

Flautando

0.0

U: Die Musik, die sie spielen, ist nicht so notiert überliefert, wie sie sie spielen. Wovon gehen sie aus, wenn sie sich ein Stück vornehmen, was kann man da voraussetzen als Grundlage als Material.

F: Das ist ganz unterschiedlich – also – ich fange einfach mit einem Beispiel an, den Saltarello, das ist ein mittelalterlicher Spielmannstanz, ein Estampie, die einstimmig überliefert. Da gibt es nur eine Melodie. Und dann muss man eben gucken, was man für die jeweilige Besetzung – die wird ja von unglaublich vielen Ensembles auch genutzt – improvisierend, was man eben dann daraus macht. Wir sind ein Quartett, wir haben versucht mit Bordunklängen, mit mittelalterlichen musikalischen Elementen einfach zu arbeiten, wir spielen dann in Quintparallelen, Quartparallelen – und versuchen einfach diese Sachen da improvisierend einzubauen.

1.1

U: Improvisierend heißt, dass sie das einmal in der Probe festlegen, oder Arrangements schreiben – oder heißt das, dass sie sich während der Aufführungen Freiheiten lassen.

1.4

F: Das heißt eigentlich beides, also am Anfang wird wirklich viel improvisiert und dann verselbstständigt sich das natürlich schon – also wenn man bestimmte Floskeln – merkt man auf einmal, oh, die sind wunderschön – die probiere ich noch mal aus – die kommen dann auch irgendwie so in die Finger – und die Finger machen das dann manchmal auch von alleine nochmal das gleiche wieder – und dann schleifen sich im Laufe der Jahre zum Teil dann natürlich schon auch Melodien ein, die so immer wieder auftauchen, wobei wir dann auch

versuchen, immer mal wieder ganz bewusst was anderes zu machen. Zu sagen, so heute schmeißen wir das Konzept noch mal um, um spielen einfach fangen von einer ganz anderen Richtung an, spielen nicht die gleiche Einleitung, wie sonst, sondern machen mal was ganz anderes – damit es eben auch lebendig bleibt.

2.1

U: Bordunklänge – heißt das, dass das Instrument, das den Bordun spielt, auf diesen Rhythmus festgelegt ist, es ist dann sozusagen in dieser Stimme der langweiligste Part – und die Diskantstimme kann improvisieren?

F: Das würde ich so nicht sagen, weil man da ja auch improvisieren kann. Also es ist ja dann nicht – ist ja dann auch schon wieder auch da eine Improvisationsmöglichkeit, denn man spielt ja nicht einfach dann einen Ton, sondern spielt auch damit je nach Stück auch das – man kann es rhythmisieren oder mal Abweichungen machen – also da gibt es ja auch schon wieder neuen Spielraum.

3.0

U: Nehmen wir uns mal so einen Ortiz vor, zum Beispiel. Also diese Ricercardas – wie ist das notiert.

F: Das sind im Grunde aufgeschriebene Improvisationen über ein Bassmodell, von einem Komponisten, von ungefähr 1550. Aus Spanien. Und er hat eine kleine Schule damals geschrieben und hat gesagt, hört mal, so könntet ihr das improvisieren. Zu seiner Zeit. Und das ist gerade für uns, diese überlieferten Schulen, die sind für uns natürlich sehr sehr interessant. Und wir haben dieses Bassmodell genommen und haben das für uns wieder arrangiert – haben also zum Beispiel die Bordune dazu geschaffen und haben das Schlagzeug dazu genommen, aber die Melodie, die da gespielt wurde, so wie wir sie heute aufgeführt haben, die ist tatsächlich aufgeschrieben. D.h. die

hab ich nicht improvisiert, sondern die hat dieser Komponist niedergeschrieben. Es gibt natürlich Möglichkeiten, das haben wir auch schon gemacht, dass man Takte dazwischen setzt, wo man selber noch dazwischen improvisiert, das geht dementsprechend auch.

