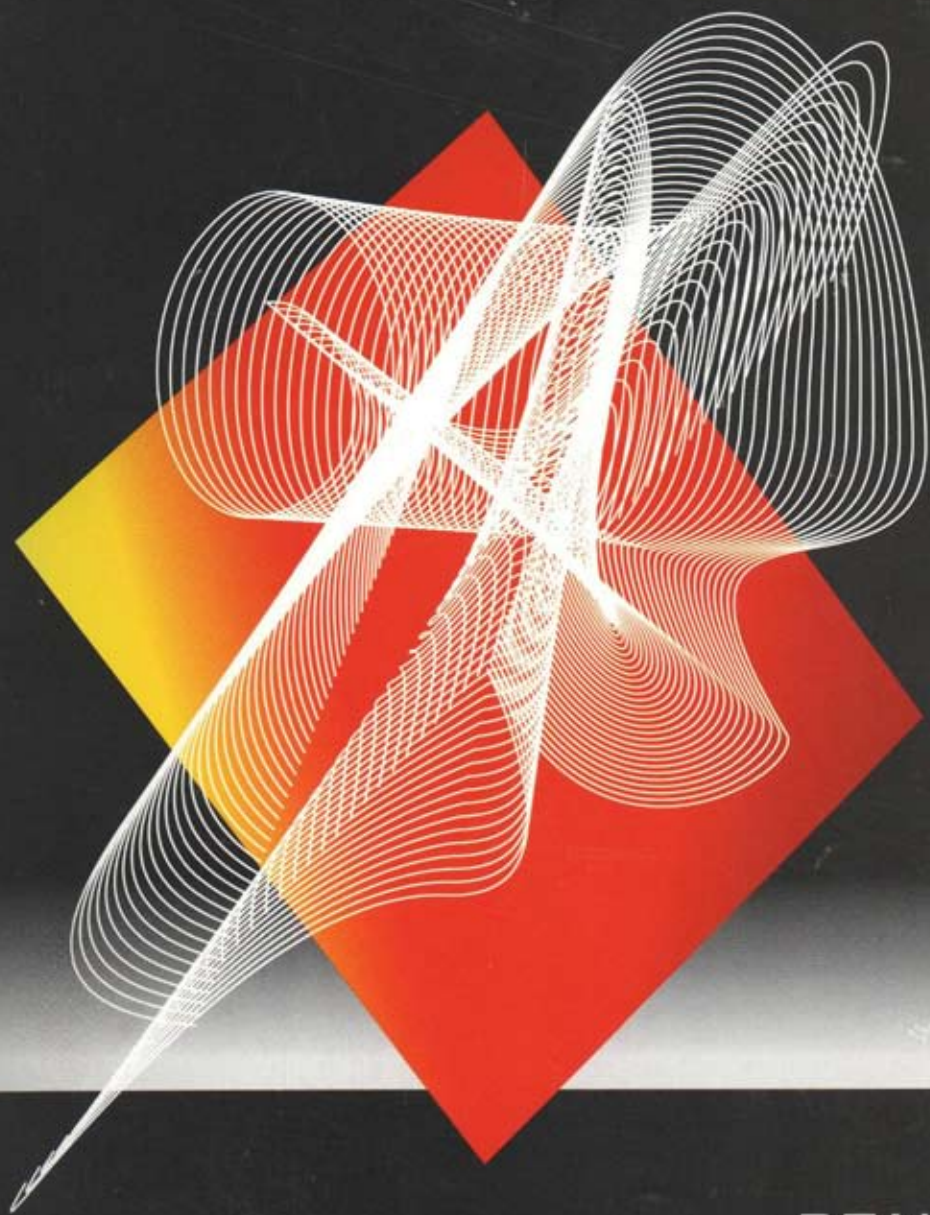


# › JEDER NACH SEINER FASSON ‹

Musikalische Neuansätze heute

Musikakademie Rheinsberg



PFAU

## Improvisationsmodelle und die Alte Klaviermusik

Eigentlich konnte nur im sogenannten Abendland vom Improvisieren als einer separaten Spielform gesprochen werden. Die Improvisation stellte hier einen offensichtlichen Gegensatz zur Komposition dar. Das *Extempore*-Spiel unterlag z.B. im 16. Jahrhundert recht strengen Regeln und hat mit unserer Auffassung vom freien Improvisieren wenig gemeinsam. Kontrapunktisches *Phantasienspiel* in den Formen vierstimmiger Motetten, Fugen, *Ricercare* und *Canzonen* wurden aus dem Stegreif frei erfunden. Die Ähnlichkeit mit der Komposition war dabei durchaus erstrebenswert. Bewußt trat man mit dieser in einen Wettstreit. In außereuropäischen Ländern ist eine solche Entwicklung nie möglich gewesen. Dort, wo ohnehin das tongetreue Wiederholen von Musik keine Rolle spielt und als wertlos erachtet wurde und wird, die Improvisation Bestandteil jeglichen Musizierens ist, bedarf es keiner extra genannten Stegreifkunst – es wird ständig *Extempore* gespielt. Die Jazzmusiker in allen Genres sind dieser Auffassung noch am ehesten auch in Europa treu geblieben.

