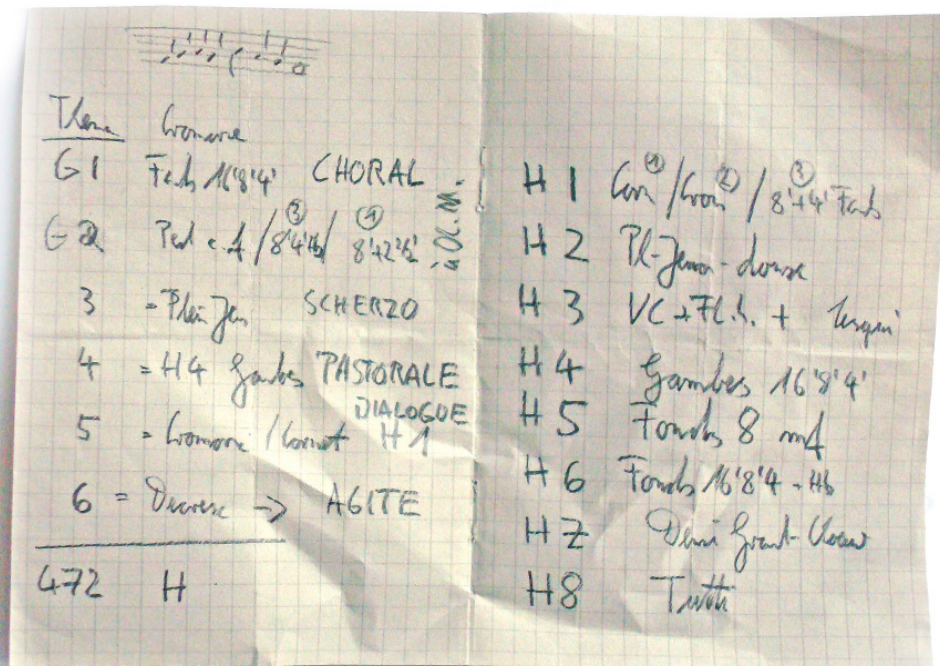


Peter Ewers

Einfach spielen!

Anstiftung zur Improvisation



vpe

musikwissenschaften

Einfach spielen!

Anstiftung zur Improvisation

Inhaltsverzeichnis

Selbst improvisieren? 9

Die fünf Parameter 10

Metrum und Rhythmus, Melodik, Harmonik, Klangfarbe und Dynamik – Richtung und Relation – Dichte – Präsenz und Bewußtheit – Spannung und Lösung – Gefühl für Proportionen – Musik als Sprache - Erfahrung & Erinnerung – GRIFFBILDER – Technik Tonleitern – Technik Arpeggien

Das Material 28

Mikrokosmos – Makrokosmos – Der 2. Messiaen-Modus

Rhythmus 77

Grundrauschen – Signal – Spüren und hören – Unsichtbare Partitur – Pulsation – Tanz – Lateralität – Bewegung und Veränderung – Perkussive Qualität Ihrer Improvisation

Klangfarbe 113

Balance – Güte der Intonation – Wirkung des Kontrasts – Klangabstrahlung – Reduktion der Mittel – Suche nach dem Klang - Zungenregister – Cavallé-Coll

Dynamik 124

Bewegte Flächen - Zwischenspiel für die Hirnforschung

Melodik 136

Spielen Sie einen Ton! – Töne voraushören – Pierre Cochereau

Von den Modellen - dasStorytelling 144

Vom Plot Ihrer Improvisation – MÉDITATION – Hörerwartungen – Farbig spielen – Gegen die Langeweile – ...on the shoulders of giants – TOCCATA – Thema und Motorik – Reduktion – Tanz und Ekstase – Verdichtung durch Begrenzung – Emotionaler Antrieb – Perpetuum mobile – Marcel Dupré: Inventionen – Registrierungen

Improvisation in der Tradition der Schule von Sainte-Clotilde 203

Die Präzision eines Plots für die Improvisation nutzen – Charles Tournemire als Mittler zwischen der älteren und jüngeren Generation von Improvisatoren – Die Suche nach dem Klang – Keine Klischees, sondern Ideen – Tournemire: Cantilène improvisée – Tournemires Klang im Detail – Kraft zum Widerspruch – Improvisation und Kirche um 1905 – Marginalisierung der Kirchenmusik heute

Registrierungen bei Pierre Cochereau 238

Notre-Dame de Paris – Tonale Fixierungen durch das Pedal – Registerwechsel ist keine neue Idee – Das klangliche Konzept Ihrer Improvisation – Klangreichtum versus Lautstärke – Stetige Entwicklung und Veränderung

Bewußt unbewußt! 259

Spontanes Kalkül und kalkulierte Spontaneität – Spannungsentwicklung offen halten – Choreographie des Konzerts – Gewichtung durch Proportion – Sonatenhauptsatzform – Materialaustausch und Prozeß – Erinnerbarkeit – Tod der Improvisation: Routine - SCHERZO – Dupre: Invention Nr. XIII – Andre Fleury: Allegro symphonique – Balance von Haupt- und Seitenthema – Orgel & Co. – Ausblick

Appendix 325

Gregorianik-Themen – Literaturverzeichnis – Personenregister

Toccata - mit treibender Kraft

Was haben denn Überlegungen zur Toccata in einer „Anstiftung zur Improvisation“ zu suchen, so werden sich einige fragen, „da würde man heranwachsenden Improvisatorinnen und Improvisatoren doch wohl besser erst die kontrapunktischen Formen abverlangen...“, so die Kritik.

Tja, das mag richtig sein und ich beobachte auch an keiner anderen Stelle in Konzert oder Gottesdienst so gegensätzliche Hörerwartungen mit Unverständnis und Ablehnung auf der einen Seite und offener Begeisterung auf der anderen. Was macht die Toccata als Form für die Improvisation so anziehend und verärgert zugleich? Von der frustrierten Bemerkung eines Kollegen zu schweigen, der sich bitter darüber beklagte, daß seiner Improvisation zum Schluß des Gottesdienstes nur so wenige lauschen. „Dann kannst Du erleben, wie 500 Leute in 17 Sekunden die Kirche verlassen. Es ist zum Verzweifeln...“.

Mitunter wird jenen rauschenden Abschlußstücken auch geringe Substanz vorgeworfen, die manche Toccataen auch haben, aber interessant und wirkungsvoll bleiben sie dennoch. Was bleibt? Eine knackige Toccata zu improvisieren macht einfach sehr viel Spaß!

In „Einfach spielen! Anstiftung zur Improvisation“ findet gerade die Toccata als Form aufgrund ihrer Einfachheit und Kürze

besondere Beachtung. Bereits in den vorangegangenen Abschnitten über Griffbilder, Harmonik und markante Rhythmen haben Sie Teilaspekte dieser unverwüstlichen Gattung kennengelernt, die ursprünglich aus Stücken zur Prüfung einer Orgel auf Funktion und Leistung entstanden ist. Ein wenig kann man das vielen Toccataen noch heute anhören.

Damit der Angstschweiß nur dem Orgelbauer unter dem Aspekt Windversorgung etc. ausbricht und nicht Ihren Zuhörern nach dem Motto „Schafft der Interpret oder die Orgel das auch?“, verdient selbst eine scheinbar simpel gestrickte Toccata einige Aufmerksamkeit.

Zutaten gefällig?

Da hätten wir einen unwiderstehlich rhythmischen Schwung, wogende Arpeggios, hämmernde Akkorde, fesselnde perpetuum mobile-Figuren, einen feierlichen Pedaleinsatz, wirbelnde Sextolenfiguren, den triumphalen Abschluß und fertig ist die Toccata.

Eine banale Aufzählung? Vielleicht und banal bleibt eine Toccata für viele allein aufgrund des Widerspruchs von Inhalt und Wirkung, „übertrieben bombastisch“ heißt es dann, von einem generellen Vorbehalt dem Instrument Kirchenorgel gegenüber einmal abgesehen.

Wie genau sieht also die Zaubermischung für eine Toccata aus, damit sich mit einfachen Mitteln ein höchst wirkungsvolles und dabei inspiriertes Werk improvisieren läßt?

Als diese Frage kürzlich mit einem Kollegen (und Schüler) erörtert wurde, kritzelte er auf die Rückseite eines ausgedienten

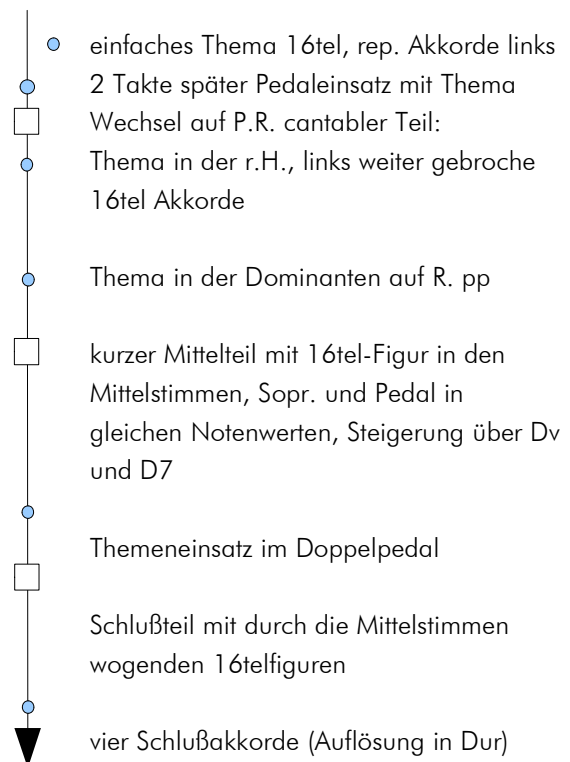
Liedzettels mit den Ihnen bekannten Symbolen einen Plot für eine Toccata auf, erstaunlich präzise; - „... Oh, nicht schlecht. Wirklich eine Klasse Story für eine Toccata – Kompliment!“ bewunderte ich den schnellen Entwurf, nicht ganz ohne Neid, wie ich gern zugebe. Es brauchte denn auch die Zeit bis zum nachfolgenden Samstag mit einem Brautamt, bei dem ich auch die gewünschte Toccata aus Widors Symphonie V spielte. Sie ahnen schon? Tatsächlich fiel es mir dann wie Schuppen von den Augen, denn genau das war der „spontane“ Plot des Kollegen! Übrigens wirklich gut getroffen von diesem Schlitzohr - und ich hatte es nicht einmal geahnt...