4.2

U: D.h. sie fügen – ja was ist das dann – freie Improvisationen in dieses Bassmodell ein, wo sie sich von der aufgeschriebenen Melodie entfernen.

F: Genau, also man ist ja dann – man steigt ja sehr in diesen Stil ein, aus diesem Jahrhundert und dadurch, dass man da schon so viel gespielt hat, versucht – erfindet man natürlich in diesem Stil seine eigenen Improvisationen. Das geht dann auch. Man kann sich dann auch. Man kann sich natürlich dann auch wieder ein bisschen davon entfernen. Freier werden und dann natürlich bis zur heutigen Zeit irgendwelche Geschichten dazu einbauen oder mehr maurische Einflüsse noch nehmen – oder ja ...

5.0

U: Das, was ihnen dann gerade einfällt.

F: Ja.

U: In Reaktion auf das Publikum oder ... wer trifft in diesem Augenblick die Entscheidungen.

F: Also bei dem Ortiz, das ist jetzt vielleicht das falsche Beispiel, weil wir das nicht so oft machen – aber was Susanne gerade sagte, zu dem Saltarello. Da hat sie heute – das hat sie auch gerade schon angedeutet, vollkommen anders begonnen als ich es sonst manchmal von ihr kenne und dann muss man aus dem Moment heraus natürlich die Idee aufgreifen und wie sie das spielt, in was für eine Richtung das geht, und muss versuchen sich dann da sich hineinzufinden. In der

*Freiheit
auf dem*

Situation in dem Moment. Es ist natürlich geregelt, dass wir beide das sind, die anderen sind dann – haben entweder ihre Bordune oder so – aber gewisse Regeln gibt es da natürlich schon.

5.9

U: Was heißt denn Schule eigentlich, was dieser Ortiz geschrieben hat. Das ist in der Improvisationsszene durchaus umstritten, dass man Improvisieren lernen kann. Orgelspieler sagen, ja, das geht – Jazzler sagen, nein, kann man nicht lernen.

F: Das ist in dem Fall tatsächlich so, dass wir da schon einen Anhaltspunkt nehmen – jetzt in diesem Bereich. Also dass wir sagen, wir finden das spannend wie die das damals gemacht haben, und wir spielen wirklich in dem Fall improvisieren wir nicht, sondern spielen wirklich schon seine Musik, und weichen manchmal davon ab, was wie wir das dann anstellen, ist unsere Sache – aber es ist einfach niedergeschrieben. Und daran halten wir uns fest, bei diesem Stück. Also ob das – was – ob das jetzt wie man das jetzt definiert, wenn wir uns davon etwas entfernen, aber weiterhin im Stile von ... spielen, wir nennen das dann schon noch Improvisieren.

6.9

F: Also jetzt nochmal zu dem Lernaspekt, ich glaube, dass es ganz ganz wichtig ist, wie mit allen künstlerischen Tätigkeiten, dass man sehr sehr viel lernen muss sogar. Man kann ganz viel lernen und man muss auch ganz viel lernen – man muss ein Stilgefühl entwickeln – je nachdem in welcher – in welchem Stil man improvisiert, ob es jetzt modern ist, ob es spanische Renaissance ist oder eben Jazz. Und das muss man tatsächlich lernen und natürlich, das was man später dann selber mitbringt, was sozusagen aus dem Bauch raus kommt, das ist tatsächlich einfach vorhanden. Und das kann man nicht lernen. Also ich glaube, es ist tatsächlich beides.

Hand oder Finger

7.6

F: Ja, ich wollte noch ergänzen, dass wir uns ja auch – aber das hast du jetzt gerade auch schon angesprochen – Kerstin – dass wir uns in so vielen Epochen und Genres bewegen – dass da jedes Mal auch die Ansatzpunkte des Improvisierens verschieden sind. Und mit dem Lernen denke ich, ist es wirklich so, dass man ja viel lernen kann, und dass – wie genial das nachher wird, klar das liegt dann daran, wie man sich in der einen Epoche oder in diesem Genre dann wohl fühlt oder zu Hause ist.

