

## Die Schönheit der Mannigfaltigkeit Über die Kunst der Improvisation in der klassischen Musik

Prof. Volkhardt Preuß, HfMT Hamburg

Ein klassischer Klavierabend sieht heute ganz anders aus als im 19. Jahrhundert. Zu jener Zeit nämlich spielte die Improvisation, die „Freie Fantasie“, wie sie Carl Philipp Emanuel Bach nannte, eine herausragende Rolle. Die Spezialisierung auf das reine Literaturspiel, getrieben auf die Spitze technischer und musikalischer Perfektion, ist eine relativ moderne Erfindung. Carl Philipp, der berühmte Bach-Sohn und Vorbild Beethovens, begründete seinen Ruhm als Improvisator am Clavichord. Von Beethovens Improvisationskünsten in jungen und noch gesunden Jahren sprach ganz Wien, und wer in Konzerte von Liszt oder Thalberg ging, wollte vornehmlich deren Improvisationen hören und weniger deren Interpretationen einer Beethoven-Sonate, die man, wenn überhaupt, häufig nur auszugsweise zu hören bekam. Von Beethoven weiß man, dass er nur ungern und selten eigene Sachen auf dem Klavier spielte. Die Klaviereinleitung zu seiner Chorfantasie improvisierte er ursprünglich frei. Erst später wurde aus Skizzen die heute überlieferte, kompositorisch ausgearbeitete Einleitung.

Die Improvisation war außerdem eine kompetitive Kunst. Bernardo Pasquini, der in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts Organist in St. Maria in Aracoeli in Rom war, rief in regelmäßigen Abständen zu Treffen der größten Improvisatoren, die Europa zu bieten hatte. Das war mehr ein Convivio, ein Gastmahl, denn ein Duell Aug in Auge. In letzterem lag natürlich ein besonderer Reiz, dessen Pointe immer auf dasselbe hinauslief: der Triumph des Genies und die Demütigung des Herausforderers. Louis Marchand forderte Bach heraus, doch zum Wettbewerb kam es nicht, denn angeblich hörte er ihm heimlich am Vorabend zu und verließ fluchtartig Leipzig. Der große Steibelt reiste von Paris nach Wien, um den jungen Beethoven zum improvisatorischen Duell zu fordern. Das nahm für ihn kein gutes Ende, denn Beethoven wiederholte (angeblich) den Variationenzyklus Steibelts und bewies damit sein fulminantes Gedächtnis, bevor er seiner eigenen Titanenwucht freien Lauf ließ und Steibelt als Biedermeier aussehen ließ, der noch in den Eierschalen des Rokoko steckte.

Gehen wir der Frage nach, wie sich Komposition und Improvisation voneinander unterscheiden. Es ist das Wesen der Improvisation, nur bedingt Kontrolle über die musikalischen Ereignisse zu haben. Es ist die Gunst des Augenblickes, die den Musiker trägt, und dessen Unwägbarkeit, die ihn überraschen darf und soll. Nicht immer ist der Improvisator Herr der Dinge und darf es auch nicht sein, soll sie das Attribut „frei“ zu Recht

tragen. Nur dann wundert man sich über sich selbst: hier endet nicht die Euphorie, hier beginnt sie. In dieser Unwägbarkeit liegt die Freiheit des Fantasihaften, der zahllosen „senza tempo“-Abschnitte, der rezitativischen Momente mit ihren unvorhersehbaren harmonischen Irrwegen. C.Ph.E. Bach nennt in seiner Klavierschule beispielhaft den verminderten Septakkord: „Auf eine kürzere, und dabey angenehm überraschende Art in die entferntesten Tonarten zu kommen, ist kein Akkord so bequem und fruchtbar, als der Septimenakkord mit der verminderten Septime und falschen Quinte, weil durch seine Verkehrungen, und durch die Verwechslung des Klanggeschlechts sehr viele harmonische Veränderungen vorgenommen werden können. Wenn man hierzu die übrigen harmonischen Künste und Seltenheiten, welche wir in den vorhergehenden Capiteln abgehandelt haben, mit zur Hülfe nimmt: was eröffnet sich nicht alsdenn für ein unzuübersehendes Feld von harmonischer Mannigfaltigkeit!“ Und später heißt es: „Das Schöne der Mannigfaltigkeit empfindet man auch bey der Fantasie.“