Die symphonische Ästhetik bedient sich stets einer nuancierten Klangfarbe. Eine Toccata von vorn bis hinten nur im Tutti zu spielen ist langweilig und kräftezehrend. Gleichwohl sind die ersten Takte (vielleicht reichen ja 2 dafür aus?) immer gut, um eine rhythmische Stabilität bei schnellem Passagenwerk der Hände zu erreichen. Aber spätestens nach dem möglichen Einsatz des Themas im Pedal werden Sie etwas Neues anbieten (wollen).

Wie sieht Ihr Kernel dafür aus? Vielleicht eine Brücke zu einer anderen Tonart? Da liegt es nahe, einen harmonischen Wechsel mit einer anderen Klangfarbe zu unterstreichen. Genau diesen Plot verwendet Léon Boëllmann in seiner Toccata der Suite gothique op. 25 aus dem Jahre 1895. Nebenstehend sein Plot.

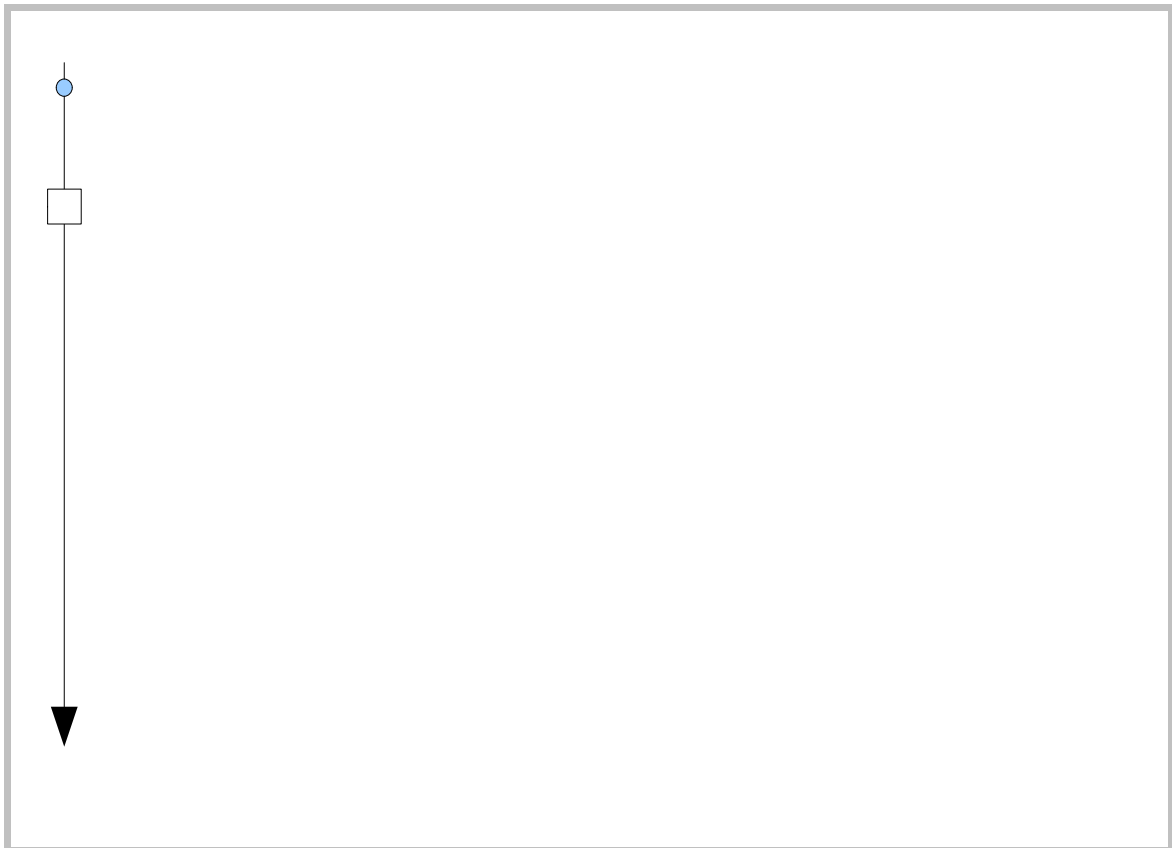
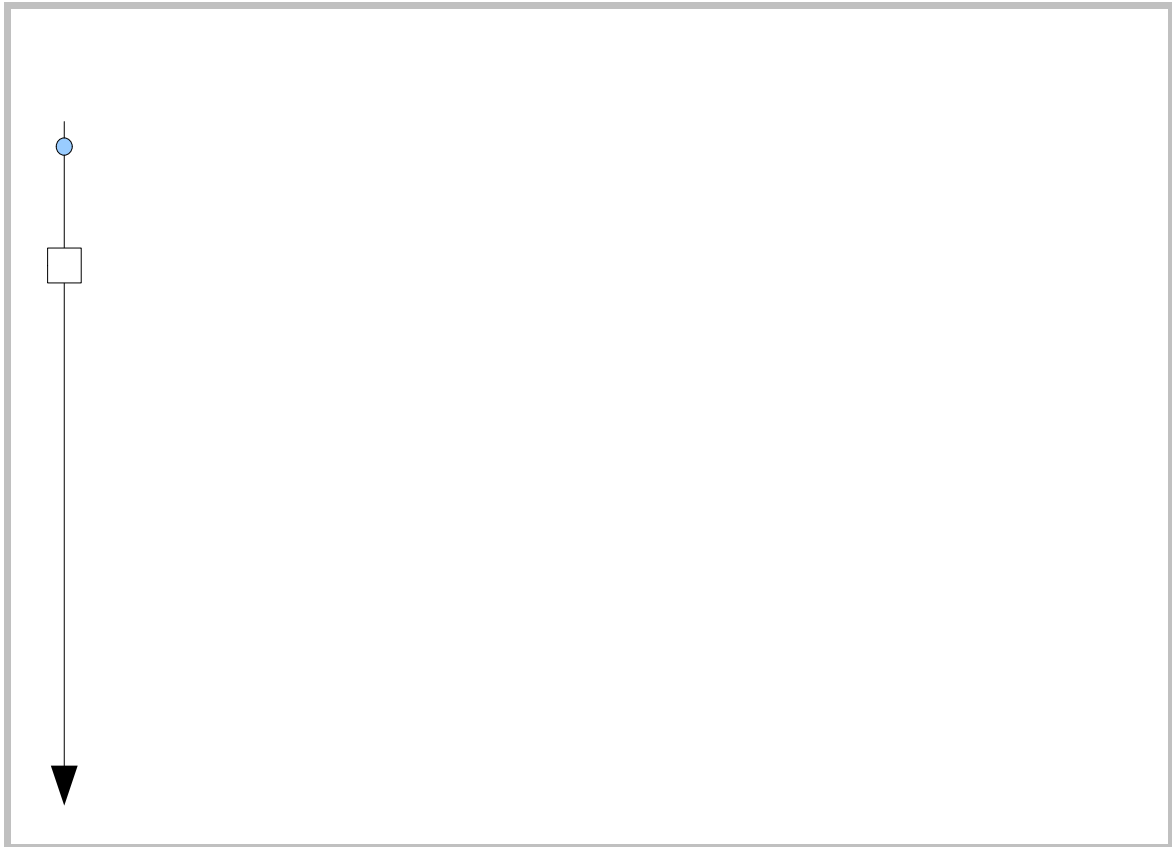
Auch diese Toccata gehört zu den bekannteren Orgelstücken, trotz oder aufgrund des einfachen wie wirkungsvollen Plots. Boëllmann hat bei César Franck studiert und wird noch zum Dunstkreis von Camille Saint-Saëns gerechnet. Das kleine Stückchen

ist als Orientierung für den Anfang also bestens geeignet. Mein Vorschlag:



1.) Fangen Sie mit einem leeren Blatt an!

Oder kopieren Sie sich einfach auf der nächsten Seite die beiden Laufpläne und entwerfen Sie Ihren eigenen Plot. Beginnen Sie mit dem Kernel!



Haben Sie eine Idee? Läßt sich daraus etwas entwickeln? Sehr gut! Dann schreiben Sie neben das erste Kästchen (für den Kernel) Ihre Idee auf (Stichwort genügt). Sie müssen sich später im Eifer des Gefechts nur daran erinnern können, was Sie sich vorgenommen hatten (es kann aber auch gute Gründe geben genau das nicht zu spielen – davon später mehr!).

Sie erinnern sich bestimmt, der Kernel Ihres Stücks (Story) erzählt eine Wendung (!), eine Begebenheit, ohne die das gesamte Stück nicht funktioniert, nicht verstanden werden kann oder keinen Sinn ergibt.

2.) Thema oder Motorik festlegen!

Der nächste Schritt kann auch umgedreht werden: Entweder Sie entwickeln zunächst ein schönes Thema (was ich persönlich nicht so hilfreich finde) und figurieren dann dazu eine passende Sextolen-, 16tel- oder andere Arpeggiobewegung.

Oder aber, und diesen Weg würde ich favorisieren, Sie hecken zunächst eine gut spielbare Arpeggiobewegung aus, eine Fileuse verteilt auf 2 Händen. Diese Girlande muß richtig gut in den Fingern liegen (Griffbilder nutzen!), denn Sie werden sie später in einem feurigen Tempo mit virtuoser Leichtigkeit und motorischer Straffheit abliefern.

Mein Tip: Fangen Sie in einer einfachen, aber griffigen Tonart an.

Prüfen Sie sorgfältig, ob sich die von Ihnen gefundene perpetuum mobile-Figur locker in andere Tonarten übertragen läßt. Manche Tonarten liegen einfach super in der Hand, manch andere sind und bleiben einfach sperrig.

Das gilt noch stärker für die Improvisatorin

oder den Improvisator mit kleinen Händen (zu denen ich mich leider auch zählen muß). Diesen „Mangel“ können Sie allein durch Tempo wettmachen, um eine ebenso geschmeidige Fileuse hinzubekommen wie Interpreten mit „griffe de lion“.