8.2

U: Gibt es da Stichworte für die Ansatzpunkte des Improvisierens, sozusagen entlang der Jahrhunderte – Renaissance so – Barock so – hm.

F: Ähm – also es ist natürlich schon mal ein großer Unterschied, ob man eine tonal gebundene Improvisation macht, also über einen vorgegeben Bass zum Beispiel, wie es bei Ortiz ist, oder ob man einfach frei improvisiert in dem ^{man} versucht, eine bestimmte Atmosphäre einfach zu schaffen. Wir haben ja zum Beispiel bei dem spanischen Villancico Riu, riu chiu, versuchen wir halt am Anfang des Stückes, als Einleitung so eine arabisch maurische Atmosphäre zu machen, die fällt eben auch wirklich jedesmal anders aus, weil es da kein Harmonieschema als Grundlage gibt, über das man sich fest bewegen muss. Und das machen wir halt dann deswegen, weil diese spanischen Villancicos – diese Volkslieder eben aus dieser Tradition kommen, aus der 800 Jahre langen Besetzung Spaniens durch die Mauren – und in dieser Zeit sind diese Stücke entstanden und mit Sicherheit gab es – so genau weiß man das ja dann alles auch nicht – diese musikalischen Einflüsse auf diese Volksmusik. Und die versuchen wir dann in dem Moment darzustellen – bei Ortiz ist es ganz klar harmonisch

gebunden. Und das ist – da muss man sich natürlich dann auch daran halten, an die Harmonien.

9.6

U: Die Komponisten 16tes 17tes Jahrhundert waren, soweit ich weiß sehr häufig keine Komponisten im heutigen Sinne, sondern Musiker, die selbst improvisiert haben, und ihre eigenen Improvisationen aufgeschrieben haben. Fühlen sie sich, wenn sie diese Musik spielen, eher als Interpreten, oder als wie soll ich sagen Nachkomponisten.

10.1

F: Also das ist auch sehr unterschiedlich – in den meisten Fällen ist es tatsächlich die Interpretation, aber teilweise, wenn man zum Beispiel jetzt noch ein bisschen später sich die Musik anguckt in der Barockzeit, da gibt es viele – viele verschiedene Sonaten oder Konzertsätze, die man auch ausziert, mit Verzierungen füllt. Und da hat man beides – das hat man in der Renaissancezeit natürlich auch – da ist man also Interpret – interpretiert das Stück, was sowieso schon vorhanden ist – und ziert das aus mit den verschiedensten Verzierungselementen. Und da denke ich hat man beide Techniken sozusagen nebeneinander.

10.9

U: Was ist ihre eigene Interpretation, warum die Musik der Renaissance und des frühen Barock aufgehört hat, viel mehr Verantwortung eigentlich den Musikern zu überlassen und immer mehr aufzuschreiben. Woran lag das?

F: Hat sie das?

F: Gute Frage.

Quasi

F: Vielleicht liegt das so ein bisschen auch - auch an der Eigenverantwortung der Gesellschaft. Dass man die Eigenverantwortung ein bisschen mehr abgibt dadurch. Also jetzt wenn man nicht selber ständig dabei ist, und improvisiert und tiefer in der Musik ist. Vielleicht ist es aber auch ein Aspekt, dass ja heutzutage eben alte Musik gemacht wird. Was ja nie vorher der Fall war. Und dass ja dass man deswegen eben vielmehr diese Kompositionen spielen muss. Die eben vorhanden sind, weil es eben auch die Komponisten ja nicht mehr gibt und weil viel weniger neue Musik eben gemacht wird. Also so in der Renaissance und in der Barockzeit, da wurde ja praktisch nur neue Musik gespielt – und da war das viel selbstverständlicher.

