge toward distinctive self-expression.

(...)

Self-expression in the process of musical improvisation primarily involves identification with what is being expressed. Such creation and performance of music is linked to a playing style that can be described as "gestural." In this context,

"gestural" does not necessarily mean gesturing, but rather encompasses the totality of the messages conveyed by the performers. Considering that instrumental practice is, a priori, a physical activity and that improvisation heightens awareness of one's physical presence, it is no wonder that musicians who improvise freely often emphasize their musical actions through movement and sometimes even expand them into actions that extend throughout the space. In any case, space – in its physical nature and social dimension – plays a much greater role in improvised music than in the performance of preconceived compositions.

(...)

If one considers improvised music from the perspective of the two modes of existence and attitudes toward life identified by Erich Fromm – that of having and that of being (see Erich Fromm, To Have or To Be, Stuttgart 1976) – it is unmistakably rooted in and corresponds to the mode of being. It accepts life in the flow of its existence, does not seek objectification, eludes reification, and, by its very nature, also eludes commercialization; it develops meaningful form out of chance and, from its own errors, logical steps toward a solution to a problem understood as a process. Improvised music resists the omnipresent pressure of preplanning – which at times fosters a sort of "retiree mentality" even among young people – and, within a culture predominantly shaped by literary tradition, reestablishes a non-literary, essentially oral/aural, and ultimately also instrumentally mediated mode of musical communication, which in some respects can also be viewed as a model for processes of social exchange and collective action. (...)

< BACK

Nuova Consonanza

Komponisten improvisieren im Kollektiv

Ein Film von Theo Gallehr
Produktion: Hansjörg Pauli
NDR 1967–1969
mit Mario Bertoncini, Walter Branchi, Franco Evangelisti,
Roland Kayn, Ennio Morricone, Ivan Vandor und Frederic Rzewski

Frederic Rzewski: Ich glaube nicht an die Improvisation. Es scheint mir, sich heute eine Mystik zu entwickeln, die mit dieser Idee verbunden ist.

Franco Evangelisti: Wir machen Disziplinübungen, um zu hören. Aber es ist fast ein kybernetisches System: Aktion – Reaktion. Ein hörendes Feedback-System. Und das ist sehr interessant, das zu entwickeln. Wir sind in dieser Hinsicht noch etwas primitiv, auch weil wir nicht häufig zusammenkommen, aber wir entwickeln es. Roland Kayn lebt in Hamburg, ich lebe in Berlin, andere an anderen Orten. Wenn wir zusammenkommen, arbeiten wir sehr intensiv miteinander. Wir wissen sehr genau, dass wir das alles noch weiter ausarbeiten müssen.

Ivan Vandor: Es ist wirklich sehr schade, dass keine Frauen in unserer Gruppe mitspielen. Nur Männer – das ist furchtbar.

Theo Gallehr (Interviewer): Es entsteht eine Spannung, eine Erwartung, und es entsteht das Vergnügen zu sehen, ob diese Erwartung befriedigt wird oder kommt etwas von einem anderen Instrument gegen diese Erwartung. Und was ergibt das für eine neue Spannung? Es ist eigentlich die einzig legitime Art, Musik so zu hören. Aber diese Art zu hören, wird so wie Sie spielen, so wie Sie improvisieren einem dermaßen suggeriert, dass ich das – unbeschadet des Resultats, dessen, was Sie spielen – schon als ungeheuer positiv empfinde.

Roland Kayn: Glauben Sie, dass diese Reaktion auch eintreten würde, wenn Sie die Musik nur über Lautsprecher hören würden?

Theo Gallehr: Das ist eine sehr schwierige Frage.

Roland Kayn: Wenn man das Band oder die Schallplatte nur im Rundfunk hören würde, fiele das alles unter den Tisch.

Theo Gallehr: Das ist sehr wohl möglich, das möchte ich erst beantworten, wenn ich ihre Schallplatte kennengelernt habe.

Roland Kayn: Da wir ja den Trend haben und sehr viel mit technischen Mitteln arbeiten, und es in Europa in fünfzig Jahren vielleicht sehr viel weniger philharmonische Orchester geben wird als bisher, und entsprechend weniger Musiker, die für diese Art der Musik zur Verfügung stehen, dann ist doch die wichtige Frage: Ist das vom Optischen abhängig oder nicht?