In der Zeit des ausgehenden Biedermeier lohnt es sich, mit der Gegenüberstellung von „Komposition“ und „Improvisation“ die Kategorien „Objektivität“ und „Subjektivität“ ins Spiel zu bringen. Beispielsweise trägt die fis-moll-Fantasie C.Ph.E. Bachs den Titel „C.Ph.E. Bachs Empfindungen“. Seine G-Dur-Fantasie heißt „Abschied vom Silbermann’schen Clavier“. Mit der Gattung der „freien Fantasie“, die C.Ph.Emanuel entwickelt hat und die mit dem leisen und empfindsamen Klang des Clavichords untrennbar verbunden ist, haben wir das Privileg, einem sehr intimen Vorgang zu lauschen. Das ist Musik, die nicht in einen Redoutensaal gehört oder den Wiener Musikverein, sondern in das stille Kämmerlein, in dem der Spieler einzig mit seinem Instrument einen intimen Dialog führt.

Es ist die Improvisation und mit ihr die freie Fantasie, die das „Ich“ emanzipiert. Sie agiert aus dem Moment heraus und lässt das inwendig Gehörte, Empfundene und Assoziierte ungefiltert in das Instrument fließen, ohne dass Zeit bliebe, aus den musikalischen Gedanken zu wählen oder sie zu ordnen. Demgegenüber stellt die Komposition das Geheimnis der Wahl über das Geheimnis der Erfindung. Im Vergleich zur Improvisation agiert sie indirekt. Sie modelliert das Gefühl, indem sie strukturiert und verändert, kausal verbundene Stellen umstellt, den Schluss an den Anfang holt oder den Anfang an den Schluss, Dinge wegschneidet oder hinzufügt, und so weiter. Mit anderen Worten: die Komposition nimmt die lineare Zeit nicht als gegeben, sondern wandelt sie zur *musikalischen Formzeit*. Hier emanzipiert sich die objektive Instanz vor der subjektiven Impulsivität. Struktur bedeutet hier, dass das Werk selbst seinen Fortgang zu bestimmen scheint aus einer Kette von Zwangsläufigkeiten, die sich mehr und mehr verdichten, je weiter die Komposition fortschreitet. Das Werk wird vor unseren Ohren geboren und erwachsen, wie es auch im Geiste des Komponisten geschah. Es lohnt sich, die

Aufmerksamkeit dafür zu schärfen, welche Passagen eines Werkes auf die Erfahrungen zurückgehen, die der Komponist als Improvisator gemacht hat und welche Passagen einer ausgearbeiteten Entwicklungsstruktur verpflichtet sind.

Als Improvisator agiert man entlang der Zeit. Man ist Gefangener des Momentes. Die Entscheidungen sind hauptsächlich in die Zukunft gerichtet („Was mache ich als nächstes?“). Deshalb ist es nicht so leicht, sich an etwas zu erinnern, was man etwa vor 10 Minuten gemacht hat, an eine harmonische Wendung etwa, oder an ein bestimmtes Motiv. Wenn man sich aber erinnert, so kann es leicht geschehen, dass man in einen ostinaten Strudel gerät, einen Sog der Wiederholung. Ist dies einmal geschehen, so gibt es kaum noch ein Entkommen. Das Ostinato breitet seine Flügel aus, es entsteht eine Passacaglia oder eine Chaconne.