12.3

F: Also so dieses freie Spiel, das hat ja auch im geschichtlichen Aspekt also um den also um 1600 herum begann man überhaupt erst so – interessierte man sich für das solistische Spiel auf dem Instrument, um zu zeigen, hey, was kann ich. Also was kann ich euch bieten. Und das ist eben auch diese spannende Zeit. Es wurde die ersten Sonaten geschrieben, also ein Stück für ein Instrument und Begleitung. Und dann fing es an so ein bisschen so richtig zur Sache zu gehen. Und in diesen Stücken auch war noch längst nicht alles notiert, sondern die Leute wurden immer virtuoser – und spielten so langsam immer freier und wenn man das eigentlich betrachtet bis zur Klassik, also hat sich das weiter fortgezogen, auch bis in die Barockzeit, das wurde aber immer mehr ziemlich genau notiert. Und später – es kommt sicher, hat auch mit dem Kompositionsstil zusammen, hängt das zusammen, war das nicht mehr so etabliert. Oder es war auch vielleicht nicht mehr so wichtig. Dass man sich selber dass man zeigt, was man kann, sondern dann gibt natürlich um die großen – um die Symphonien um die großen Formen, die einfach vorgestellt wurden. Ja ...

13.7

U: Ist das so, dass die Improvisation eher die kleine Form bedient, oder so das Amorphe, das sich so am Klang entlang hangelt – wohingegen die komponierte Musik die Architektur ist, die große Fuge, die Symphonie, das Oratorium.

F: Ja, es ist halt – es ist ja wirklich so – also ein riesengroßes architektonisches Werk hat natürlich einen ganz eigenen Wert. Also so ein großes architektonisches Werk improvisatorisch zu erfüllen, das ist ja eine supertolle riesengroße Aufgabe, die sehr schwer zu meistern ist. Vielleicht bleibt es trotz – deswegen etwas im Kleineren. Also ich wir sind jetzt keine Jazzer – und im Freejazz – oder wie die die großen Formen oder größere Formen vielleicht da nachvollziehen können, vielleicht. Aber je komplexer natürlich die Formen werden im Laufe der Musikgeschichte, und je mehr sich der Architekt, der Komponist dazu ausdenkt, klar, desto festgelegter ist das.

14.9

U: Sind ja häufig auch Tänze, die sie spielen. Hat das damit zu tun, dass also Tanz und Improvisations – Tanz ist ja eher etwas Körperliches – und das, was dann ein – was weiß ich – ein Beethoven gemacht in seinen Sonaten, da ist der Tanz rausgepustet.

F: Also, dass man bei Tänzen sehr viel improvisiert, das kommt ganz einfach auch daher, dass diese Tanzmelodien natürlich zum Teil 25 mal wiederholt worden sind, das sind ja zum Teil ganz kurze Stücke, und wenn man die nur einmal spielen würde, dann dürften die Tänzer gerade mal 20 Sekunden tanzen und dann müssen sie sich wieder hinsetzen. D.h. das wurde noch mal noch mal noch mal gespielt, das wurde dann auch vielleicht in der Besetzung mal eben arrangiert, dass jetzt beim ersten Mal spielen die Streicher, beim zweiten Mal spielen die Bläser und beim dritten Mal kommt das Schlagwerk mit dazu und

dann spielt man das Ganze noch mal – und dann muss man's natürlich einfach auszieren, weil es ja sonst auch für die ausübenden Musiker, das macht denen dann einfach viel mehr Spaß – wenn sie es schon 25 Mal spielen, dass sie es dann jedesmal ein bisschen anders spielen. Und so entsteht das ganz einfach.

16.0

F: Also jetzt interessant ist ja die Frage, wenn man bei diesen großen Kompositionen bleibt, also bei Symphonien zum Beispiel, ist es ja ganz bestimmt möglich, zum Beispiel für einen Tänzer dazu zu improvisieren. Also es muss dann nur natürlich ein anderes Medium sein, es muss der Tanz – warum nicht? – zu einer Form, ja, das ist mir gerade dazu eingefallen.

16.4

U: Dass der Tänzer dann improvisiert.