Theo Gallehr: Ja, das ist eine Frage. Da möchte ich aber sagen, dass auf der anderen Seite mir heute der Rundfunk schon bei weitem nicht mehr als das taugliche Mittel zur Verbreitung von moderner Musik erscheint.

Franco Evangelisti: Es spielt keine Rolle bei dem was wir spielen, ob es tonal, atonal oder seriell ist. Das Problem ist, dass wir Instrumente gebrauchen, die nicht mehr hergeben, also wir wissen schon genau, was aus diesen Instrumenten herauskommt.
Meine Kollegen sind Komponisten, sie schreiben Musik. Sie glauben, dass es noch möglich ist Musik zu schreiben. Und in diesem Punkt ist meine Kritik an die Gruppe nur die Erwartung, dass meine Kollegen verstehen, dass diese Sprache so genau und so klar ist, dass die einzige Rettung die Fähigkeit, die Bravour ist, diese Sprache sofort zu gebrauchen. Sie sitzen zwei Jahre an einem Tisch, um ein Stück zu schreiben, das wir in acht Minuten machen können. Meine Frage ist also ganz klar: Wenn dieses musikalische System so bleiben muss wie es heute ist, ist es unnötig Musik noch zu schreiben, wenn man in der Improvisation in einer Gruppe ein Stück sofort herstellen kann. Und das, wenn wir wollen in jedem Stil, wir können jeglichen Stil imitieren. Aus Spaß machen wir das manchmal.

Theo Gallehr: Frage: Auch wenn Sie noch so schöne Resultate im Improvisationsensemble erzielen, schieben Sie nicht nur Klischees hin und her?

Roland Kayn: Natürlich. Und das ist meine Kritik an dem Stand wie er jetzt ist. Man hat zu wenig theoretisch gearbeitet. Man hat sich noch zu wenig abgestimmt.

Theo Gallehr: Glauben Sie, dass es eine Frage der Abstimmung ist?

Roland Kayn: Doch, auch sehr stark. So kann sehr stark verbrauchtes Material eindringen. Nun, man gebraucht – wie es verschiedene Komponisten tun – alte Klänge in neuen Strukturen. Warum nicht?

Theo Gallehr: Sie meinen eine Collage?

Roland Kayn: Das ist an sich nicht das Problem.

Theo Gallehr: Ja, ich glaube auch, das ist nicht das Problem. Ich denke tatsächlich, dass das Problem dort liegt, wo man sich überlegt, kann im Ernst etwas vor sich gehen, was über die Aneinanderreihung von Klischees, von mehr oder minder subtilen Klischees hinausgeht. Denn Klischees sind imgrunde genommen auch ihre Reaktionen auf die Frage: Kann man das noch, was kann man nicht mehr, was kann man machen? Es gibt auch ein Klischee des alten Klischees.

Roland Kayn: Sicher.

Frederic Rzewski: Es war für mich interessant an dieser Sache teilzunehmen, um mir gewisse Ideen über Improvisation klarzumachen. Dieser Begriff von Improvisation ist für mich ein fragwürdiger. Ich habe darüber gelernt, dass die Improvisation nur ein erstes Stadium der Komposition ist und wenn es dazu dient, Kompositionen zu machen, dann hat es einen Wert. Aber die Idee von Improvisation als an sich gültiger musikalischer Form scheint mir sehr fragwürdig. Und da bei dieser Gruppe, gerade diese Haltung die Grundhaltung zu sein scheint, habe ich mich etwas davon distanziert. Es scheint mir, dass dieser Begriff sehr oft als eine Alternative oder gar Gegensatz verstanden wird, als eine Antithese zur Komposition. Also eine Art Musik zu machen, die spontan ist, unmittelbar, unvermittelt, als Gegensatz zur Komposition, in der alles reflektiert, vermittelt, sich Zeit genommen wird für kompositorische Entschlüsse usw. .
Das als Ziel für einen Komponisten zu nehmen, scheint mir falsch, weil es nur ein Teil des Musikmachens ist.