Eine gute Sextolenbewegung etwa ist schon einen Satellit auf Ihrem Papier wert, vielleicht fixieren Sie auch die Tonart, mit der es losgehen soll.

Spätestens nach 2 Takten ist die Aufmerksamkeit für dieses „Akkordgeklingel“ (ein fieses Wort!) tatsächlich verbraucht und Sie müssen der bloßen Motorik etwas hinzugesellen.

3.) Danach entwickeln Sie Thema oder Motorik!

Jetzt die fünf Parameter nutzen und gestalten. Gehen wir Sie noch einmal kurz durch. Wählen Sie z.B. Melodik, so erwarte ich jetzt das Thema:

Besser nicht mit dem Grundton beginnen!

Dadurch wird das tonale Zentrum sehr früh zementiert – halten Sie vielmehr die durch die Sextolenfigur hervorgerufene Spannung auch melodisch weiter aufrecht.

Bringen Sie das Thema im Pedal oder Sopran in den sogenannten Eckstimmen. So läßt sich deutlich das Thema wahrnehmen (die Aufmerksamkeit richten).

Fassen Sie sich kurz! Die Länge des Themas nicht über 2-3 Sekunden ausdehnen. So können Sie selbst alles besser überblicken und auch für die Zuhörer wird es leichter zu hören sein (vgl. Zwischenspiel für die

Hirnforschung).

Was unterscheidet ein Toccatenthema von einem Thema für ein Prélude oder eine Méditation? Vielleicht dieses: Ein Toccatenthema müßte ich eher nachpfeifen können (vgl. Trompe de Chasse) als unbedingt „nachsingen“ wollen. Das ist natürlich eine hemdsärmelige Definition, aber es geht bei Ihrer Improvisation um ein Gefühl, das sich Ihrer Zuhörerschaft vermitteln soll. Ich bin mir sicher, Sie könnten nach einigem Training auch akademisch blitzsaubere Themen präsentieren. Aber darum kann es in dieser *Anstiftung zur Improvisation* nicht gehen. Hier geht es um Ihre Spielfreude!

Doch Eile in Maßen: Ist das Thema auf der anderen Seite zu abgehackt und überhaupt nicht mehr cantabel, dann ist es weniger gut für einen späteren majestätischen Pedaleinsatz zum Schluß geeignet.

Die Balance wahren!

Mit der Zeit entwickeln Sie ein Gespür für packende Themen, die so griffig und cantabel zugleich sind, daß ich sie nachpfeifen wollte.

Mit dem „Nachpfeifen“ ist das gar nicht so weit hergeholt. Louis Vierne wurde auf seinem ersten USA-Trip von Fans empfangen, die das Thema seines unglaublichen Finales aus Symphonie I noch auf dem Bahnsteig gepfiffen haben.

Die Ausnahmeerscheinung unter den Improvisatoren mit fantastisch und dabei äußerst griffigen Themen war Pierre Cochereau. Sein auf Tonträgern vorliegendes improvisatorisches Oeuvre auf diesen Aspekt hin abzuhören macht sehr viel Freude. Insbesondere die Entwicklung seiner Themen kann einen das Staunen lehren. Cochereau

ist und bleibt ein Gigant. Hans Schmidt hatte ihn in den 70er Jahren des letzten Jahrhunderts zu einem Konzert auf die gute alte Feith-Orgel des Soester Doms eingeladen und wußte noch nach vielen Jahren von seiner Begegnung mit dem charismatischen Cochereau zu berichten: „Der hatte einfach immer gute Laune, ja er hat immerzu gepfiffen – da kann man mal sehen, wie einem die Improvisation in Fleisch und Blut übergeht...“.

Rhythmik

Wenn Sie nach den obigen zwei Takten den Parameter Rhythmik in die Hand nehmen wollen, gilt auch hier höchste Aufmerksamkeit: Die Motorik der 16telbewegungen ist im allgemeinen nach 2 Takten gut etabliert und Ihre Toccata steht ja vielleicht auch am Schluß eines Konzerts oder eines Gottesdienstes, so daß Sie bereits die Resonanzfähigkeit von Raum, Instrument und Zuhörerschaft (!) einschätzen können. Auch gute Interpreten „eiern“ an dieser Stelle schon mal herum mit zögerlichen Einsätzen, noch immer mit dem Unwillen des Instruments (der Setzeranlage, dem Registranten, der Nervosität etc.) kämpfend. Dabei ist es an dieser Stelle besonders wichtig, mit glasklarer Entschlossenheit zu handeln. Nur Mut!

Die oben angesprochene Toccata aus der Suite gothique löst das für manche in einer improvisierten Toccata entstehende Problem übrigens motorisch geschickt durch einen Einsatz des (Thema-)Rhythmus auf schwerer Zeit und mit einer Punktierung auf unbetonter Zeit. So bleibt die Punktierung leicht spielbar und das Figurenwerk in der rechten Hand kann weiter ungehindert laufen.

Rossini soll einmal zu Widor gesagt haben, als dieser ihm einige Werke für Orgel auf

dem Klavier vorspielte (auf Bitten Cavaillé-Colls übrigens, der Widors Sorties in Saint-Sulpice wohl für gewagt und modern hielt), Rhythmus und Willen, das sei nicht wenig. Folglich gilt:

Spielen Sie einen Rhythmus, der unmißverständlich für den Zuhörer ist. Experimentieren Sie nicht mit der ungeschriebenen Partitur (siehe Kapitel Rhythmik). Auch hier ist ein ekstatischer Rhythmus besser als ein hochkomplexer, der aber leider in der langsam halliger werdenden Kirche (vgl. weil die Leute in 17 Sek. das Kirchenschiff verlassen...) hängenbleibt. Ein kräftiger Rhythmus läßt mich als Zuhörer eben nicht „absaufen“ in diesem Meer aus Tönen.

Vor diesem Hintergrund kein Wunder, daß Widor für seine berühmte Toccata in Symphonie V ein Tempo von M.M. 100 vorsieht. Tatsächlich bekommt sein Virtuosenstück eine herrliche grandeur und innere Ruhe.

Den Rhythmus finden – Ruhe für Ihr Spiel der Toccata!

Ihre improvisierte Toccata wird durch ein entsprechendes Tempo eben von dieser rein spieltechnisch zu veranschlagenden *grandeur* profitieren, ohne daß der Rhythmus dabei zu einer langweiligen Veranstaltung wird. Gegen beide Extreme braucht es Balance. Falls Sie zu Anfang einer Improvisation je im Zweifel stehen sollten zwischen zerteilenden, mathematischen oder einem dithyrambischen Impuls, so wünsche ich Ihnen:

Ihre Improvisation als Erinnerung an Tanz und Ekstase!

Fehlt noch im gedachten oder besser noch aufgezeichneten Plot für Ihre Improvisation der Parameter Harmonik (wohlgemerkt nach dem bereits 2 Takte andauernden *perpetuum mobile*). Mit der Harmonik könnten Sie an dieser Stelle den nächsten Satelliten gestalten. Hier gilt:

Reduzieren Sie alles auf ein Minimum!

Diese klassischen Toccatenfiguren haben es in sich. Durch das *perpetuum mobile* können sie schnell unruhig wirken. Treten jetzt weiter ungewohnte harmonische Wendungen hinzu, verliert der Zuhörer schnell den Halt. Allein der Rhythmus ist jetzt im Stande, dem Zuhörer Sicherheit und Stabilität zu geben. Falls Sie also in die schöne wie gefährliche Lage kommen, in hohem Tempo ungewohnte Verbindungen zu spielen, bedenken Sie: Keine Preisgabe des Rhythmus! Besser Sie dünnen den "Satz" aus, Sie warten mit dem Themeneinsatz bis sich Ihre innere Balance wieder hergestellt hat. Ich habe im halsbrecherischen Tempo so manchen Improvisator straucheln hören, der gut daran getan hätte, sich zu erinnern, was Widor von seinen Schülern verlangte:

"clarté", die Klarheit des Spiels

Eine Toccata "durchsichtig" zu improvisieren gelingt leicht, wenn Sie das Grundtempo so hoch wählen, daß Sie alle Verbindungen, alle Verlagerungen der Hände koordinieren können. Nichts ist frustrierender, als wenn Sie in zu hohem Tempo an die technischen Grenzen stoßen, die verhindern, daß sie ihre wertvollen Ideen zu Gehör

bringen können.

Aber bleiben Sie weiter dran! Es lohnt sich. Bereits nach 1-2 wöchiger Auseinandersetzung mit den vorn beschriebenen Spielfiguren werden Sie wahrscheinlich mit besserer Spieltechnik belohnt.

Noch etwas: Wenn die Duruflé-Toccata zu Ihrem Repertoire gehört, seien Sie nicht enttäuscht, wenn Sie den subjektiv empfundenen Eindruck haben, daß Sie Ihre Spieltechnik auf dem Feld der Improvisation eingebüßt hätten. Diesen Eindruck haben vor Ihnen schon andere gehabt. Tatsächlich handelt es sich wohl um Ihren inneren Kommentator, auf dessen Energie Sie in einer Toccata nicht verzichten können. Einer „inneren Harmonie“ entspringt vielleicht auch jene äußere Harmonik, für die an dieser Stelle besonders gilt:

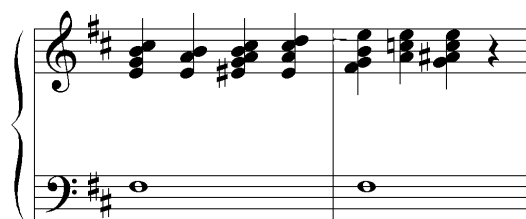
Die harmonische Reduzierung liegt buchstäblich in der Hand!