F: Dass der Tänzer improvisiert. Der kann ja diese Form wunderbar dazu benutzen. Im Grunde könnte ich auch mit meiner Blockflöte hingehen und dann zu einer Beethovensymphonie - ... Das ist ja alles möglich, warum nicht?

16.6

U: ... dazu improvisieren?

16.8

U: Ja, was ist das für sie, improvisieren. Also ist das ein Lebensgefühl, oder ist das einfach die Herausforderung.

F: Das ist – das macht großen Spaß und es ist für uns aber auch ganz notwendig, das liegt ein bisschen einfach auch an unserer – dass wir jetzt eben ein Blockflötenensemble sind, ein Quartett. Wir haben nicht so die Möglichkeit wie ein Streichquartett an den Notenschrank zu

Kein Repertoire
im Orchester!

gehen und ein Stück nach dem anderen herauszuziehen, was große Komponisten komponiert haben. Wir arrangieren uns unser Repertoire meistens selber. Und aus dieser Not ist das eigentlich entstanden. Und hat sich jetzt dahingehend verselbstständigt, dass wir das immer lieber machen. Dass wir auch ganz schnell Ideen entwickeln. Viel schneller als früher, dass wir sagen – oh, das können wir ja so – mach doch mal hier – und spiel doch mal so – und ja, das ist einfach zu unserer eigenen Sache geworden, dadurch.

17.8

F: Und das ist tatsächlich auch eine sehr sehr große Chance, dass wir eben dieses Repertoire nicht haben, weil man sich so selber natürlich viel mehr einbringen kann ...

(Unterbrechung)

18.0

F: Ja, es ist tatsächlich eine sehr große Chance, die wir haben, dass wir eben nicht so viel Repertoire haben, weil man sich selber natürlich auf dieser Art natürlich sehr viel mehr einbringen kann von seinen eigenen Ideen. Natürlich haben wir viel gelernt und so ein bestimmtes Stilgefühl für die Epochen entwickelt, und jetzt können wir viel freier damit umgehen und wenn man jetzt – zum Beispiel, wenn wir ein Streichquartett wären – natürlich hätten wir viel Repertoire, was wir einfach aus dem Schrank ziehen könnten, aber man kann sich – man ist dann eben sehr festgelegt. Und so ja sind wir frei und können eigentlich viel mehr wachsen mit der Musik. Für mein Gefühl.

18.7

F: Wir merken das auch sehr bei der Probenarbeit, dass wir ständig damit beschäftigt sind – wir haben also ein sehr großen – wir haben heute nicht sehr viele Flöten dabei gehabt, wir haben um die 50

Steve Hall

Instrumente. Und das fängt schon damit an, überhaupt welche setzen wir ein und wie welche Klänge sind wichtig. Wie produzieren wir Klänge, also es sind so unheimlich viele Fragen drum herum – bis überhaupt das Stück gespielt wird. Und manchmal denken wir ach – aber das ist viel und das ist anstrengend aber gleichzeitig schult es auch unglaublich und es ist sehr farbenreich und hat sehr viel mit uns zu tun. Weil wir ständig unseren eigenen Geschmack einsetzen und das ist eigentlich eine große Freude. Und ich habe das gerade heute auch wieder gemerkt, die – das japanische Stück, das haben wir zum Beispiel, da haben wir unsere Instrumente präpariert, wir haben da oben Tesafilm reingesteckt in den Windkanal, damit das einfach einer japanischen Shakuhachi gleicht, der Klang. Und zum Beispiel ist diese Präparation des Instruments auch nicht immer gleich. D.h. man muss jedes mal vorher sich seinen Klang wieder von vorne erarbeiten und manchmal ist er toll und manchmal ist man nicht so zufrieden und dann noch gleichzeitig eben frei zu spielen und zu improvisieren, also bei diesem Stück haben wir das Stück ist aufgeschrieben – aber wir haben uns sehr viel an dieser Shakuhachi orientiert. Und dann immer in dem Moment sich da reinzufühlen – also wir sind eigentlich ganz froh mit unserem Instrumentarium und genau wie eben schon gesagt wurde, dass wir nicht das große Werk da stehen haben, wo wir dann immer umblättern und jede Seite spielen müssen.