Roland Kayn: Das ist für mich eine interessante wechselseitige Beziehung fürs Komponieren gewesen, gerade dieses Mitmachen bei der Improvisationsgruppe hat wiederum den Kompositionsprozess auf der anderen Seite stimuliert.

Theo Gallehr: Sie sitzen damit eigentlich auf einem anderen Ast als Evangelisti.

Roland Kayn: Ja, insofern schon, weil ich glaube, dass diese Phase in der wir uns jetzt mit der Gruppe befinden, noch nicht genug fundiert ist, um wirklich zu exzeptionellen Resultaten zu kommen. Wenn das weitergeführt wird, könnte das sein. Aber ich glaube, dass man vielleicht auf die Dauer ganz anders vorgehen müsste. Man müsste z. B. ein theoretisches Fundament erarbeiten. Das hat bisher überhaupt noch nicht stattgefunden. Deshalb grenzt es für mich manchmal, ich möchte nicht sagen ans Dilettantische, aber an Liebhaberei. Denn man kann oft bemerken, dass einfach die nächstliegenden Formen benutzt werden, die man im Griff hat: auf dem Cello, auf der Orgel, auf der Posaune. Und das ist meiner Meinung nach für Komponisten, die improvisieren, nicht zulässig.

Theo Gallehr: Das verstehe ich sehr gut und habe ich mir tatsächlich auch schon überlegt, denn es ist sehr schön zu sagen, dass sie improvisieren. Aber gibt es so etwas wie Improvisation überhaupt? Es ist sehr schön zu sagen, dass sie spontan hören und spontan aufeinander reagieren. Aber in ihren Reaktionen sind sie ja konditionert. Sie haben ihre ganze Erziehung hinter sich, ihre Vergangenheit mit der Musik. Sie glauben genau zu wissen, was man kann und was man nicht mehr kann. Sie sind eigentlich nicht mehr frei in ihren Reaktionen.

< ZURÜCK

Nuova Consonanza

Composers improvising as a collective

A film by Theo Gallehr
Produced by Hansjörg Pauli
NDR 1967 – 1969
with Mario Bertoncini, Walter Branchi, Franco Evangelisti,
Roland Kayn, Ennio Morricone, Ivan Vandor, Frederic Rzewski

Frederic Rzewski: I don't believe in improvisation. It seems to me that a kind of mystique is developing today that is associated with this idea.

Franco Evangelisti: We do disciplinary exercises to listen. But it's almost a cybernetic system: action – reaction. A listening feedback system. And it's very interesting to develop that. We're still a bit primitive in this regard, partly because we don't get together very often, but we're developing it. Roland Kayn lives in Hamburg, I live in Berlin, and others are in different places. When we get together, we work very intensively with one another. We know very well that we still need to work all of this out further.

Ivan Vandor: It's really a shame that there are no women playing in our group. Only men – that's terrible.

Theo Gallehr (Interviewer): A tension arises, an expectation, and there's the pleasure of seeing whether that expectation is met or whether something from another instrument goes against that expectation. And what kind of new tension does that create? It's actually the only legitimate way to listen to music like this. But this way of listening – the way they play, the way they improvise – suggests so much to me that I find it incredibly positive, regardless of the result, of what they're actually playing.

Roland Kayn: Do you think you'd have the same reaction if you were just listening to the music through speakers?

Theo Gallehr: That's a very difficult question.

Roland Kayn: If you were to hear the tape or record only on the radio, all of that would fall by the wayside.

Theo Gallehr: That's certainly possible; I'd like to wait until I've become familiar with your record before answering that.

Roland Kayn: Given that we're seeing this trend and working a great deal with technical means, and that in fifty years there may be far fewer philharmonic orchestras in Europe than there are now – and correspondingly fewer musicians available for this kind of music – then the important question is: does it depend on the visual aspect or not?

Theo Gallehr: Yes, that's a good question. But I'd like to say that, on the other hand, radio no longer strikes me as even remotely the most suitable medium for disseminating modern music.

Franco Evangelisti: It doesn't matter what we play – whether it's tonal, atonal, or serial. The problem is that we use instruments that can't offer anything more; in other words, we already know exactly what comes out of these instruments. My colleagues are composers; they write music. They believe it's still possible to write music. And on this point, my criticism of the group is simply the expectation that my colleagues understand that this language is so precise and so clear that the only salvation lies in the ability – the mastery – to use this language immediately. They sit at a table for two years to write a piece that we can create in eight minutes. So my question is quite clear: if this musical system must remain as it is today, is it unnecessary to write music anymore, when you can create a piece immediately through improvisation in a group? And we can do this in any style we want – we can imitate any style. We sometimes do this just for fun.