Über die von Ihnen erarbeiteten Griffbilder werden Sie interessante Kombinationen von Dreiklängen finden, für die unter der Improvisation nur eines gilt: Sie müssen sich diese sehr gut merken! Dabei lassen sich alle Verbindungen ganz natürlich finden und entwickeln. Was Ihnen nicht gut in der Hand liegt (und das ist höchst subjektiv), wird Ihnen kaum Freude machen, ein arpeggierter C-Dur-Akkord mit Sixt-Ajoutée in beiden Händen aber wohl ebenso wenig. Hier gilt auch, was Albert Einstein gesagt hat:

„Mache die Dinge so einfach wie möglich, aber nicht einfacher!“

Selbst bei einer so hochkomplexen Toccata wie dem Schlußstück (was für ein Plot!) aus der Suite op. 5 von Maurice Duruflé läßt sich, natürlich stark vereinfachend, die Harmonik in nur wenigen Akkorden fassen. Biograph Jörg Abbing resümiert in seinem lesenswerten Buch über die von ihm verwendete Harmonik:

„Der Beginn im vollen Werk der Orgel (ohne Super- und Suboktavkoppeln) baut zunächst mit den in Sechzehnteln arpeggierten Akkorden eine harmonische Spannung auf, die erst 14 Takte später beim Gang in die Tonika h-moll und beim ersten Auftauchen des Themas im Pedal aufgelöst wird. In diesen 14 Einleitungstakten spielt als Orgelpunkt in der tiefen Diskantlage immer wieder der Dominantton Fis eine entscheidende Rolle. Hierüber formieren sich im Wesentlichen die folgenden Akkordkombinationen, welche unter dem extrahierten Harmonieschema in der Funktionsschreibweise analysiert sind (Anm.: In der Funktionsschreibweise steht hier "7+" beispielsweise für eine hinzugefügte große Septime, dementsprechend "5-" für eine verminderte Quinte).⁴⁵



R.H.: 5/6 4/5 3+/5-/6-/7- 3+/6-/9- 4/7-/9- 3-/5-/7- 3+/5-/7-/9-

Natürlich ist diese Duruflé-Toccata nicht

⁴⁵ Abbing, Jörg: Maurice Duruflé. Paderborn 2002, S. 275f.

mit der Boëllmann-Toccata zu vergleichen. Das ist nun wirklich eine andere Liga und es liegt auch eine ganze Organistengeneration dazwischen.

Hinsichtlich der formalen Geschlossenheit erscheinen mir beide Kompositionen jedoch als gute Beispiele! Für „Einfach spielen! Anstiftung zur Improvisation“ bleibt festzuhalten, daß für die harmonische Reduktion und damit für die Improvisation insgesamt ein hervorragendes Konzept gilt:

Mit immer weniger Mitteln immer mehr ausdrücken!

Improvisatoren sind häufig auch Komponisten und verstehen ihre Musik als Sprache. Wer sich mit der Wirkung von Sprache beschäftigt, der kennt das Phänomen der sogenannten indirekten Kommunikation, mit der ich den anderen selbst dann verstehe, wenn er scheinbar nicht auf meine Frage antwortet.

Ich bin fest davon überzeugt, daß diese „indirekte Kommunikation“ in der Improvisation im allgemeinen und in der Toccata im besonderen eine wichtige Rolle spielt.

Wie funktioniert indirekte Kommunikation in der Improvisation?

Der Zuhörer wird selbst dann einen (vielleicht verunglückten) Themeneinsatz, einen harmonischen Wechsel, eine Unterbrechung der rhythmischen Figur etc. verstehen, wenn dies nicht seiner Hörerwartung entspricht.

Nein, ich meine hier nicht den Fall, daß jemanden Ihre Improvisation überhaupt nicht interessiert – das wird es natürlich auch geben, braucht hier aber nicht erörtert zu werden. Wenn Sie bei Ihrer nächsten Improvisation mit Ihrem Plot im Kopf (oder noch besser auf dem Papier) unterwegs sind und direkt auf den nächsten Kernel zusteuern, dann können Sie sicher davon ausgehen daß der Zuhörer einen Themeneinsatz, einen harmonischen Wechsel etc. selbst dann versteht, wenn Sie diesen lediglich andeuten können oder aus anderen Gründen z.B. satztechnisch nicht vollständig ausspielen können.

Weniger ist mehr!

Machen Sie diesen Satz zu einem Markenzeichen Ihrer Improvisationen. Das kann an anderer Stelle die im Anfang vorhandenen technischen Einschränkungen mehr als ausgleichen helfen. Noch einmal die Sprachwissenschaft mit einem sehr schönen Beispiel von Finegan, das ich Ihnen einfach nicht vorenthalten möchte:

„Sue: Is the boss in?
Alan: The light's on in her office.
Sue: Oh, thanks.“

Obwohl Alan die Maxime „Sprich zum Thema! - Relevanz“ verletzt, ist Sue mit der Antwort zufrieden. Dafür braucht sie aber weitergehende Informationen, um diese Situation beurteilen zu können. Sie wird wissen, daß ihre Chefin ein eigenes Büro hat, nicht im Dunkeln arbeitet und nicht das Licht anläßt, wenn sie das Büro verläßt. Diese Zusatzinformationen bilden den Rahmen für ihr Verständnis. Ohne diese Informationen hätte Sue mit Alans Antwort nichts anzufangen gewußt.

Improvisation ist Sprache!

In Ihrer Improvisation arbeiten Sie mit dem gleichen Prinzip, dem Prinzip der indirekten Kommunikation. Eine sich verändernde Harmonik innerhalb einer Sextolenbewegung wird von Ihren Zuhörern folglich selbst dann wahrgenommen, wenn Sie diese beim zweiten Durchgang nicht vollständig ausspielen können, weil Sie z.B. jetzt mit einer Hand Akkorde dazu spielen wollen oder schon rein akustophysisch gesehen ein majestätischer Pedaleinsatz die darüberliegende Fileuse nahezu verdeckt.

Sie müssen folglich nicht alles ausspielen, selbst wenn Sie könnten. Aber wenn Sie alle Durchführungen, Themeneinsätze, komplizierte Binnenschachtelungen usw. rein kapazitär ausspielen würden, so schaffen Sie mit der Musik keinen irgendwie vollständigeren Rahmen. Das anzunehmen ist leider ein folgenreicher Irrtum, so finde ich.

Spüren Sie vielmehr dem Unterschied zwischen bloßer Fülle und echtem Gehalt nach und orientieren Sie sich allein an den Bewegungen und Rhythmen, die Ihrer Musik Substanz verleihen. Wodurch? Ganz einfach, daß Sie Mut zur Lücke, Mut zum Weglassen haben. Wer „richtig“ improvisiert, so finde ich, der spielt doch immer um sein Leben. Der spielt doch nicht einfach nur Töne!

Der Zuhörer will Erfahrungen machen!

Wenn ich in einer improvisierten Toccata nicht in Berührung komme mit dem Interpreten als ganzen Menschen, dann verkommt diese wunderbare Form leicht zur Fingerübung und wirkt kalt und maschinenhaft. Spüre ich aber in der Musik

die Kraft zum Scheitern

wird meine Aufmerksamkeit auch gebunden durch eine geradezu unbändige Energie, dann (und erst dann!) lasse ich mich als Zuhörer ein auf den Augenblick und es kommt zu einer wirklichen Begegnung.

Bei einer Toccata steht also viel auf dem Spiel, ohne Zweifel! Ich wünsche Ihnen so viel Vertrauen in Ihre Fähigkeiten, daß Sie abschätzen lernen, wann eine motorische Figur im Höllentempo Sie förmlich aus der Kurve werfen könnte und Sie heilfroh über das einsetzende Unisono-Thema in Sopran und Pedal sind, weil nur das diesen Augenblick (und Sie selbst) stabilisiert.

Das ist weit mehr als irgendwelche Anschlüsse harmonologisch sauber aber leider auch völlig langweilig aneinanderreihen zu können.

Fazit: Neben der nüchternen Analyse des Sachverhalts (Was ist der nächste Satellit? Wie entwickle ich die Motorik oder das Thema?) sind Sie auf Ihre eigene emotionale Offenheit geradezu angewiesen.

Was spiele ich dann?

Der nächste Schritt ist, wiederum einen Satelliten zu schaffen. Das heißt, Sie müssen etwas ändern. Welche Parameter haben Sie schon benutzt? Diese benutzen Sie natürlich jetzt möglichst nicht, sondern - wenn eben möglich - einen anderen.

Die Entwicklung eines Stückes von einem Satelliten zum nächsten vollzieht sich in Schritten. Es gibt (außer in der Dynamik) keine stufenlose Progression oder ähnliches.

Der nächste Schritt in Ihrer Improvisation

besteht woraus?
Was wollen Sie damit sagen?
Wo wollen Sie hin?
Das sind die Fragen, auf die Sie eine
Antwort finden – davon bin ich überzeugt.

Tragen Sie den nächsten gefundenen
Satelliten in Ihren Plot ein, nur um ihn nicht zu
vergessen.

Für mich ist es kein Zufall, daß die
Tendenz zur Enge und Starrheit häufig
verbunden ist mit der Angst, etwas zu ändern.

Mindestens für Ihre Improvisation gilt
daher:

Alles steht zur Disposition!

Eröffnen Sie Ihrem Publikum mit jedem
Stück wirklich einen Raum. Die „Wahrheit“
der nächsten Schritte Ihrer Improvisation ist
daher immer ganz einfach. Es geht von einem
Satelliten zum nächsten direkt auf den
nächsten Kernel oder auch den Schluß zu.

Den Plot Ihrer Improvisation als Schlüssel für das Verständnis nutzen!

Es gibt Menschen (Zuhörer, Lehrer,
Kollegen, Pfarrer, Partner etc.) die erst dann
von etwas überzeugt sind, wenn sie es nicht
mehr verstehen. Mit dem von Ihnen
angefertigten Plot für Ihre Improvisation
haben Sie jedoch den Schlüssel für das
Verständnis in der Hand. Mit jedem Ton, den
Sie spielen, geben Sie auch etwas von sich
selbst preis. Sie behalten nichts bei sich. Das
Loslassen Ihrer Ideen und – wenn auch im
Anfang vielleicht noch etwas ungelenken -
„Entwicklungen“ innerhalb der Form der
Toccata ist eine Stärke, die Ihre Musik für Ihre

Zuhörer begreifbar werden läßt.

Entwicklung ohne Thema möglich?