20.5

F: Und das Schöne dabei – darüber hinaus ist noch, dass jedes Stück ja stark ein eigenes Stück des – von uns wird, also des Ensembles, dass das auch beim Publikum also wirklich ja sehr – also das kommt wirklich an beim Publikum. D.h. also jedes Stück entwickelt sich ein bisschen zum Publikumsreißer dann, also weil es diese Intensität, die dann plötzlich in diesem Stück steckt, das wird auch transportiert.

21.2

Anders Zitat

U: D.h. das Improvisieren bietet die Möglichkeit ein Mehr an Kommunikation herzustellen, zum Publikum, sie untereinander – im Unterschied zu diesem mächtigen Werkgedanken oder Werkmythos, den das Streichquartett spielen würde.

F: Ja, ich denke schon. Auf eine Art schon. Also für uns ist das ganz bestimmt so der Fall, das schmälert natürlich auf keinen Fall die großen Werke, die da sein müssen, und die natürlich auch auf jeden Fall da sein. Ja, aber ich denke so ja den Kontakt zum Publikum kriegt man denke ich tatsächlich leichter, wenn man selber dadurch vielleicht auch präsenter ist. Oder ja – sich eben auch mehr einbringen kann. Also sein Inneres.

22.1

U: Sich einbringen meint aber nicht, dass sie sich selbst ausdrücken, sondern die Musik drückt sich aus. Wer bringt sich ein – wer ist dieses Ich?

F: Unbedingt auch wir natürlich. Also gerade weil man so aufmerksam mit dem Stück umgehen muss und das natürlich auch arrangiert hat und verändert hat, will man – man will das Stück transportieren, ganz klar. Aber gerade bei den Sachen, die wir heute gespielt haben, ist das Reagieren aufeinander – das will man einbringen und seine eigene intuitive Situationen – also – so das, was man gerade fühlt, unbedingt. Einbringen.

F: Also ich glaube das Ziel ist tatsächlich, sich selber durch die Musik darzustellen. Die Musik ist praktisch ein Mittel oder ein Werkzeug oder ja – genau wie die Instrumente auch, so wie jetzt zum Beispiel dies japanische Stück, das wie Katharina eben schon sagte, stammt ja aus dem Zen-Buddhismus – und da ist das Instrument und der Klang ja eigentlich nur ein Werkzeug des Glaubens. So wird das genannt. Und so ähnlich ist es vielleicht ja beim Improvisieren ja dann

tatsächlich auch. Wir sind – wir stehen da, mit unseren Instrumenten, mit der Musik, die wir machen. Und wollen uns selber was wir in dem Moment empfinden, transportieren.

23.5

F: Man muss ja auch immer noch dazu sagen, dass wir auch uns sind, und dass ganz bestimmt ein großer Teil der Improvisation vielleicht auch nicht immer gebunden ist an den Stil, sondern dass man manchmal vielleicht auch sagt, das bin jetzt ich und das spiele ich. Und das ist auch schön. Und je mehr man sich natürlich auskennt, desto mehr läßt man das auch mal zu. Dass man obwohl man ist eigentlich immer in sich drin, egal was man – man steigt wie das bei der Kunst ist, man steigt in diese Atmosphäre ein so wie der Schauspieler in eine einsteigt und der gibt auch sein Inneres preis. Über die Person, die er darstellt.

Stomms Paradox!

24.2

U: Wie ist dann das Verhältnis zwischen Ich und Ensemble. Wenn sie sagen, sie drücken sich selbst aus – dann tun sie das innerhalb eines Wir.