Theo Gallehr: Question: Even if you achieve such wonderful results in the improvisation ensemble, aren't you just shuffling clichés back and forth?

Roland Kayn: Of course. And that's my criticism of the current state of affairs. There hasn't been enough theoretical work. There hasn't been enough coordination yet.

Theo Gallehr: Do you think it's a matter of coordination?

Roland Kayn: Yes, very much so. That's how heavily overused material can creep in. Well, as various composers do, you use old sounds in new structures. Why not?

Theo Gallehr: You mean a collage?

Roland Kayn: That isn't the problem in itself.
Theo Gallehr Yes, I also believe that's not the problem. I actually think the problem lies in asking whether something can seriously happen that goes beyond a string of clichés – more or less subtle ones. Because clichés are, after all, also their reactions to the question: Is this still possible? What's no longer possible? What can be done? There's also a cliché about the old cliché.

Roland Kayn: Sure.

Frederic Rzewski: It was interesting for me to take part in this project in order to clarify certain ideas I have about improvisation. I find this concept of improvisation somewhat questionable. I've come to understand that improvisation is merely an initial stage of composition, and if it serves the purpose of creating compositions, then it has value. But the idea of improvisation as a valid musical form in and of itself strikes me as highly questionable. And since this attitude seems to be the fundamental one within this group, I've distanced myself from it somewhat. It seems to me that this concept is very often understood as an alternative or even an opposite – as an antithesis to composition. That is, a way of making music that is spontaneous, immediate, and unmediated, as opposed to composition, in which everything is reflected upon, mediated, and time is taken for compositional decisions, and so on.
To take that as a goal for a composer seems wrong to me, because it is only one part of making music.

Roland Kayn: For me, that was an interesting reciprocal relationship in terms of composing; in particular, being part of the improvisation group, in turn, stimulated the compositional process on the other end.

Theo Gallehr: So you're actually on a different path than Evangelisti.

Roland Kayn: Yes, in that sense, because I believe that the phase we're currently in with the group isn't yet sufficiently grounded to really produce exceptional results. If this continues, it might happen. But I think that, in the long run, we might have to take a completely different approach. For example, we'd have to develop a theoretical foundation. That hasn't happened at all so far. That's why, for me, it sometimes borders – I wouldn't want to say on amateurism – but on a hobby. Because you can often notice that people simply use the most obvious forms they've mastered: on the cello, on the organ, on the trombone. And in my opinion, that's not acceptable for composers who improvise.

Theo Gallehr: I understand that very well, and I've actually thought about it myself, because it's very nice to say that they're improvising. But is there even such a thing as improvisation? Or to put it another way: it's very nice to say that they listen spontaneously and react to one another spontaneously. But their reactions are, after all, conditioned. They've gone through their entire musical training, their past with music. They believe they know exactly what they can and cannot do anymore. They're actually no longer free in their reactions.

< BACK

Lionel Salter

Verzierungspraxis im Barock

Sie müssen davon ausgehen, dass die Noten, so wie sie niedergeschrieben wurden, lediglich eine Art Gedächtnisstütze darstellten. Sie verkörperten das Skelett dessen, was gespielt wurde, sodass es beispielsweise für einen Geiger völlig klar war, dass er seine Stimme auszuzieren hatte. Von daher gesehen spielt die Improvisation eine erhebliche Rolle. Besonders bei langsamen Sätzen werden Sie feststellen, dass die aufgeschriebenen Noten nur den nackten Umriss bezeichnen, und wenn jemand daranginge und – sagen wir: eine Händel-Sonate genau nach dem Text spielte, käme etwas heraus, worüber Händel wahrscheinlich in schallendes Gelächter ausgebrochen wäre, weil er nicht im Traum daran gedacht hätte, dass man es so stumpfsinnig abspielen könnte. Damals waren die Komponisten ihre eigenen Interpreten, und schon aus Gründen der Zeitersparnis führten sie nicht alles auf dem Papier aus.