Einerseits haben wir die assoziative, zerrissene Abfolge rhetorischer und affektiver Gesten, mit anderen Worten: die „freye Fantasie“ mit ihren rezitativischen Passagen ohne spürbare Taktmetrik. Und andererseits die ostinate Wiederholung in Form eines immerfort kreisenden Basses mit insistierender Motivik und klar gegliederten und gliedernden Sequenzen. Und schließlich drittens: die Kantilene, das nachsingbare Arioso, mit periodischer Metrik und „ohne Kunst und Mühe“, wie Goethe es formulierte. Nicht zu vergessen viertens: der improvisierte Kontrapunkt, dessen Tradition am weitesten zurückreicht, bis in das 15. Jahrhundert hinein! Eine organisierte Balance zwischen diesen Zuständen aber bleibt der Kontrolle durch die Komposition auf dem Papier und ihrer ordnenden und organisierenden Kraft vorbehalten. Denn im Fluss der Improvisation kann man nichts mehr korrigieren: *gesagt ist gesagt*. Will man korrigieren, bedarf es der Arbeit mit Papier und Bleistift, das heißt: der *kompositorischen* Arbeit. Was improvisatorisch noch unwägbar und nur bedingt vorhersehbar war, unterwirft sich nun organisierter Ordnung.

Die Frage ist nun, warum sich diese beiden Aspekte im Laufe des 19. Jahrhunderts immer mehr voneinander getrennt haben, so dass heute die Improvisation in der klassischen Musik kaum noch eine Rolle spielt. Begeben wir uns auf eine Spurensuche, zum Beispiel in historischen Klavierschulen. Im 18. Jahrhundert gibt es bereits einige Beispiele für eine reine Instrumentalschule ohne Generalbass- oder Improvisationsanteil (z.B. Couperin, „L'Art de toucher le clavecin“, 1717). Hat die Generalbassschule von Dandrieu ein enorm „modernes“ und praktisches Konzept (1718), so hat die Harmonielehre von Rameau keine praktischen Anteile mehr (1722). Hier deutet sich eine Spaltung an, die bis heute sichtbar ist: die Trennung von Theorie und Praxis. Demgegenüber ist die Improvisation eine Kunst, die diese beiden Bereiche zu einem Ganzen vereint.

Die großen Pädagogen des 19. Jahrhunderts haben Wert daraufgelegt, dass die Improvisation wichtiger Bestandteil der Ausbildung ist. Das berühmteste Beispiel ist wohl

die „Systematische Anleitung zum Fantasieren auf dem Pianoforte“ op. 200 von Carl Czerny (1829): eine Sammlung von Klaviersatzstudien, die sich an den schon ausgebildeten Virtuosen wenden. Czerny stellt die ornamentale Mannigfaltigkeit vor den systematischen Aufbau eines Sequenz- und Kadenzrepertoires. Letzteres würde bedeuten, von einfach nach schwer fortzuschreiten. Solches findet sich bei Johann Michael Wiedeburg, im 3. Band seiner Clavierschule „Der sich selbst informierende Clavierspieler“ (1767), der sich ausschließlich mit dem „Fantasieren“ befasst. Wiedeburg erarbeitet akribisch Sequenzmodell um Sequenzmodell, von einfacher Zweistimmigkeit bis hin zu komplexen Texturen. Ich möchte diesen Abschnitt nicht schließen, ohne eine dritte Quelle zu erwähnen: die „Praktische Generalbaßschule“ op. 49 von Simon Sechter (1830). Die 120 Übungen sind auch hier modellhaft und fortschreitend geordnet. Die Generalbaßschule von Anton Bruckner folgt Sechters Vorbild.

Nun mag man sich die Frage stellen, was denn der Generalbaß im 19. Jahrhundert zu suchen hat. Eine naheliegende Antwort ist, dass Sechter ausschließlich als Theorielehrer gewirkt hat. Das stimmt zwar, greift aber zu kurz. Denn es gibt im 19. Jahrhundert tatsächlich noch Generalbassschulen wie die von Vierling (1794) oder Kalkbrenner (1843). Hier wird die Ornamentation von harmonischen Gerüstsätzen natürlich auf dem Flügel und nicht auf dem Cembalo geübt. So gesehen sind die Chopin-Etüden eigentlich Generalbassstudien; ganz prägnant wird das in der C-Dur und der c-moll-Etüde aus op. 10 deutlich. Aber auch kleinere, aber nicht weniger meisterhafte Werke kann man anführen, wie die „Kleine Studie“ oder „An Mignon“ aus dem „Album für die Jugend“ von Robert Schumann.