Ein kurzer Streifzug durch einige Regionen dieser Welt soll den unterschiedlichen Umgang mit der freien Erfindung darstellen. Leider erscheint die musikgeschichtliche Forschung in bezug auf die Jahrhunderte vor und nach Christus nicht sehr inhaltsreich. Vielleicht liegt das auch an den sogenannten dunklen Zeitaltern der Menschheit, in denen über Hunderte von Jahren sogar die Kunst des Lesens und Schreibens in Vergessenheit geriet, weil der Kampf um das bloße Überleben alles zurückdrängte. Wir jedenfalls erhielten sehr spät erst Kunde etwa vom Leben in Afrika. 1495 landeten die Portugiesen an den Küsten Südafrikas, erlebten erstmals unbekannte Kulturen. Es dauerte aber fast 250 Jahre, bis die Erkenntnisse wissenschaftlicher Forschung systematisch erfaßt wurden. Und noch heute wissen wir relativ wenig über den afrikanischen Kontinent. Erstaunlich ist für uns aber die ungeheure Vielfalt der dortigen Musikinstrumente. In Westafrika z.B. wird von zahlreichen Holzschlaginstrumenten berichtet, auch von Schellen, Glocken, Glockenspielen aus Flaschenkürbisschalen, von Wassertrommeln, Schlitztrommeln (übrigens auch in der australischen Gegend), von Xylophontrommeln, Membranophonen, von vielen Saiteninstrumenten, Blasinstrumenten und Schwirrhölzern, auf denen zweistimmig geblasen werden konnte. Aus Südafrika, bei den Swana, Hottentotten und Banta – die Hottentotten wurden von den Portugiesen zuerst entdeckt, wobei die Buschmänner die eigentlichen Kulturträger waren, die u.a. auch die Benutzung des Schießbogens zum Musikmachen verbreiteten – begegnen uns viele Flötenarten, Signalflöten, Saiteninstrumente mit möglicher harmonischer Technik und natürlich Vokalmusik. Die pentatonische Obertonreihe ist bekannt. Es gibt kombinierte Saiten-

und Blasinstrumente: über polyphone Ostinati wurde singend improvisiert. Überall dort spielt der Tanz bis zur Ekstase eine große Rolle, durch monotone Melodien und deren ständige Wiederholung wird – ähnlich wie heute – bei drehenden Bewegungen und angeregt durch eine vortanzende Gruppe ein tranceartiger Zustand erreicht, der die eigene Persönlichkeit weitgehend zurückdrängt. Man gerät außer sich, vergißt Zeit und Raum, ebenso wie auf den heutigen Techno-Partys. Es wird vier, fünf Stunden hintereinander getanzt, unterstützt von Rauschmitteln, damals wie heute nicht ganz ungefährlich. Die jungen Leute haben vielleicht heute wieder ein Bedürfnis, nach einer alten Kultur zu leben.

Die Grundrhythmen waren früher wie heute kaum faßbar. Sie bewegten sich u.a. in Fünfer-, Siebener- und Neunergruppierungen, also überwiegend in asymmetrischen Taktarten. Auch Ornamente und Vorschläge, als Verzierungen angesehen, finden sich in der afrikanischen Musik. Wenn die islamischen Einflüsse stärker waren, wurde auch das Melisma reichhaltiger.

Es gibt zweistimmige Musik in Terzen, Quart- und Quintparallelen. Gespielt und gesungen wurde den ganzen Tag, z.B. beim Paddeln, beim Bootfahren, es gibt Preisgesänge, Märchenlieder, Musik zu religiösen Zeremonien, zu Krankenheilungen, selbst für Gerichtsverhandlungen. Man nannte es Palaver: die eine Partei hatte einen Vorsänger, der den Rechtsstreit aus seiner Sicht vortrug. Seine Anhängerschaft wiederholte alles, dann kam die andere Partei an die Reihe, die wieder ihre Sicht der Dinge vorsang, und die Richter hatten zu entscheiden. Das muß sehr lange gedauert haben, sonst hätte man es nicht „Palaver“ genannt. Der Begriff hat bis heute seine Bedeutung erhalten.