Lionel Salter, Verzierungspraxis im Barock
zitiert nach: Derek Bailey, Improvisation. Kunst ohne Werk, Berlin 1992, S. 46

< ZURÜCK

Lionel Salter

Practice of Ornamentation in Baroque Music

You must understand that the Notes, even as they were set down in Writing, served for little more than a Help unto the Memory. They represented but the Skeleton of that which was in truth performed; so that, for Example, it was perfectly understood by a Violinist that he was to adorn and embellish his own Part. In this Respect, therefore, Improvisation beareth a very considerable Place.
Especially in slow Movements shall ye find that the written Notes do signify no more than the bare Outline; and should a Man undertake – let us say – to play a Sonata of Handel precisely according unto the written Text, there would arise from it something at which Handel himself would most probably have broken forth into hearty Laughter, for it would scarce have entered into his Dreams that any Man might perform it in so dull and lifeless a Manner.
In those Days the Composers were themselves their own Performers; and, were it only for the saving of Time, they did not set down every Thing upon the Paper."

< BACK

Christoph Schiller

Resonanz
Gedanken zur improvisierten Musik

Zunächst fällt mir auf, dass in meinem Umfeld verschiedene Begriffe mit Bedeutungsnuancen im Umlauf sind, die sich vielfach überschneiden. Zunächst gibt es den Begriff Improvisierte Musik, den ich selbst am ehesten benutze. Er ist vor allem historisch begründet und bezeichnet eine Musik im Anschluss an den Free Jazz, eine Musik also, die sich aus jenem entwickelt hat, jedoch stark von der neuen klassischen Musik beeinflusst und geprägt ist. Der Begriff enthält eine Abgrenzung zum Jazz, der historisch zwar ein wichtiger Vorläufer war: Die Protagonisten der Improvisierten Musik indes sind keine Jazzer. Ihre Musik unterscheidet sich vom Jazz unter anderem durch die selbstverständliche Verwendung klassischen Instrumentariums und eine weit verbreitete Vorliebe für experimentelle Spieltechniken und „Klangforschung". Improvisierte Musik beschreibt aber auch ein soziales Feld. Es handelt sich um eine mehr oder weniger deutlich definierte Bewegung, die diese Musik außerhalb der Hochschulen entwickelt hat und entwickelt.
(...)
Der Begriff weist also nicht nur auf ein stilistisches und methodisches, sondern auch auf ein musikgeschichtliches und kunstsoziologisches Phänomen.
MusikerInnen, die sich dem Improvisieren in einem akademischen Rahmen zugewandt haben, bevorzugen den Begriff Freie Improvisation. Er zielt auf das Improvisieren als Methode, wobei „freie" sich gegen „gebundene" Improvisation absetzt, die sich beispielsweise auf Skalen oder einen tonalen Rahmen stützt. Freie Improvisation ist ein alternativer Begriff zur außerhalb des akademischen Rahmens entstandenen Improvisierten Musik, und nicht zuletzt dem Umstand geschuldet, dass letzterer Begriff mit seiner Free Jazz-Geschichte schon eine eigene Geschichte erzählt, mit der sich nicht alle Improvisatoren identifizieren können oder wollen. Klangforschung scheint in der Freien Improvisation eine weniger große Rolle zu spielen als in der Improvisierten Musik. Der Begriff wird in einem akademisch geprägten Umfeld verwandt, hat also ebenfalls eine kunstsoziologische Konnotation.
(...)
Der Körper und die Sinnesorgane spielen beim Improvisieren eine zentrale Rolle. Die Kontrolle des Spiels findet über das komplexe System aus Körper, Empfindung und Denken statt, das letztendlich nur die Intuition gesamthaft zu steuern vermag.
(...)
Ich versuche, beim Spielen und Hören zu erkennen, wie die Musik sich bewegt. Ich nenne das die „Gangart". Sie kann aus einem einzelnen Klang hergeleitet werden: Wie bewegt sich dieser Klang? Oder sie ergibt sich aus der Wechselwirkung mehrerer Klänge, sind sie nun alle von mir selbst oder aber von mehreren Musikern gespielt. Schwierig wird es, wenn verschiedene Gangarten zusammentreffen und keine Vermittlung stattfindet. Meist funktioniert dann gar nichts. Umgekehrt ermöglicht die Einigkeit in der Gangart das fruchtbare Ineinandergreifen selbst heterogensten Materials.