Die berühmte Toccata von Sergej
Prokofjew op. 11 für Klavier aus dem Jahre
1912 kommt völlig ohne Themen und Motive
aus und gehört noch immer zu den besonders
frischen Werken der Klavierliteratur. Manche
stellen es gar in eine Reihe mit Kompositionen
wie dem berühmten Bolero von Ravel.

Vertrauen Sie bei einer Toccata besonders der Motorik!

Die Verbindung von einem Akkord zum
anderen erfolgt stets auf dem kürzeren Weg.
Die von Ihnen erarbeiteten Griffbilder lassen
Sie das nun völlig sicher greifen. Die zuvor
angeeigneten feinmotorischen
Bewegungsmuster der Hände können Sie,
weil Sie sie gesehen haben, sofort abrufen.
Dabei ist Ihnen vielleicht aufgefallen, wie
einfach jetzt ein Wechsel zwischen den
Akkorden geworden ist.

Literatur und Improvisation

Die Lesearbeit in der Partitur wird durch
die vorausschauende Lesearbeit der Griffe
ersetzt. Es bleibt die Mühe, sich die
angeeigneten Bewegungsmuster wieder ins
Gedächtnis zu rufen. Der Unterschied zum
Literaturspiel bleibt daher einzig und allein
auf den Wahrnehmungsaspekt beschränkt.
Gedächtnisleistung, Koordination, Balance
der Körperhälften und künstlerischer Ausdruck
sind darüberhinaus direkt mit dem, was Sie
sagen wollen, verbunden. Jede Improvisation
ist eine gelungene Improvisation, wenn Sie all
diese Bereiche für sich sinnvoll integrieren

konnten!

Am Anfang der Lesearbeit steht folglich die Schlüsselfunktion der Griffbilder und die technische Bewältigung (Fingersatz, Artikulation), bis Sie endlich eine Passage so spielen können, wie Sie es sich vorstellen (vorhersehen). Einige Organisten haben tatsächlich eine "funktionsharmonische" Vorstellung der von ihnen gespielten Musik im Kopf. Aber das Spiel der Orgel erfolgt noch immer mit dem ganzen Körper und da trifft es sich gut, daß unser Körpergedächtnis tief verankert ist.

Vor einiger Zeit habe ich eine Filmaufnahme gesehen, die den von einem Schlaganfall schwer getroffenen Jean Langlais in Begleitung seiner Gattin an der Orgel der Jeunes Aveugles (Blindenschule) in Paris zeigte. Frappierend zu sehen, mit welcher Präzision und welchem Ausdruck (!), quasi direkt aus Tournemires Schule stammend, Langlais diverse Passagen vortrug. Es war alles da!

Ihrem eigenen Körpergedächtnis öffnen Sie die Pforten weit, indem Sie den eigenen Bildern vertrauen, den eigenen Griffbildern. Welche Akkorde Sie für ihre Improvisation wählen, hängt von ihrer Farbe ab, die Sie ihnen geben wollen, von ihrem Gewicht im harmonischen Zusammenhang.

Die Gedächtnisleistung während des Improvisierens wird um so höher ausfallen, je komplexer Ihr Plot ist, je komplexer Ihre Themen sind. Doch das ist nur die eine Seite der Medaille. Ein gut strukturierter Plot Ihrer Improvisation mit Kernel und Satelliten (der natürlich auch schon eine nicht zu unterschätzende Gedächtnisleistung darstellt) erfordert bisweilen genau an der Stelle des Zusammenspiels einige Kniffe. Welche?

Reduktion von Tempo und Aufgaben

Wenn Sie Literatur arbeiten, dann reduzieren Sie bei schwierigen Passagen gewöhnlich das Tempo oder die Anzahl der zu erledigenden Aufgaben. Man wird vielleicht in halbem Tempo spielen oder sich vielleicht komplett eine Hand oder das Pedal sparen. All diese Vorgänge der Reduktion sind Ihnen von Ihrer ersten Klavierstunde an sehr vertraut. Und dennoch liegt hier im Detail verborgen, wie effektiv ein Interpret sich ein Stück erarbeitet. Da hat jeder so seine Gewohnheiten. Allerdings gibt es auch höchst ineffektive Methoden, sich ein Stück „draufzuschaffen“.

In der Improvisation läßt sich das leicht durch die Reduktion der Aufgaben lösen:

Wenn Sie z.B. eine schnelle Passage durch beide Hände spielen mit einem Themeneinsatz im Pedal und dieser Einsatz bringt Sie an die Grenze dessen, was Sie gerade leisten können, dann

dünnen Sie das Passagenwerk in den Händen entsprechend aus, oder verlagern die Passage in eine leichter zu greifende Tonart, oder bringen das Thema in eine leichter spielbare Form (Einsatzpunkt, rhythmische Struktur etc.).

Meiner Erfahrung nach sind Reduktionen in den Aufgaben leichter als die Reduktion des Tempos.

Eine schöne perpetuum mobile-Figur einer Toccata braucht auch das richtige Tempo, um *grandeur* zu verströmen! Ich meine hier jetzt nicht das langsame Einüben eines Arpeggios, so wie das im Kapitel Harmonik beschrieben wurde. Da macht eine

Temporeduktion Sinn. Hier geht es jedoch um eine Reduktion der Aufgaben, wenn z.B. schnelles Passagenwerk der Hände mit einem Themeneinsatz im Pedal zusammentrifft oder eine Fileuse in der rechten Hand durch Staccatoakkorde der linken Hand ergänzt werden muß. An dieser Stelle nicht (!) das Tempo zurücknehmen, wohl aber die Zahl der Aufgaben reduzieren. Das gilt auch insgesamt für die Improvisation der Toccata!

Keine Reduktion des Ausdrucks!

Vielleicht ist für den Anfang der Improvisation einer Toccata auch ein weiterer Tip für Sie sehr wertvoll, der sich auf die Länge insgesamt des Plots bezieht:

Probieren Sie die Ausführung des Plots (mit dem gesamten Bauplan der Toccata) auf eine Gesamtlänge von nicht länger als 3 Minuten anzulegen. Warum?

Meiner Erfahrung nach kommt es zu einer Verdichtung der musikalischen Ideen und ihrer Umsetzung schon allein durch den Umstand, daß die Zeit begrenzt ist und vielleicht gilt das ja auch für Sie? Auf diesen Zusammenhang bin ich persönlich durch zwei zufällige Erlebnisse aufmerksam geworden. Im ersten Fall hatte ich für eine Radioproduktion des BFBS mit Orchester für einen Christmas-Carol-Gottesdienst aus dem hohen Dom in Paderborn eine Improvisation beizusteuern, die auf Schlag beendet sein mußte. Zu diesem Zweck stellte mir der Aufnahmeleiter eine gut 30 cm große Analoguhr mit unüberbarem Sekundenzeiger auf den Spieltisch. Der Dom hat 9 Sek. Hall, die hatte ich also für mich bereits abgezogen und wußte somit, daß ich meinen Schlußakkord spätestens um 10 s vor 12 beenden mußte. Völlig fixiert auf dieses Zeitlimit hatte ich einen Plot im Kopf, der für

das knappe Thema und seine Entwicklung (mit 6 Register/Dynamikwechseln vom 16'8'4'-Plenum zum Tutti) mit 3 Minuten auszukommen hatte. Das Rundfunkorchester spielte exakt auf den Punkt einen Satz aus einer Händelsuite zu Ende und meine Improvisation konnte beginnen. Dieser zeitliche Druck beflügelte mein Spiel und am Ende schaute ich in das verblüfft, erleichterte Gesicht eines Aufnahmeleiters, dem ich keine 5 s freie Zeit geschenkt hatte. Die Orchestermitglieder applaudierten mit ihren Bögen und ein Hornist fragte später nach, welches Stück ich denn transkribiert hätte, weil das Orchester auch Stücke von Gustav Holst im Repertoire habe...

Probieren Sie aus:

Verdichtung durch Begrenzung

Den Begriff der Dichte einer Textur haben Sie bereits kennengelernt. Nutzen Sie dieses Verständnis konkret: Setzen Sie sich am Anfang ein Zeitlimit von 3 Minuten für Ihre Toccata und nicht länger. Sie werden überrascht sein, was Sie alles in 3 Minuten sagen wollen – und sagen können.

Später werden Sie kaum mit 3 Minuten auskommen, wenn mit Ihnen die Pferde durchgehen, was ich Ihnen unbedingt wünsche! Aber für den Anfang ist diese Reduktion eine spannende Anstiftung zur Improvisation. Wenn ich mir heute langatmige Improvisationen (7 min und länger) anhöre, so kann ich nur mit dem Kopf schütteln. Die Wirkung einer musikalischen Idee, ihre Kraft, die von einem gut balancierten und proportionierten Plot ausgeht, das Ringen um die Dichte einer Textur usw. - all das verpufft einfach. Kontrollieren Sie daher immer wieder ganz schlicht die Länge Ihrer Improvisation!

Wenn Sie jetzt bei mir auf der Orgelbank saßen, dann würden wir uns Ihren Plot anschauen. Sie haben noch keinen? Dann los! Kopieren Sie sich einfach die Vorlagen, nutzen Sie die Symbole und fixieren Sie Ihre Ideen damit kurz.

Checkliste für Ihren Plot zur Improvisation einer Toccata:

Motorik klar?

Akkordbrechungen, Verteilung auf die Hände, Rhythmik

Thema (gehirngerecht?) und

Themeneinsatz klar? (Welcher Kernel?)

Entwicklung des Themas: Mit welchem Parameter beginnen?

Dynamische Entwicklung des Stücks?

Gibt es einen zweiten Kernel? Parameter?

Satellit für Steigerung der Schlußwirkung gefunden?

Wenn Sie alles gefunden und aufgeschrieben haben, dann versuchen Sie folgendes. Sagen Sie alles, was Sie sagen wollen, in der Hälfte der Zeit (natürlich ist damit gemeint, nicht alles im doppelten Tempo zu spielen!). Erscheint Ihnen das unmöglich? Dann gehen Sie noch einmal Ihren Plot durch:

Brauchen Sie diese Satelliten?

Muß das Thema noch einmal ganz ausgespielt werden?

Was ist wirklich neu am zweiten oder dritten Kernel?