Bei den Pygmäen entdeckte man eine Art Jodeltechnik. Sie gehen beim Singen plötzlich in das Falsett und singen große Sprünge nach oben – das gab es also weit vor den bayerischen Volksmusikängern schon!

Die Äthiopier, besonders aus Abessinien, besaßen einen großen Reichtum an liturgischer Musik. Bei einem Instrumentarium mit Harfe und Leiern machen sich Einflüsse aus Ägypten bemerkbar. Ab dem 6. Jahrhundert wurde die Musik in zweifarbigen Neumen notiert, also wesentlich eher als in Europa. Der Gemeindegesang wurde mit Blas- und Saiteninstrumenten, mit Schlaginstrumenten, Fußstampfen und Händeklatschen begleitet. Im Sudan gab es zum Beispiel Faßtrommeln, Lauten, Harfen, Leiern und alle möglichen Idiophone, also „Selbstklinger“.

In der hethitischen Musik (ungefähr im syrischen Raum) kennt man aus bildlichen Darstellungen im 15. Jahrhundert vor Christus schon Lauten und Trompeten. Von altägyptischer Musik wird schon um 3200 vor Christus berichtet, also neben der indischen somit die älteste Kultur.

Die arabische Musik gehört zum islamischen Kulturkreis und weist eine den liturgischen Erfordernissen entsprechende Prägung auf. In Tunesien wird schon im 10.

Jahrhundert von der Gründung einer Art „Musikschule“ berichtet. In Tunesien, Algerien und Marokko kannte man sehr viele Volksmusikinstrumente, unter anderem Violinen, klarinettenähnliche Instrumente, Flöten, Blockflöten, Trompeten, Lauten, Zithern, sechs Arten von Trommeln, ganze Blas- und Kammerorchester mit mehr als dreißig Mitwirkenden. Die Türkei schöpfte ihre Musik vielfach aus beduinischer Volksmusik. Die arabischen Tonleitern haben eine ganz andere Konstruktion als die z.B. der Inder oder anderer umliegender Völker, weil diese Tonleitern nicht nur die Vierteltonmusik kennen, sondern auch die Fünfteltonmusik, der Ganzton wird noch einmal mehr geteilt. Das gibt dann 24-Tonleitern oder 17-Tonleitern; also ganz komplizierte Systeme, die wir nur sehr schwer begreifen können.

Von persischer Musik wird schon ab dem 9. Jahrhundert vor Christus berichtet. Die indische Musik erscheint in den Quellen bis 2000 Jahre vor Christus, sie wird ungefähr seit 2000 Jahren durch zahlreiche Lehrer überliefert und ist, wie diejenige in Afrika, kaum verändert bis in die heutige Zeit erhalten. Da die alten Strukturen des indischen Lebens allmählich aufbrechen, können die heute noch hörbaren Quellen versiegen, wenn diese Kunst nicht in den entsprechenden Schulen weitergetragen wird. Die sogenannte „Rāga“ beherrschte die Musik. Es gab auch viele Tonleitern oder melodische Modelle über Dreitonmotive, als Umspielung des Grundtons einen Ton nach oben oder nach unten, dazu wurde rezitiert oder vielmehr gesungen. Die Rāgas sind gezählt worden, und man ist auf ungefähr 6000 gekommen. Diese leiten sich aus 72 Grundskalen ab, die ungefähr unseren Tonleitern entsprechen und mit den sogenannten Zigeuner-Tonleitern verwandt sind. Aber wenn wir uns unsere Tonleitern vorstellen (kaum mehr als 10 Stück), dann ist das doch recht bescheiden gegenüber dem, was die Inder an Kulturgut besitzen. Die Rāgas sind auch mehr als nur Tonleitern; sie sind melodische Gebilde, nach denen improvisiert wird, wobei sie einen ganz bestimmten Grundcharakter beibehalten. Für jede Lebenslage gibt es eine spezielle Rāga auf der Grundlage einfacher Tonleitern im Oktavraum. Die Dur-Moll-Beziehungen sind erstaunlicherweise deutlich. Leitöne führen nach oben und Ganztöne nach unten. Spannungskurven steigen auf oder fallen ab und drücken damit auch Gefühle aus. Man erkennt die Grundskalen nicht unbedingt wieder; das spricht schon für den Phantasie-reichtum der Rāgas. (Wenn wir uns manches Wogen und Tosen in unserer Musik der letzten 200 Jahre anhören, so wird mancher Beobachter unserer Kultur zu der Überzeugung gelangen, daß wir andere, feinsinnigere musikalische Äußerungen wohl nie ganzheitlich verstehen werden.)