Christoph Schiller, Resonanz. Gedanken zur improvisierten Musik
in: Dieter A. Nanz (Hg.), Aspekte der freien Improvisation in der Musik,
Hofheim 2011, S. 78ff

< ZURÜCK

Christoph Schiller

Resonance
Reflections on Improvised Music

First of all, I've noticed that various terms with subtle differences in meaning are in use in my circle, and these terms often overlap. First, there is the term "improvised music," which I myself tend to use most often. It is primarily rooted in history and refers to music that emerged in the wake of free jazz – music that developed from that tradition but is strongly influenced and shaped by new classical music. The term implies a distinction from jazz, which was historically an important precursor; however, the protagonists of improvised music are not jazz musicians. Their music differs from jazz, among other things, in its natural use of classical instruments and a widespread preference for experimental playing techniques and "sound exploration." However, "improvised music" also describes a social field. It refers to a more or less clearly defined movement that has developed and continues to develop this music outside of universities.
(...)
The term thus refers not only to a stylistic and methodological phenomenon, but also to one in the history of music and the sociology of art.
Musicians who have turned to improvisation within an academic framework prefer the term "free improvisation." It refers to improvisation as a method, with "free" contrasting with "bound" improvisation, which is based, for example, on scales or a tonal framework. Free improvisation is an alternative term to "improvised music," a concept that emerged outside the academic framework, and is due in no small part to the fact that the latter term, with its history of free jazz, already tells its own story – one with which not all improvisers can or wish to identify. Sound research seems to play a less significant role in free improvisation than in improvised music. The term is used in an academically oriented context and thus also carries a sociological connotation.
(...)
The body and the senses play a central role in improvisation. Control over the performance takes place through the complex system of body, sensation, and thought – a system that, ultimately, only intuition can steer as a whole.
(...)
When I play and listen, I try to recognize how the music moves. I call this the "rhythm." It can be derived from a single sound: How does this sound move? Or it arises from the interaction of several sounds, whether they are all played by me or by multiple musicians. It becomes difficult when different gaits collide and there is no mediation. In most cases, nothing works at all. Conversely, unity in gait enables even the most heterogeneous material to interlock fruitfully.

< BACK

Matthias Schwabe

Freie Improvisation – eine Frage der Haltung

1. In der Freien Improvisation wird Leben nach Handlungskonzepten (bzw. -rezepten) ersetzt durch das Entwickeln selbstbestimmter Handlungsfähigkeit aus dem Moment.
2. Voraussetzung dafür ist eine gesteigerte Wachheit für den Moment. Diese Wachheit ist sowohl vertikal zu verstehen als auch horizontal: Als intensive Wahrnehmung dessen, was gleichzeitig stattfindet ebenso wie als Aufmerksamkeit für den Prozessverlauf in der Zeit.
3. Freie Ensemble-Improvisation baut auf das synergetische Potential der Gruppe. An die Stelle des genialen Komponisten tritt die kreative Interaktion in der Gruppe – ein in Wissenschaftskreisen längst praktiziertes Verfahren. Hierbei kann eine produktive Dynamik entstehen, die die kreativen Möglichkeiten jedes Einzelnen weit übertrifft.
4. Freie Improvisation ermöglicht nicht nur das Eingehen auf ungewohnte und unvorbereitete Situationen (ungewöhnliche Akustik, inhaltliche Assoziationsfelder eines Ortes, architektonische Gegebenheiten), sondern wird von solchen geradezu inspiriert.
5. Freie Improvisation stellt sich der Unumkehrbarkeit von Zeit. Korrekturen sind nicht möglich, wohl aber „angemessenes" Reagieren auf das Geschehene.
6. Freie Improvisation verzichtet auf Sicherheitsnetze. Das „Risiko" des Misslingens wird zum produktiven Kreativitäts-Anreiz.