Sie spüren schon, worauf Ihre Improvisation setzen sollte:

Ein Traum ging für mich in Erfüllung, als ich meine zweite Impro-CD an einer richtigen *Cavaillé-Coll* aufnehmen konnte, dem wunderschönen Instrument in *La Madeleine, Paris*. In zwei Nächten, tagsüber fährt die Metro und macht Aufnahmen unmöglich, wurden eine Reihe von Improvisationen aufgenommen. Ende der ersten Aufnahme-Nacht, 4:30 Uhr: Aus dem Kirchenschiff, direkt vor dem Aufnahmeequipment mit unbestechlicher Anzeige der noch verbleibenden Restlänge des DAT-Bandes, ruft mir meine schon genervte Partnerin zu: „Noch acht Minuten...“ (bis dieses DAT-Band zu Ende sein würde und damit auch die Aufnahmesession der ersten Nacht).

Ich war nicht wirklich mit meinen Aufnahmen zufrieden, was ich eigentlich nie bin. Aber geärgert hat mich das schon, was soll das heißen, noch acht Minuten?

Emotionaler Antrieb

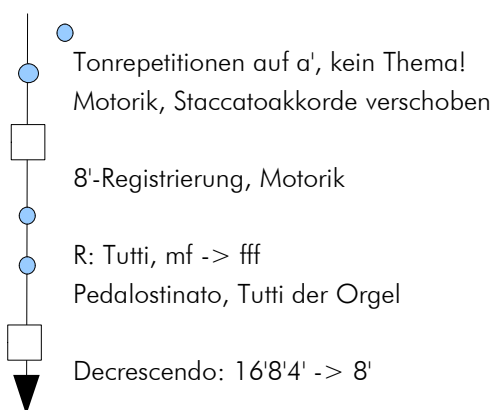
Mit einer Portion Trotz oder Wut im Bauch setzte ich mich an die Orgel und spielte spontan ein „Dityrambe“, eine Toccata mit dem Tonvorrat des 2. Messiaen-Modus, mit der ich mich regelrecht „entfesselt“ habe gegen diesen äußeren Zwang (8 Minuten) und gegen diese Wut im Bauch, daß scheinbar die erste Nacht nicht so richtig funktioniert hatte. „Bald ist mir das doch alles egal!“ und „Jetzt erst recht!“ wurden zwei starke emotionale Antriebe für ein dann zupackendes Stück.

Probieren Sie aus, sich selbst mit einer starken Emotion anzutreiben. Häufig schafft das bei aller „ernsthaften“ Beschäftigung mit der Improvisation eine emotionale Offenheit und Wachheit, die wirklich Berge versetzt.

Ich gebe gern zu, daß so eine „Cavaillé-Coll“ das eigene Spiel wirklich befeuern kann. Aber es gibt auch den genau entgegengesetzten Effekt, daß eine Orgel Ihre Ideen absaugt, und für Sie äußerst wichtig ist, daß Sie über einen (im Anfang noch notierten) Plot verfügen.

Der obige Plot des erwähnten „Dityrambe“ ist äußerst simpel und es ist auch nur eine ganz schwache Entwicklung eines thematischen Materials wahrnehmbar, wenn überhaupt.

Dafür ist die emotionale Wirkung (dem guten Aristide sei Dank!) weitaus höher und vielleicht gerade aufgrund des emotionalen Antriebs für manche inspirierend. Aber urteilen Sie selbst!⁴⁶ Und noch besser: Einfach spielen mit emotionalem Antrieb!



Auf die Entwicklung des Themas wird im Kapitel Scherzo näher eingegangen. Gehen wir deshalb einen großen Schritt weiter:

Vom guten Schluß

Wenn Sie „Zwischenspiel für die Hirnforschung“ gelesen haben, dann können Sie bereits sagen, warum sich der Schluß Ihrer

Improvisation besonders einprägt (oder auch nicht!).

Tatsächlich kann ich aus meiner Praxis von einer hartnäckigen Seuche berichten, die eine Gestaltung von Schlüssen befällt: Es ist immer der Gleiche!

Ich habe sehr viel Verständnis für einen Interpreten, der sich nach einer Widorsymphonie dabei ertappt, einen ähnlichen Schluß in seiner Improvisation zu spielen, wie man ihn in dieser Widorsymphonie (sehr beliebt dafür ist scheinbar der in hoher Lage gehaltene Schlußakkord, wozu das Pedal noch einmal den gleichen Akkord gebrochen spielt) zu hören bekommen hat. Eigentlich ist dieser Umstand auch ganz sympathisch. Da geht jemandem die Literaturliteratur in Mark und Bein über. Aber wenn Sie diesen Schluß, so schön er auch klingen mag, immer und immer wieder hören – dann hört man einfach nicht mehr hin. Bedenken Sie: Die Wirkung des Schlusses ist für die Wahrnehmung der gesamten Improvisation äußerst wichtig!

Den Plot nutzen!

Manchmal ergibt sich ein inspirierter Schluß so organisch aus dem zuvor gespielten Satelliten, daß man einen noch so guten Schluß - und sei er noch so ausgefuchst vorher überlegt worden - besser nicht spielt.

Die Gesamtheit der Proportionen Ihrer Improvisation ist in jedem Fall wichtiger als ein schöner Schluß allein. Deshalb möchte ich an dieser Stelle einfach nur die Dinge aufzählen, die berücksichtigt werden können, um die herausragende Schlußwirkung Ihrer Improvisation nicht durch einen schwachen Schluß zu untergraben:

⁴⁶ www.vpe-web.de/Improvisation/Klangbeispiele/Klangbeispiele.html

Geben Sie dem Zuhörer das Gefühl, hier ist der Schluß – aber damit ist noch nicht alles vorbei – aber vorläufig ist es das schon...

Geben Sie sich selbst das Gefühl, Anfang und Ziel Deiner Improvisation von den Proportionen her gut vorausgeföhlt zu haben. Nichts ist nerviger als eine Improvisation, die einfach nicht zum Ende kommt. Die Geduld Ihrer Zuhörer ist erschöpflich. Wenn Sie sie nicht ärgern wollen (was auch mal Spaß macht!), dann machen einen Punkt, wenn Sie alles gesagt haben.

Ihr gespielter Schluß ist kein Abspann! Erzählen Sie bis zur letzten Note eine Geschichte!

Ein überraschender Schluß ist besser als ein schlechter!

Spätestens auf den letzten 10 Takten hilft ein Auslaufen der Motorik, eine Erwartungsspannung des Zuhörers für den Schluß aufzubauen.

Es gibt auch Schlüsse, die nicht im Tutti enden!

Das Werkstutti der Orgel höre ich 10 Mal häufiger als ein fein arrangiertes und gesättigtes Tutti aus Organistenhand!

Verstehen Sie den Schluß als Endpunkt einer Sicht auf Ihre Textur (der Improvisation).

Halten Sie den Schlußakkord etwas kürzer als man es erwarten würde. Überraschen Sie quasi selbst mit dem letzten Akkord.

Spielen Sie mit dem Wind und nicht gegen ihn!

Spielen Sie einen Schluß, der Ihre Zuhörer mit einem Lächeln zurückläßt.

Vermeiden Sie Schlüsse mit allein kadenziellen Spannungsklärunge. Wir schreiben nicht das Jahr 1750!

Bis zu dieser Stelle konnten Sie vielleicht,

auch eher theoretisch, diesen Anstiftungen folgen. Spätestens jetzt kommt der Punkt, wo Sie Ihre Erkenntnisse, Überlegungen und die hier gefundenen Impulse umsetzen müssen. Das heißt:

Auf geht's!

Es ist ganz einfach. Suchen Sie sich einen „Bock“, ein leeres Blatt Papier und skizzieren Sie jetzt den Plot für eine rauschende Toccata mit einem triumphalen Abschluß. Viel Spaß dabei!

Perpetuum mobile

Was wäre eine Toccata ohne diese Figur? Das *perpetuum mobile* taucht in vielfältigen Formen auf und ist im Grunde wirklich sehr einfach zu spielen. Auf den folgenden Seiten möchte ich Ihnen einige Anregungen geben und Sie damit anstiften, bessere, geschmeidigere und kraftvollere Toccatenfiguren zu entwickeln.

Einfachstes Beispiel für eine motorische Entwicklung ist die Aufteilung eines Akkords auf 16tel-Gruppen zu gleichen Teilen auf die linke und rechte Hand. Die hier verwendeten Akkorde sind wirklich nur eine Anstiftung für Sie. Bitte entwickeln Sie eigene Akkordstrukturen, die Sie entsprechend munter auf Ihre Hände verteilen:

R. Tutti
G.P. Fonds 16'8'4"
Péd. Fonds 32'16'8"
Claviers accouplés & tirasse R.

Beispiel für Toccatenfigur - motorische Entwicklung 1

Peter Ewers

$\text{♩} = 100$

G.P.R.

3

5

7

9

p.

mf

Bestimmt haben Sie mit diesem *perpetuum mobile* eine Menge Spaß. Aus dem Rhythmik-Kapitel haben Sie noch in Erinnerung, warum das so ist. Die in einer auf diese Weise gestalteten Toccata zu spürende (!) Pulsation verbindet sich mit dem Strömen der Akkordketten. Unbedingt ausprobieren!

Etwas schwieriger ist eine Toccata dann, wenn in beiden Händen unterschiedliches Material auftaucht. Als kleine Vorübung probieren Sie Akkorde als *Fileuse* in der rechten Hand und dazu in der linken Hand etwas völlig anderes zu spielen. Im notierten Beispiel sind das ganz simple rhythmische Akzente:

R. Tutti
 G.P. Fonds 16'8'4'
 Péd. Fonds 32'16'8'
 Claviers accouplés & tirasse R.

Beispiel für Toccatenfigur - motorische Entwicklung 2 a

Peter Ewers

♩ = 100

G.P.R.

3

5

R. Tutti
G.P. Fonds 16'8'4'
Péd. Fonds 32'16'8
Claviers accouplés & tirasse R.

Beispiel für Toccatenfigur - motorische Entwicklung 2 b

Peter Ewers

G.P.R.

2

4

Sie werden spüren, wie die simplen rhythmischen Akzente der linken Hand die *Fileuse* in der rechten Hand stützen.

Variieren Sie!