Bei der chinesischen Musik setzt man die Frühzeit auf 1523 bis 220 vor Christus an. Es gab Trommeln, Klingsteine, Kugelflöten, Bronzeglocken, Instrumente aus Metall, Steinerde, Leder, Seide. Aus Seide wurden die Saiten gemacht (vielleicht kommt der Name daher). Es wurden Seidenfasern zusammengedreht, dann auf die Musikinstrumente aus Kürbis oder Bambus gegeben, die gestrichen oder gezupft werden

sollten. Der ausgehöhlte Kürbis war ein sehr beliebtes Musikinstrument. Die Chinesen hatten Tonreihen mit zwölf Halbtönen, bekannt schon im 2. Jahrhundert vor Christus. Daraus entnahm man fünf- bis siebentönige Leitern. Die Notation von Musik erfolgte bereits etwa 100 vor Christus. Um 240 vor Christus legten die Chinesen durch Glocken einen verbindlichen Stimmton fest. Wie in fast allen Ländern bestand zwischen der mehr festgelegten höfischen Zeremonialmusik und der sogenannten Populärmusik ein deutlicher Unterschied. In der Populärmusik wurde immer mehr improvisiert, während die höfische Musik feststand, damit nichts „Unreines“ hineinkam. Diese Festlegung auf Tonhöhen schon in dieser Zeit ist sehr erstaunlich; nahezu schulmeisterlich versuchte man, alle Instrumente auf eine Tonhöhe einzuschwören.

Die koreanische Musik beeinflusste sehr stark die japanische Musik. Die japanische Musik ist aber als relativ jung anzusehen. Den Quellen nach beginnt sie erst in unserem Jahrtausend, um 600, 700 unserer Zeit. Besondere Beachtung muß die japanische Tanzkultur finden, die – ähnlich der chinesischen – sehr vielschichtig und vielgestaltig ist und in engem Zusammenhang mit der musikalischen Entwicklung steht.

Gar nicht so jung, wie man annehmen könnte, ist die Musik im deutschsprachigen Raum. Um 500 vor Christus beherrschten die Kelten große Teile Europas. Erstaunlicherweise betrieben sie einen umfangreichen Handel und standen in vielerlei Verbindungen zu Asien. Sie musizierten auf Luren, das sind Blasinstrumente, die man zu zweit an paarigen Instrumenten blasen konnte, wahrscheinlich mit Zufallstönen aus der Obertonreihe. Die Musik beginnt aber erst mit der Gregorianik im 8. Jahrhundert konkreter zu werden. Sicher hat es schon früher ähnliche Musik gegeben; aber erhalten blieb sie uns erst, nachdem Papst Gregor acht Kirchentöne zum Singen in der Kirche festgelegt und dann sehr lange durch dogmatische Anordnungen bewahrt hat. Die gregorianischen Melodien stehen heute noch in unseren Kirchen-Gesangbüchern: sie sind von einer unerschütterlichen Größe und leiten zu Recht eine neue Musikentwicklung des Abendlandes ein. Die gregorianischen Sänger bildeten wahrscheinlich die ersten kulturvollen Chöre. Im 11. Jahrhundert, als diese Bewegungen in der Gregorianik schon lange vorhanden waren, setzte auch der Minnesang ein. Die Liebeslyrik des adligen Sängers war bis zum 15. Jahrhundert eine etablierte Musikausübung, und der fahrende Sänger war bekannt und geachtet. Textliche Überlieferungen gibt es aber erst seit dem 13. Jahrhundert.

Die Meistersinger beriefen sich auf die Minnesänger, obwohl sie eigentlich überhaupt nichts gemein hatten. Die Minnesänger begleiteten sich selbst meist mit Zupfinstrumenten und mußten ihre Begleitung selbst erfinden, also durchaus auch improvisieren. Die Meistersinger hingegen lehnten die instrumentale Begleitung weitgehend ab. Es ist schwer zu glauben, daß die Meistersinger tatsächlich nur

einstimmig ohne irgendwelche harmonische Begleitung gesungen haben sollen. Aus dieser Zeit gibt es phantastische chorische und Instrumentalsätze!