Matthias Schwabe, Freie Improvisation – eine Frage der Haltung
in: Dieter A. Nanz (Hg.), Aspekte der freien Improvisation in der Musik,
Hofheim 2011, S. 165

< ZURÜCK

Matthias Schwabe

Free Improvisation. A Matter of Attitude

1. In free improvisation, living according to predefined action concepts (or "recipes") is replaced by the development of self-determined agency arising from the moment.
2. A prerequisite for this is heightened awareness of the moment. This awareness should be understood both vertically and horizontally: as an intense perception of what is happening simultaneously, as well as attention to the unfolding of the process over time.
3. Free ensemble improvisation builds on the group's synergistic potential. Creative interaction within the group takes the place of the genius composer - a method long practiced in scientific circles. This can give rise to a productive dynamic that far exceeds the creative possibilities of any single individual.
4. Free improvisation not only allows one to respond to unfamiliar and unprepared-for situations (unusual acoustics, a place's associative fields, architectural conditions), but is actually inspired by them.
5. Free improvisation confronts the irreversibility of time. Corrections are not possible, but "appropriate" responses to what has happened are.
6. Free improvisation dispenses with safety nets. The "risk" of failure becomes a productive stimulus for creativity.

< BACK

Mathias Spahlinger

„Ich sehe im Free Jazz … die fortgeschrittenste Entwicklung“

- Jazzimprovisationspraxis beruht auf mündlicher Überlieferung schriftlich fixierter Musik, weil sie begonnen hat als Ausschmückung (Diminution, Variantenbildung) von Melodien, die auf einem Harmonieschema basieren.
- Anders in der E-Musik der 68er Jahre. Diese Improvisationsbewegung war auf der Suche nach unnotierbaren, damit durch Notation nicht beherrschbaren Klangräumen in Bezug auf Tonhöhen (diatonische Systematik), Klangfarben (unendlich), die „er-improvisiert“ werden sollten.
- Politischer Ansatz der Improvisation.
- Gegenentwurf zur arbeitsteiligen Musikkultur (Komponist, Interpret, Dirigent, „Werktreue“zum fixierten Notentext). Erweiterter Begriff des Musikmachens: Nicht Nachvollzug, sondern Mitmachen, Mit-Erfinden. Emanzipativ, weil Musiker nicht darauf reduziert sind, Befehlsempfänger zu sein.
- Mischung von komponierten Stücken mit Improteilen. Problematisch, weil dem Komponisten die Arbeit des Improvisierenden ästhetisch zugutekommt. Außerdem mischen sich Hör- und Bewertungskriterien: Improvisierte und komponierte Musik müssen unterschiedlich gehört und bewertet werden. In der Jazzmusik: Ausdruck von Expression. In komponierter Musik: Träger von Zusammenhang.
- In improvisierte Musik das einbringen, was in der E-Musik unverzichtbar ist: die absolut durchbrochene Arbeit, d.h. was ein einzelner Musiker macht, enthält keinen Hinweis mehr darauf, was die Musik als Ganzes ist. Das geht in der Impro kaum, weil das integrative Denken in der Improvisation kollektiv und kommunikativ ist. Die absolut durchbrochene Arbeit hat ihre Grenze an der Identität der Person; in der Partitur ist eine einzelne Stimme nicht mehr gebunden an personale Identität. Der improvisierende Musiker ist Stimme, integrativ als Person. Es gibt nur wenige Beispiele, in denen die improvisierenden Musiker aus dieser Chance etwas machen. Meist bleiben sie hinter der Offenheit, die komponierte Musik zusammendenken kann, zurück, die ihrerseits daran krankt, dass nur der Komponist diese Offenheit kennt. Die improvisierte Musik bleibt in der Regel dahinter zurück, weil es viel schwerer ist, auf diesem Niveau zu einer freien Kommunikation zu kommen, auf dem ein Komponist desintegrativ oder durchbrochen arbeiten kann.
- Heutzutage ist es möglich, jenseits von traditionellem Werdegang als Quereinsteiger Musik hervorzubringen (Jazz, Rock, Herumprobieren im elektronisches Studio). Professionalität und Handwerk wurden relativiert durch die Möglichkeit, ohne entsprechende traditionelle handwerkliche Grundlage ästhetisch radikal zu denken. „Wenn jemand nicht konzeptuell denken kann und jedesmal, wenn er ein Stück schreibt, die Musik als Ganzes neu erfindet, hat er überhaupt keine Chance als Komponist und seine Musik ist irrelevant. Es nützt nichts, wenn er alle möglichen Stile kopieren kann. (…)
- Professionalität erwerben und die dann anschauen wie ein unschuldiges Kind.