Der Generalbass ist zwar ein Epochenbegriff, sein Wesen aber weist weit darüber hinaus. Er beschreibt, wie die Stimmen sich zu einem musikalischen Vokabular verweben, das ein Netz von Ähnlichkeiten über die Epochengrenzen hinweg bis tief in das 19. Jahrhundert knüpft. Will man eine Sprache sprechen, braucht man Vokabeln, und das gilt auch für die Musik, vor Allem für die improvisierte.

Ich sprach am Anfang davon, wie sich Improvisation und Komposition voneinander unterscheiden. Der Unterschied ist aber nur die halbe Wahrheit. Natürlich sind sie nicht streng voneinander getrennt, aus mehreren Gründen. Einer davon ist, dass die improvisatorische Unwägbarkeit in die Notation der Musik eingreift. Es ist ja der Hauptverdienst der „historisch informierten Aufführungspraxis“, deutlich gemacht zu haben, dass es das Wesen der Notation ist, nicht alles präzise fixieren zu können, was gemeint ist. Diese Unschärfe des Notentextes bedarf der historischen Kontextualisierung und schafft einen inspirierenden Raum zur improvisatorischen Entfaltung. Die Notation verlässt sich auf die Erfahrung des Spielers. An diesem Punkt kommen wir zwangsläufig zum weiten Feld der Ornamentation. Es stellte sich den Komponisten die Frage, wieviel sie den

Interpreten überlassen und wieviel sie notieren sollten. Chopin hat seine Verzierungskunst zu einem unverwechselbaren Personalstil gemacht. Durch die Verschriftlichung seiner Fiorituren und Abbellimenti haben wir eine ungefähre Ahnung, wie er improvisierte.

Es ist wohl richtig, dass heute in der Welt der klassischen Musik die freie Improvisation nicht mehr die Rolle spielt wie zu Zeiten Bachs, Beethovens oder Chopins. Das ist vermutlich einer zunehmenden Spezialisierung und Perfektionalisierung des Klavierspiels geschuldet. Die technischen Schwierigkeiten stiegen und mit ihnen die Ansprüche, die an deren Bewältigung gestellt wurden. Die Unmenge an musikalischer Literatur, die ein heutiger Konzertpianist auswendig „drauf“ haben muss, ist immens. Die technische und klangliche Vollkommenheit duldet keine Nachlässigkeit. Der Preis ist, dass sich die Klavierimprovisation von der Konzertbühne zum bloßen Lehrfach zurückgezogen hat. In den Klavierschulen des 18. und 19. Jahrhunderts ist sie ein wichtiger Bestandteil, und in den überlieferten Kompositionen finden sich zahllose Stellen, die den Eindruck erwecken, sie seien ausnotierte Improvisationen. Warum repetiert Beethoven auf dem As im langsamen Satz seiner Klaviersonate op. 110? Um Zeit zu gewinnen, weil er auf der Suche ist, wie es weitergehen soll. Warum gerät das Nocturne G-Dur op. 32 Nr. 2 von Chopin in ein tiefchromatisches Labyrinth, bis hinunter nach es-moll? Weil es möglich ist, sich während der Improvisation harmonisch „zu verlaufen“. Und warum haben Stücke wie das „Bittende Kind“ von Schumann oder die Mazurka op. 17 Nr. 4 von Chopin keinen Anfang? Weil es das Wesen der freien Rede ist und des inneren Monologs, aphoristisch zu sein mit offen Rändern am Anfang und am Schluss. Und so endet das „Kind im Einschlummern“ mit einem Septakkord...