Das wesentliche der Meistersingerkunst bestand wohl darin, daß die Sänger nach strengen, besonders melodischen Regeln etwas vortragen mußten, was vorher noch nie erklingen war. Darum verhinderten sie auch den vorzeitigen Notendruck solcher Melodien. Erst nach dem Preissingen durften diese veröffentlicht werden. Ich gehe davon aus, daß die möglicherweise begleitenden Instrumentalisten nur wegen der außerordentlichen Priorität des Gesangsparts nirgends Erwähnung finden. Nach meiner Meinung hat der Meistergesang durchaus etwas mit den Râgas zu tun. Es sind auch hier weit ausschwingende Melodien mit Auf- und Abgesang zu finden, die nach ähnlich strengen Regeln gestaltet wurden. Es ist übrigens interessant, daß der letzte Meistersinger erst 1922 in Memmingen gestorben ist. Diese Kunst hat sich über viele Gesangschulen weiter erhalten, sie haben die alten Riten, nach denen gesungen worden ist, demzufolge noch sehr lange weitergeführt. Hans Sachs schuf unglaublich viel Lyrik, die Stückzahl geht in die Tausende. Man dürfte die Sänger eigentlich nicht begleiten, wenn man heute Minnesängerstücke aufführt. Was Richard Wagner in seiner Oper *Die Meistersinger* gemacht hat, ist also vollkommen falsch, jedenfalls historisch gesehen! Mit welch großartigen Harmonien wird hier das *Preislied* begleitet!

Von den Tasteninstrumenten im Allgemeinen wird sehr spät berichtet. Erst aus dem 16. Jahrhundert gibt es Berichte über Kielinstrumente, über Cembali; über kleine Orgeln aber schon aus dem 4. Jahrhundert. Wie sie gespielt worden sind, kann man sich kaum noch vorstellen. Die Orgel-Instrumente wurden wirklich geschlagen, also mit dem Ellenbogen, mit der Faust und mit der ganzen Hand, um die Tasten herunterdrücken zu können. Auf einer Taste – man konnte also fast kaum zweistimmig spielen, das war auch nicht Mode, jedenfalls nicht in der Zeit bis 1300/1400 – erklangen Grundton, Quinte und Oktave. Man spielte also fast in „Mixturen“, in Mischklängen.

Die ersten Notierungsversuche gibt es aus dem 14. Jahrhundert als Tabulaturen mit einer Notenzeile, Buchstaben, Ziffern und Zusatzzeichen, übrigens mit Quart- und Quintparallelen.

Das Umsetzen von Vokalmusik zu Tastenmusik, das sogenannte „Intabulieren“, verbreitete sich mit der Notenschrift sehr stark. Man übertrug ganze Motetten auf die Tasteninstrumente, kennzeichnete auch den Part des Tasteninstruments noch mit kleinen Fähnchen, wie in der Notation mit Textunterlegung. Der Organist hatte dann die Aufgabe, die Oberstimme auszuführen. Auch aus Italien gibt es ein Tabulaturfragment aus der Zeit vor 1500, den *Codex Faenza*. Selbst Frescobaldi schrieb seine Toccaten noch in dieser Fähnchen-Methode. Diese Schreibweise hat auch rhetorischen Charakter. Man spielt die Musik mit Fähnchen anders, als wenn sie mit

großer Verbalkung notiert wäre. Man kommt auch heute wieder auf diese Notation zurück, die doch viel mehr ausdrückt als die sogenannte moderne Schreibweise. Die Skalen spiele ich so notiert nicht einfach motorisch herunter, sondern ich empfinde Worte zur Musik und gliedere die Musik somit viel mehr. Ein „sprechendes“ Spiel entsteht.

Der Tasteninstrumentspieler improvisierte eine Menge Musik – zur höfischen Unterhaltung und liturgischen Musik. Das wenigste war aufgeschrieben, aber die Improvisations-Regeln galten allgemein als bekannt. Der Choral erklang meistens in der Singlage, also in der Tenorstimme (in der linken Hand), und um diesen Choral herum mußte man in der rechten Hand Stimmen erfinden, im Pedal an der Orgel noch eine andere Stimme dazu. Auch in deutscher Musik finden sich Fragmente von Notierungen früher Musik, z.B. das *Winzheimer Fragment*. Vorhalte und Dissonanzen, die natürlich meistens schon „regelrecht“ aufgelöst wurden, spielen hier eine Rolle. Die ruhenden Baßtöne sind auch bezeichnend für diese frühe Musik. Alle hier gezeigten Beispiele bedienen sich erfreulicherweise dieser Schrift: Noten in der oberen Zeile und Buchstaben in der unteren Zeile. Man kann immer davon ausgehen, daß auch in diesem Klangbereich improvisiert wurde. Heute kommt man wieder darauf zurück, die Musik so zu spielen, wie sie ursprünglich aufgeschrieben worden ist. Wer sich heute mit Alter Musik beschäftigt, greift immer zum Original, wenn es vorhanden ist, und lehnt die sogenannten modernen Ausgaben der letzten Jahrzehnte ab. Erst seit etwa zehn Jahren entsprechen Ausgaben Alter Musik einem neuen Forschungsstand. Das historische Notenbild vermittelt ein anderes Denken als dessen neue Aufarbeitung. Gespielt wurden damals auch Bearbeitungen von Liedern, lateinischen Motetten, französischen Chansons, Tanzmelodien, Meß- und Offiziumsätze, Präambula und Fundamenta – selbstverständlich alles auch aus dem Stegreif.