Im obenstehenden Beispiel ankert die linke Hand das Arpeggio der rechten Hand harmonisch! Wichtig: Klammern Sie sich bitte nicht an das Notenbild! Arbeiten Sie diese Arpeggien als Griffbild durch alle Tonarten, verändern Sie die Palette der benutzten Töne, spielen Sie das Arpeggio aufwärts, tauschen Sie die Funktion der Hände (also jetzt die *Fileuse* in der linken Hand, die rechte Hand

spielt Akkorde) usw. Auf der folgenden Seite wird das *Perpetuum mobile* durch beide Hände geführt. Allerdings hat die linke Hand kleine Zusatzaufgaben zu erledigen. Bestimmte Töne bleiben nämlich liegen und können so die motorische Bewegung ankern. Nochmals: Das ist eine *Anstiftung* für Ihre Improvisation. Wenn Sie das Konzept verinnerlicht haben, dann improvisieren Sie mühelos zahlreiche Varianten! Nicht nachlassen im kurzen-knackigen Anschlag. Tauschen Sie Registerzusammenstellungen, in denen sich der Anteil von direktem Schall zu indirektem Schall verändert.

Auf den beiden folgenden Seiten weitere Motorik-Modelle. Achten Sie im Modell ab Takt 7 auf die linke Hand. Hier wird – zunächst ganz einfach – die rhythmische Distribution für packende Klänge im Sinne einer Pulsation vorbereitet. Einfach durchfingern! Takt 10 unterbricht die

Arpeggienbewegung, was aus vielen Gründen immer mal notwendig werden kann. Ab Takt 14 fehlt das Arpeggio. Tragen Sie es einfach ein! Und nicht vergessen: *Einfach spielen!*

R. Tutti
G.P. Fonds 16'8'4'
Péd. Fonds 32'16'8
Claviers accouplés & tirasse R.

Beispiel für Toccatenfigur - motorische Entwicklung 2 c

Peter Ewers

The musical score is written for two staves (treble and bass clef) in common time (C). It consists of four systems of two staves each. The first system is marked 'G.P.R.' and shows a rhythmic pattern of eighth notes in both hands. The second system continues this pattern with some chromatic movement. The third system shows a more complex rhythmic pattern with sixteenth notes in the right hand. The fourth system concludes with a final cadence in the right hand and a sustained chord in the left hand.

R. Tutti
G.P. Fonds 16'8'4"
Péd. Fonds 32'16'8"
Claviers accouplés & tirasse R.

Beispiel für Toccatenfigur - motorische Entwicklung 3

Peter Ewers

$\text{♩} = 100$

G.P.R.

Musical notation for measures 9 and 10. The system consists of two staves. The upper staff is in treble clef with a key signature of one flat (B-flat). It contains a melodic line with eighth and sixteenth notes, including some accidentals (flats). The lower staff is in bass clef and contains a bass line with chords and rests, marked with a 'y' symbol.

Musical notation for measures 11 and 12. The system consists of two staves. The upper staff continues the melodic line from the previous system. The lower staff continues the bass line with chords and rests, marked with a 'y' symbol.

Musical notation for measures 13 and 14. The system consists of two staves. The upper staff has a whole rest in both measures. The lower staff contains a bass line with chords and rests, marked with a 'y' symbol.

Musical notation for measures 15 and 16. The system consists of two staves. The upper staff has a whole rest in both measures. The lower staff contains a bass line with chords and rests, marked with a 'y' symbol.

Musical notation for measures 17 and 18. The system consists of two staves. The upper staff has a whole rest in both measures. The lower staff contains a bass line with chords and rests, marked with a 'y' symbol.

Beispiel für Toccatenfigur - motorische Entwicklung 4

R. Viole de gambe^{8'}, Voix céleste^{8'}
 G. Flûte harmonique^{8'}, Bourdon^{8'}
 Péd. Fonds doux 32'16'10 2/3'8'

Peter Ewers

Achten Sie bei diesem Beispiel auf die Klangwirkungen. Variieren Sie die Einsatzpunkte des Pedals, das hier äußerst

simpel daher kommt. Entwickeln Sie pffigere Möglichkeiten, um mit dem Pedal Akzente zu setzen. Paßt die Registrierung nicht? Warum

nicht? Warum doch?

Die folgenden drei Seiten sind eine Anstiftung für die Improvisation eines Plots:

Takt 1 – 5 stellen Ihnen eine Idee für einen ersten Satelliten dar (inkl. Start eines Kanon in Takt 4).

Takt 6 beginnt eine Akkordkette, die mit einer Girlande in der rechten Hand geführt wird, die allein mit dem harmonischen Material (was sich in der linken Hand befindet) auszukommen versucht.

Takt 16 und 17 listet das Material für einen Übergang (als weiteren Kernel) auf, vielleicht mit einer Registrierung auf den Gambes aller Manuale?

Takt 18 zeigt noch einmal das harmonische Material „in Reinform“.

Beurteilen Sie bitte die dargestellten Ideen: Was von dem vorgestellten Material ist für Ihre Improvisation verwendbar?

An welcher Stelle haben Sie einen Einfall, der die Idee weiterführt, ergänzt, deutlicher werden läßt, ersetzt, verkürzt, verhindert?

Wie sieht der Pedalpart aus? Gibt es einen?

Starten Sie jetzt mit der Improvisation einer Fileuse über harmonischem Material, was Sie ähnlich wie Takt 18 konzipieren könnten.

Beispiel für Toccatenfigur - motorische Entwicklung 5

R. Fonds doux 8'
G. Flûte harmonique 8', Bourdon 8'
Péd. Fonds doux 32'16'10 2/3'8'

Peter Ewers

G.P.R.

3

5

7

Musical notation for measures 7 and 8. The system consists of three staves: a grand staff (treble and bass clefs) and a separate bass clef staff. The treble clef staff contains a melodic line with eighth and sixteenth notes, including accidentals (flats and sharps). The grand staff bass clef contains block chords. The separate bass clef staff contains whole rests for both staves.

9

Musical notation for measures 9 and 10. The system consists of three staves: a grand staff (treble and bass clefs) and a separate bass clef staff. The treble clef staff contains a melodic line with eighth and sixteenth notes, including accidentals. The grand staff bass clef contains block chords. The separate bass clef staff contains whole rests for both staves.

11

Musical notation for measures 11 and 12. The system consists of three staves: a grand staff (treble and bass clefs) and a separate bass clef staff. The treble clef staff contains a melodic line with eighth and sixteenth notes, including accidentals. The grand staff bass clef contains block chords. The separate bass clef staff contains whole rests for both staves.

Tragen Sie Ihren improvisierten Pedalpart zu den vorliegenden Ideen einfach ein.

gemeinsamen Tönen funktioniert. Das ist ein schönes Beispiel für die

Die letzten drei Seiten haben Ihnen auch die harmonische Verankerung als Idee geliefert, die über zwischen Akkorden

Reduktion der Aufgaben

Auf den beiden folgenden Seiten eine

weitere Toccatenfigur, die als Beispiel dafür dienen soll. Spielen Sie einfach und beachten Sie die Aufteilung der gespielten Akkorde auf beide Hände!

Selbstverständlich können Sie eine völlig andere Motorik entwickeln. Die im Beispiel notierte macht allerdings schon sehr viel Spaß (vgl. rhythmische Distribution)! Spielen Sie genau an den Stellen, wo sich Ihrer Meinung nach mehr ereignen sollte, eine andere Artikulation (vgl. den Abschnitt Rhythmik). Die angegebenen elf Takte, die so oder so ähnlich zu Beginn einer Toccata stehen könnten, markieren hier nur den ersten Satelliten. In Takt zwölf erwartet man den Kernel (ein Thema, ein Dynamikwechsel etc.). Welchen Kernel verwenden Sie? Warum?

Nur nachspielen?

Dieses Beispiel macht keinen Sinn, wenn Sie es nur nachspielen und enttäuscht zur Seite legen. Vielmehr sind Sie aufgerufen, Ihrer eigenen Musikalität Bahn zu brechen. Verstehen Sie alle Beispiele daher nur als grobe Orientierung!

R. Tutti
G.P. Fonds 16'8'4"
Péd. Fonds 32'16'8"
Claviers accouplés & tirasse R.

Beispiel für eine Toccatenfigur
(zur Gestaltung des ersten Satelliten
bis zum Kernel) - motorische Entwicklung

Peter Ewers

♩ = 168

G.P.R.

3

5

7

11

wie in Takt 1; nachfolgend Satellit 2 (Harmonik, Klangfarbe etc.)

Nutzen Sie die Chance, einen perfekten Plot für Ihre improvisierte Toccata zu entwickeln.

Beschäftigen Sie sich eingehend mit der Motorik der Hände. Was liegt besser?

Welche Spannungsverhältnisse dieser Textur lassen sich für ein Thema nutzen?

Welche Funktion hat das Pedal?

Was macht den Schluß triumphal und packend? Wodurch bleibt er mir in besonderer Erinnerung?

Das alles sind Fragen, auf die Ihnen Ihr Plot eine Antwort gibt.

Toccata - mit gegebenem Thema

Haben Sie Lust auf einen kleinen Ausflug⁴⁷ in das Feld der themen- oder choralgebundenen Improvisation?

Es ist schon erstaunlich, daß gerade mit dieser Form der Improvisation im klassischen Improunterricht so häufig begonnen wird. Dabei erweist sich die zunächst hilfreiche äußere Struktur etwa eines Chorals (mit allen zu behandelnden Parametern) aber schon bald als hinderliche Stütze, wenn es darum geht, *selbst* zu spielen.

Warum? Nun, bei einer Improvisation über „Salve Regina“ & Co. brauchen Sie sich zunächst keine Gedanken über Richtung und Relation zu machen. Diese sind durch das „Thema“ weitgehend festgelegt. Der erste Schritt wird quasi vorgegeben. Natürlich müssen Sie auch bei einer Improvisation über ein gegebenes Thema die Parameter Harmonik, Dynamik und Klangfarbe entwickeln. Aber die Melodik (mindestens für das erste Thema) liegt fest und auch die Rhythmik hat eine gewisse Vorauswahl über sich ergehen lassen.