Mathias Spahlinger, „Ich sehe im Free Jazz … die fortgeschrittenste Entwicklung“
Zusammenfassung zentraler Aspekte des Interviews mit Wolfgang Stry
in: MusikTexte 86/87, 2000, S. 62ff

< ZURÜCK

Mathias Spahlinger

“I see in free jazz ... the most advanced development”

– The practice of jazz improvisation is based on the oral transmission of musically notated music, because it began as an embellishment (diminution, variation) of melodies based on a harmonic scheme.
– This was different in the “serious music” of the 1960s. This improvisational movement was in search of unnotatable – and thus uncontrollable by notation - soundscapes in terms of pitch (diatonic system) and timbre (infinite), which were to be “improvised”.
– A Political Approach to Improvisation.
– An alternative to a music culture based on the division of labor (composer, performer, conductor, “fidelity to the work” as defined by the fixed musical score).
  An expanded concept of music-making: not mere reproduction, but active participation and co-creation.
  Emancipatory, because musicians are not reduced to the role of mere executors of instructions.
– A mixture of composed pieces and improvised sections. Problematic because the composer benefits aesthetically from the work of the improviser. Furthermore, criteria for listening and evaluation become conflated: improvised and composed music must be listened to and evaluated differently. In jazz: an expression of emotion. In composed music: a vehicle for coherence.
– To bring into improvised music what is indispensable in serious music: the absolutely fragmented composition – that is, what a single musician does no longer contains any indication of what the music is as a whole. This is hardly possible in improvisation because integrative thinking in improvisation is collective and communicative.
  The absolutely fragmented performance is limited by the identity of the individual; in the score, a single voice is no longer tied to personal identity.
  The improvising musician is the voice, integrative as a person. There are only a few examples in which improvising musicians make the most of this opportunity. Most often, they fall short of the openness that composed music can conceive of – which, for its part, suffers from the fact that only the composer knows this openness. Improvised music generally ags behind because it is much more difficult to achieve free ommunication at the level at which a composer can work in a disintegrative or fragmented manner.
– Nowadays, it’s possible to create music as a career changer outside of traditional career paths (jazz, rock, experimenting in an electronic studio). Professionalism and craftsmanship have been put into perspective by the possibility of thinking in radically aesthetic ways without the corresponding traditional technical foundation. “If someone cannot think conceptually and, every time they write a piece, reinvent music as a whole, they have absolutely no chance as a composer, and their music is irrelevant. It’s no use if they can copy all kinds of styles. (...)
– Acquire professionalism and then look at it like an innocent child.

< BACK

Michael Vorfeld

Freie Improvisation versus Freie Kunst

Bei einer gemeinsam gestalteten Freien Improvisation gerät auch die Idee der Autorenschaft völlig ins Wanken. Das Verhältnis von Werk und Schöpfer erhält einen ganz anderen Stellenwert. Den Autor im traditionellen Sinne gibt es nicht, an seine Stelle tritt ein Kollektiv von Musikern, das gemeinsam die Rolle des „Komponisten" wie auch des „Ausführenden" übernimmt. Gleichzeitig kann sich das frei improvisierte musikalische Gebilde nicht vom Urheber lösen und bleibt an die Akteure gebunden. Das musikalische Ergebnis ist untrennbar mit der kollektiven Aktion verknüpft.

Michael Vorfeld, Freie Improvisation versus Freie Kunst
in: Dieter A. Nanz (Hg.), Aspekte der freien Improvisation in der Musik,
Hofheim 2011, S. 162

< ZURÜCK

Michael Vorfeld

Free Improvisation versus Free Art

In a collaboratively created free improvisation, the very idea of authorship is completely called into question. The relationship between the work and its creator takes on an entirely different significance. There is no author in the traditional sense; in its place is a collective of musicians who jointly assume the roles of both "composer" and "performer." At the same time, the freely improvised musical creation cannot be separated from its creators and remains bound to the performers. The musical result is inextricably linked to the collective action.

< BACK