Im 16. Jahrhundert steht bei Arnold Schlick, Paul Hofhaymer und Hans Buchner die Improvisation an vorderster Stelle. Beherrscht werden mußte aber vor allem die spieltechnische Konvention der Cantus-firmus-Bearbeitung, besonders im Baß und Tenor. Dafür gab es festgelegte instrumentale Formeln. Der Cantus firmus liegt im Baß, und die beiden Oberstimmen spielen darüber. Häufig liegt auch der Cantus firmus im sogenannten 8'-Register, also in der normalen Singlage, und die linke Hand, die im Baßschlüssel notiert ist, spielt den Baß sozusagen tief mit einem 16'-Register. Da muß man das Manual getrennt spielen, falls zwei Manuale vorhanden sind. Dazu ist wenig überliefert, man kann diese Praxis aber von der französischen Musik des 16./17. Jahrhunderts ablesen, z.B. aus der Orgelmesse von Nicolas de Grigny.

Sehr beliebt waren auch Tanzformen – z.B. bei Leonhard Kleber, Johannes Kotter, August Nörmiger. Der Klanggriff gewinnt an Bedeutung, ebenso die „Kadenz“. Die

Kombination von Vierertakt und Dreiertakt ist sehr häufig vertreten. Aus diesen Vierertakten entstanden dann später die Allemande bzw. die Courante. Der Dreiertakt war meist in der zweiten Tanzhälfte zu finden. Die oft ganz kurzen Musiken von vielleicht anderthalb Minuten mußten mehrfach wiederholt werden, wobei es ausreichend Freiraum für Improvisationen gab. Dabei sind die Instrumente noch nicht genau definiert. Es kann mit Cembalo ebenso wie mit der Orgel gespielt worden sein. Nur: mehr lange Töne gibt man eher der Orgel, und die kürzeren Noten kommen mehr dem Cembalo zugute.

In Spanien erlebte die Improvisation im 16. Jahrhundert eine enorme Blüte. Durch Tomás de Santa María ist einiges überliefert, ebenso von Antonio Cabezón und Juan Bermudo. Z.B. mußten Motetten aus dem Stegreif gespielt werden, als ob vier Sänger singen, also imitatorisch und kontrapunktisch ausgereift. Es mußte aus Chorstimmen Partitur gespielt werden. In den sogenannten *Tientos* verlangte der Komponist bei großem Laufwerk höchste Fingerfertigkeit. Die erste Zeile beginnt mit einer ganzen Note, und später erscheinen Sechzehntel im Notentext. Diese *Tientos* waren gewaltige und recht lange Stücke.

Die Engländer wurden stark von spanischer Musik beeinflußt und sammelten sie schon im 16. Jahrhundert in Büchern. Man kennt das *Mulliner Book* von 1550. Hier wurde allerdings unterschieden zwischen Cembalo- und Orgelmusik. Die Tutor-Organisten sind bekannt, dann auch die Virginalisten. Man grenzt sie vielleicht zu Unrecht voneinander ab, wertet die Tutor-Organisten als konservativ ab, und die Virginalisten wurden vielleicht zu stark als die Künstler der neuen Generation gelobt.

Die Kielinstrumente waren in Italien schon sehr beliebt, kamen aber in England zu einer ungeahnten Blüte. 1570 erschien das *Dubliner Virginal Book*, 1591 das *Nevels Book*, und 1620, ungefähr im gleichen Erscheinungsjahr wie die Toccaten von Girolamo Frescobaldi, ist das *William Virginal Book* erschienen. Werke der Komponisten Richard Farnaby, Peter Philips, William Byrd, Thomas Morley und John Bull finden sich in diesen Büchern. Sie gehörten zu den großen Meistern der Zeit. Diese Musik ist besonders durch die Ostinato-Variationen, die *Grounds*, wie man sie auf dem Kontinent bezeichnet, bekannt geworden – eine urwüchsige Musik, die an alte Schemen erinnert oder an afrikanische Musik mit durchgängigen Grundschlägen und einer Melodie, die zuerst ganz einfach scheint, sich später verselbständigt und immer virtuoser wird, ähnlich den portugiesischen Folia, die einem Höhepunkt zustreben. Alles, was notiert war, wurde natürlich auch ausgeziert, verändert. Hinweise zur Improvisation für Sänger und Instrumentalisten finden wir zum Beispiel bei Giulio Caccini. Es wird in seinem Werk viel beschrieben, aber Notenbeispiele sind sehr rar. Es wird der *Trillo* angeboten: nicht, wie man heute denkt, daß der *Trillo* der Triller mit der Wechselnote ist, sondern der *Trillo* ist eine ungleichmäßige Tonrepetition in