In der Folge wirken die Bemühungen häufig so kadenziell, daß es schwer fällt, andere Strukturen aufzunehmen bzw. die eigene zu überprüfen. Wie schade!

Improvisation ist nicht die Anwendung einiger zuvor geübter Klauseln!

Der Texturbegriff kann da wirklich

47 Nur ein Ausflug, da es eine Reihe von Kollegen gibt, die sich dieser Form der Improvisation (im Gegensatz zur freien Improvisation) besonders angenommen haben.

weiterhelfen und ich wünsche Ihnen als ImprovisatorIn mit dieser „Anstiftung zur Improvisation“, daß sich die zutiefst menschlichen Bedingungen (vgl. Kapitel Hirnforschung, Aufmerksamkeit) für ein freies Handeln und Denken auch in Ihrer *Musik der Gegenwart* wahrnehmen lassen. So verstanden, frage ich mich, was kann das noch mit Klauseln zu tun haben?

Auf mich hat meine einzige Improvisationsstunde trotz des ausgezeichneten Lehrers denn auch eher einschüchternd und abschreckend gewirkt, statt als Einladung zu wirken. Jahrelanges Choräle-Harmonisieren wollte sich einfach nicht mit meiner Suche nach dem Augenblick verbinden und leider haben diese Erfahrung viele machen müssen.

Der einzige Trost: Man muß sich selbst eben nicht um ein packendes Thema kümmern, es wird einem vorgegeben.

Persönlich finde ich z.B. die Improvisation auf Zuruf über ein gegebenes Thema vielleicht interessant (das hängt natürlich auch sehr mit der Qualität der gegebenen Themen zusammen!). Allerdings verschiebt sich damit auch die eigene Wahrnehmung. Statt des freien Spiels wird jetzt „über“ etwas gespielt, verbunden mit den rein formalen Anforderungen, z.B. einen Choral auf eine Motorik anpassen zu müssen etc.

Das ureigene Gefühl des Interpreten für die inneren Proportionen seiner Improvisation wird nun durch die Länge des Themas (des Chorals etc.) quasi von Außen gestützt – und in vielen Fällen leider ersetzt. Das ist ein schlechter Tausch und erst recht keine drittklassigen Themen wert.

Allerdings gilt: Die motivische Behandlung

und Entwicklung eines Themas zeichnet ohne Zweifel den guten Improvisator aus. Diese kognitive Leistung ist ja auch hoch zu schätzen, aber dabei darf sich die vielleicht mühsam erarbeitete Verbindung mit einer emotionalen Offenheit und dem legitimen Wunsch des Selbstausdrucks nicht völlig in Luft auflösen!

Wer diesem Prozeß nichts entgegenzusetzen weiß, der findet sich selbst rasch in der Gruppe von Kolleginnen und Kollegen wieder, die der Improvisation nur mit Ablehnung⁴⁸ begegnen oder bestenfalls ein mulmiges Gefühl ihr gegenüber empfinden. Das bedeutet:

Schaffen Sie Ausnahmen!

Ausnahmen von dieser Tendenz, daß das Wagnis des Augenblicks (!) immer der kognitiven wie artifiziellen Leistung der Behandlung eines Themas weichen muß. Ich möchte Sie wirklich ermuntern, selbst zu handeln, zu spielen und nicht nur irgendwelche Themen zu „be-“handeln!

Literaturarbeit als Inspiration

Auf Seiten der Literatur, die ja oft auch eine Form „eingefrorener Improvisation ist“, gibt es eine ganze Reihe von Beispielen für diesen „Kampf“ zwischen der kognitiven, akademischen Behandlung eines Themas auf der einen und der intensiv spürbaren „Kraft des Augenblicks“ auf der anderen Seite.

Perfekte Behandlung des Themas mit rhythmischer Verve – auf diese Formel läßt sich Duprés Toccata über „Ave maris stella“ aus den „Vêpres du Commun des Fêtes de la

48 „Klauseln dreschen – was soll das denn bringen?“, „Besser einen schönen Bach spielen – da haben alle mehr davon“, „Wir sind doch nicht in Frankreich“ etc.

Sainte Vierge“ op. 18 aus dem Jahr 1920 bringen.⁴⁹ Schöner kann man das eigentlich nicht machen und dieser frühe Dupré besticht durch einen wahrhaft „symphonischen“ Plot, der so robust ist, daß er auch für Ihre Improvisationen nützlich sein wird.

Das Werk ist eine Auftragskomposition besonderer Art: Der sehr vermögende und bestens vernetzte Direktor des britischen Autobauers Rolls-Royce hatte Dupré 1916 in Notre-Dame, in Vertretung des in der Schweiz kurenden Louis Vierne, die improvisierten Verse der Vesper spielen hören und bot Dupré für die Transkription seiner Improvisation die stolze Summe von 1500 Francs. Dupré machte sich an die Arbeit, Claude Johnson wurde Widmungsträger der Transkription, der ihm für die englische Uraufführung gleich die Royal Albert Hall anmietete und in der Gegenwart des britischen Kronprinzen Duprés fulminantes Debüt ausstattete.

Die Kontrapunktik der Toccata ist eher robust als raffiniert und deshalb eine schöne „Teststrecke“ für Ihren eigenen Plot. Interessant ist auch die ein wenig „gegen den Strich“ laufende Akkordarbeit der Hände. Diese Toccata bekommt durch die Motorik etwas eigentümlich flirrendes. Am Schluß steht zwar ein pp, was aber wohl nur für die Verwendung in der Liturgie steht. Dupré selbst beendet seine Aufnahme 1960 in Saint-Ouen, Rouen in strahlendem Tutti. Einfach spielen!

49 Dupré, Marcel: Fifteen Pieces for organ founded on antiphons (Vêpres du Commun), op. 18, Nr. 9 „Ave Maris Stella 4 – Amen“ (Finale), S. 23 – 29; komponiert 1920, Copyright 1934, erneuert 1948 The H.W. Gray Co., Inc., Rechte übertragen (ohne Datum) auf Belwin Mills, wahrgenommen durch CPP/Belwin, Inc., Miami, Florida, USA. Rechteinhaber 2008 ist Warner Chappell für Warner Brothers Publications. Herzlichen Dank für die Druckrechte an den derzeitigen Rechteinhaber Alfred Publishing, California (www.alfred.com).

AVE MARIS STELLA. IV

Amen

FINALE

G.P.R. Fonds, Mixtures, Anches.
 Ped. Fondset Anches 4.8.16.32.
 G^l Ch. Sm. Diaps. Mixtures & Reeds.
 Ped. Diaps. Reeds 1.8.16 & 32 *ff*

Marcel Dupré
 Opus 18, No. 9

Animato. *sempre staccato*

ff

PI. G. P. R.
 G^l Ch. Sm. to Ped.

ff

First system of musical notation. It consists of three staves. The top staff is a treble clef with a key signature of one flat (B-flat). The middle staff is a grand staff (treble and bass clefs) with a key signature of one flat. The bottom staff is a bass clef with a key signature of one flat. The music features a melodic line in the treble clef and a rhythmic accompaniment in the grand staff.

Second system of musical notation, identical in structure to the first system, featuring a treble clef, a grand staff, and a bass clef, all with a key signature of one flat.

Third system of musical notation, identical in structure to the first system, featuring a treble clef, a grand staff, and a bass clef, all with a key signature of one flat.

Fourth system of musical notation, identical in structure to the first system, featuring a treble clef, a grand staff, and a bass clef, all with a key signature of one flat.

Sie würden gern improvisieren? Sie haben musikalisch-künstlerisch etwas zu sagen? Sie sind Musikerin oder Musiker und es fehlt noch der Antrieb oder Sie haben es noch nicht richtig im Griff? Sie hätten Lust auf eine Stippvisite an die Orgelbank zu Tournemire, Dupré oder Cochereau?

Einfach spielen!

Anstiftung zur Improvisation

vermittelt Ihnen in leicht nachvollziehbaren und effektiven Schritten alles, um sich Gehör zu verschaffen. Nutzen Sie neue Impulse: Nehmen Sie jetzt Ihre Improvisation in die Hand!



Peter Ewers, geb. 1963, entwickelt nach seinem C-Examen autodidaktisch einen eigenen Improvisationsstil, ist fünf Jahre als Organist mit bis zu 480 Gottesdiensten jährlich am Paderborner Dom tätig, veröffentlicht dort 1996 seine erste Improvisations-CD, 1997 (bei Unda maris, D) eine weitere CD mit Improvisationen an der Cavallé-Coll-Orgel der Madeleine, Paris (Kritikerpreis Coup de coeur), 2000 eine CD (Solstice, F) „Les planètes“ an der Orgel in Notre-Dame de Laeken, Brüssel (vier von fünf Stimmgabeln in „Diapason“), 2004 eine CD am Dom zu Soest „ars moriendi“ in der Kombination Orgel und Lyrik/Collage, wirkt 2007 bei einer DVD-Produktion „Orgel und Tanz“ (Contemporary Dance) in Brüssel mit und wird zu zahlreichen Improvisationskonzerten eingeladen, oft in Kombination mit Tanz, Lyrik, Film und Schlagwerk.

Der Autor betreut als Psychotherapeut und Coach Musiker und Künstler mit Depressionen, burn-out-Syndrom, Auftrittsängsten etc. in eigener Praxis in Paderborn und Köln, berät Unternehmen bei Ihren Anliegen der Kommunikation und ist als Supervisor tätig.

vpe

musikwissenschaften

Wovon handelt diese Buch?

- Von der freien Improvisation und den Besonderheiten auf der Orgel
- Von den Parametern Rhythmik, Dynamik, Harmonik, Klangfarbe und Melodik als frischem Impuls für Ihre Improvisation
- Vom flüssigen, eigenen Improvisieren und der wirkungsvollen Nutzung eines Plots
- Von den Techniken der Improvisation eines Tournemire, Dupré, Fleury und der Kunst der Illusion Pierre Cochereaus
- Von der Musik als Sprache, hilfreichen Erkenntnissen der Hirnforschung und einem zeitgemäßen Texturbegriff für Ihre Musikalität
- Und: von Ihrer nächsten - noch besseren - Improvisation

ISBN-10: 3-928243-30-6

ISBN-13: 978-3-928243-30-8