der Zeit Caccinis. Claudio Monteverdis – das Schnellerwerden auf einem Ton, als würde man den Ton abbrechen ohne zu unterbrechen – sehr schwer für den heutigen Sänger zu singen. Alle Hinweise bedeuten hier: nichts soll gespielt werden, wie es dasteht, sondern mit vielen Veränderungen – durch Formeln bekannt –, um den Affekt zu erhöhen. Wenn der Sänger so singt, wie es bei Caccini steht, genügt das eben nicht.

Dann gibt es Beispiele von Telemann. In seinen berühmten methodischen Sonaten schreibt der Komponist sehr viel vor, trotzdem ist alles spielbar, obwohl der Notentext recht bizarr aussieht. Quantz beschreibt ausführlich Kadenzbildungen: Was kann man machen, wenn eine Fermate steht? Eine eigene Kadenz erfinden! Darauf sollte man heute auch wieder zurückkommen, in Flöten- oder Violinsonaten sind Fermaten auszuführen. Auch die Sänger müßten oft beim vorletzten Ton einer Arie, bei der Dominante, eine Kadenz singen.

Zu den Arbeiten von Friedrich II. gehörte die Verzierung einer Hasse-Arie. Schmitz nahm sie in sein Verzierungsbuch auf und geht davon aus, daß der König selbst verziert habe. Mir ist rätselhaft, wie er das gespielt haben könnte: durchgehende Achtelnoten, eigentlich fließend, dann kommen Sechzehntel, Vierundsechzigstel und Hunderachtundzwanzigstel dazu. Es ist also sehr schwierig, diese hohen Notenwerte im Tempo zu spielen. Tauchen hier Verbindungen zu den *Tientos* auf? Ich glaube, die Musiker waren so anständig und haben gewartet, bis der König fertig war. Ich habe es zu spielen versucht; ich kann es kaum im Tempo. Tartini verfährt ähnlich, indem er die Oberstimme immer weiter ausziert, die Form jedoch beibehält. Das geht in unendliche Verkleinerungen der Melodie über und ist für meine Begriffe nicht zu spielen. Ich habe auch noch nie gehört, daß dieses Beispiel jemand im gleichbleibenden Tempo durchspielt. Ich glaube, bei der Fülle an unterzubringenden Noten wurde dann doch das Tempo verlassen und der Phantasie Vorrang gegeben.

Das Generalbaßzeitalter begann nach 1600 und ein eigener, der theoretischen Erfäßbarkeit angenäherter Musizierstil entwickelte sich. Lehrwerke für eine regelrechte Begleitung und für das Phantasieren nach Ziffern wurden verbreitet, hingewiesen sei nur auf die Schriften von Carl Philipp Emanuel Bach, Leopold Mozart und Johann Joachim Quantz. Eine neue Art des Phantasierens bildete sich heraus. Die neuen subjektiven Musikstücke beinhalten auf engstem Raum Klang, Melisma, Melodie, Furioso, Rezitativo, dramatische und stille Musik; mit kontrastreichen Einfällen gespickte Stücke, die den Namen *Fantasia* erhielten. Nur die *Toccata* in ihrer frühen Form ist diesem Stil verwandt.

Von Heinichen kennen wir drei Fassungen von Generalbaßnotierungen: er schreibt zuerst den Generalbaß mit Bezifferung, dann die Akkorde dazu – so wie gespielt wird –, und als dritte Version schreibt er die Aussetzung so, wie es in der Praxis gebraucht wird, nämlich sechs- bis achtstimmig.

Jeder Komponist komponierte nun Fantasien – Mozart, Beethoven, Brahms, Schumann. So ähnlich sollte nun jeder auch improvisieren: Aber bei dieser Improvisationstechnik oder -freude hat es auch bald Kritiker gegeben. Man kennt die Reaktion von Robert Schumann, der das „Herumphantasierer“ kritisierte, da es die technische Entwicklung des Pianisten aufhalte – man spiele dabei zu bequeme Musik, die in den Händen liege, man entwickle sich nicht weiter und vertue nur seine Zeit. Aber Czerny, dem man es gar nicht zugetraut hätte, gab nach 1800 noch eine Schule des Phantasierens heraus. Die wirklichen Genies – der Genie-Begriff kam auch im vorigen Jahrhundert auf – improvisierten überall öffentlich über Choräle, Lieder, Opern, Präludien und *Fugen*, wobei sie auch eigene Kompositionen vorführten, die noch improvisatorischen Charakter hatten. Das großartige Passagenwerk, Oktavleitern, Pedalwirkungen und die imponierenden Lautstärken, die mit dem neuen großen Flügel dann auch möglich waren, rissen das Publikum, wenn man den Berichten glauben darf, zu Ovationen hin. Auch Violinvirtuosen, Flötenvirtuosen, Sängervirtuosen begeisterten das Publikum mit der Spontankunst der Improvisation oft mehr noch als durch ihre Kompositionen.

Im Zuge der Verkomplizierung der Harmonik um 1900 wurde die spontane Improvisation immer schwieriger und seltener, da man ja doch alle musikalischen Vorgänge funktionell erklären wollte. Dort aber, wo traditionelle Improvisation über Jahrhunderte bewahrt wurde, setzte ein neuer Musik-Boom ein: im Kirchenraum. Mit der Erfindung der elektrischen Orgel um 1900 wurden völlig neue Klangwelten realisierbar, ähnlich wie schon in Frankreich und England. Die Orgelsinfonie setzte neue Maßstäbe in der Musik. Durch zum Teil fünf Manuale übereinander und mehrere Kombinationen (freie Vorbereitung) konnten zahlreiche, eben sinfonisch-orchesterliche Wirkungen auf die Orgel übertragen werden. Der Improvisationsstil im Sinne der Regerschen Fantasie über Choräle wie *Wachet auf* oder *Ein feste Burg* bestimmen bis heute die Kunst des Improvisierens auf der Orgel. Damit trat aber eine Verselbständigung des Orgelspiels ein. Der Organist konnte, losgelöst vom sakralen Dienst, als Konzertorganist und Reiseorganist zu Ruhm und Ehre kommen. Leider ist auch hier die Improvisation mehr und mehr zurückgedrängt worden. Der „nur“ reproduzierende Organist gelangte meines Erachtens zu einem Status der Anerkennung, der diesem Genre nicht angemessen erscheint.

Leider sind heute noch viele Pädagogen der Auffassung, daß nur der improvisieren soll, der dazu berufen ist, der die vollendete Gabe des spontanen Erfindens in sich trage und auch fühle. Sicher erfüllt uns die Begegnung mit solchen Improvisationskünstlern heute mit großer Bewunderung. Allerdings reproduzieren sie oft nur romantische, barocke oder klassische Stilarten. Das sind für mich keine wirklich schaffenden Improvisatoren. Heute darf jeder improvisierende Künstler das Recht für sich in Anspruch nehmen, eine völlig eigene Klangwelt aufzubauen und zu entwick-

keln. Die Improvisation ist keine Vorzeigekunst mehr, sondern auch die Unterhaltung mit sich selbst, die Annäherung an uralten kollektiven Besitz der Menschheit. Sie verdient unsere volle Unterstützung, in welchem Stilgefüge sie auch auftreten mag.

Alle musikalischen Künste wären gut beraten, wenn die einseitige und unzureichende Ausrichtung auf die Reproduktion bald eine positive Wendung erfahren könnte. Dort, wo noch unverfälscht im Sinne urmusikalischen Verhaltens gearbeitet wird, im Jazz-Bereich, ist dagegen aus klassischer Sicht eine erfrischende Spontaneität vorhanden. Publikum und Musiker sind verschmolzen. Spontaner Beifall über ein Solo, das Zurufen unter den Musikern, Freude und Trauer im Ausdruck des Spiels knüpfen an diese alten Traditionen an. Wie schwer ist es, im Bereich der klassischen Musik festgefahrene Strukturen aufzubrechen, wie frustrierend ist oft unser Musizieren vor der schweigenden Zuhörerschaft! Auch Friedrich Gulda z.B. trat mit seiner oft gewollt wirkenden Spontaneität in Fettnäpfchen der Empfindsamkeit deutsch andächtiger Zuhörerschaft. Hier hilft nur eine völlig andersgeartete Musikerziehung im gesamten Ausbildungsbereich. Die Zeit der Geringschätzung und Abwertung eigener spontaner musikalischer Erfindungen sollte schon lange der Vergangenheit angehören. Auch hier mahnen verstärkt Stimmen zur Wende im Denken, Urteilen und Handeln.

Notiert nach stenographischer Mitschrift des mündlich gehaltenen Referates.