F: Ja, aber da gibt es dann in jedem Stück verschiedene Abschnitte, und es gibt wirklich – also manchmal improvisiert man wirklich miteinander – ganz klar und reagiert auf den anderen – und manchmal darf man aber auch ganz alleine. Und dann wirklich in dem Moment die Linie so gestalten, wie man sie will und die Entwicklung der Improvisation so machen, wie es eben an diesem Tag aus einem selber so rauskommt und ist – ja, ist nicht gezwungen, auf jemand anders zu reagieren. Also das haben wir beides. Das machen wir auch ganz bewusst so, dass wir sagen, gut, ne – an dieser Stelle wirklich frei und solistisch und an dieser Stelle mit Kommunikation.

25.2

Gebrauch der Kommunikation:

Gongelle Improvisation

F: Das ist rein – auch eine große Aufgabe, also ich denke jetzt gerade an mich, dass man – oder eine schöne Aufgabe, dass man wirklich in diesem Klang bleiben muss, oder sollte, und wenn der Klang – also darüber – das proben wir ja auch viel. Und da brechen manche auch mehr aus und müssen dann wieder zurückkommen, weil der Klang, weil jemand zu individuell ist und dann eben ausbricht und dann hat es ja auch keinen Sinn, dann kommt es kommt es ja auch nicht so an. Das ist ein großer Teil der Arbeit. Wie bleibe ich in dem Gesamtklang, der transportiert werden soll und wie weit darf ich ausbrechen.

25.8

U: Und da erlauben sie sich ziemlich viel. Ich habe ein Stück gehört, das war das letzte, da habe ich mir gedacht, hops, ihr Solo, das hätte auch in einen Jazzkontext – dann sind sie aber wieder in die Renaissance zurückgekommen.

F: Ja, aber da hatte ich auch alle Freiheiten. Das war ja ganz geregelt, das ist ja dann die Regel, da darf die Katharina machen, was sie will. Und dann komme ich wieder dann dahin zurück. Und dann darf ich im Moment, dann darf ich – also in Kommunikation mit dem Schlagzeuger – aber dann schimpft auch glaube ich keiner, wenn es dann nicht frühitalienisch oder maurisch oder was auch immer ^{ist} sondern das darf ich dann machen.

26.5

U: Kommt das auch vor, dass geschimpft wird, wenn sie zu weit gehen.

F: Ja, natürlich kommt das vor, und das ist natürlich in einem so kleinen Ensemble wie wir es ja sind ein Quartett oder mit Schlagzeuger Quintett – da kann man sich das eben auch leisten, ja, auch mal zu diskutieren, und ja vielleicht auch mal eine Meinung

annehmen oder das ist dann in der Probenarbeit natürlich auch sehr befruchtend.

27.0

U: Das ist meine letzte Frage, stelle ich immer wieder: Beim Improvisieren, gibt es für sie die Kategorie richtig und falsch.

F: Ja, also das ist natürlich auch eine schwere Frage. Ich denke, das hat viel mit diesem Stilgefühl zu tun. Also was wir – die Musik, die wir machen, habe ich vorhin ja schon erwähnt, das ist nicht die Musik die wir heute – die heute komponiert wird, sondern die eben damals vor ein paar hundert Jahren komponiert wurde. Und im Zuge der ganzen Aufführungspraxis hat man sich natürlich einen ja ein Bewusstsein und ein Gefühl angeeignet, was wir als richtig in Anführungsstrichen annehmen. Und ja – ich glaube innerhalb dieses Rahmens gibt es schon ein richtig und ein falsch – aber ich denke, das ist auch ja das kann sich auch ändern. Also man muss immer offen sein für neue Anregungen und wichtig ist halt immer, dass es stimmig ist. So ja ...

28.2

F: Dem kann ich genau mich nur anschließen – also natürlich improvisieren – wenn man den Begriff an sich nimmt – gibt es kein Richtig und kein Falsch. Also es gibt kein Falsch. So. Wir – was wir jetzt gemacht haben, immer wir haben ja – wir haben uns eben diese – wir haben das auf der historischen Basis machen wir das – also müssen wir uns an etwas orientieren. Ich kann mir aber gut vorstellen, dass wir für unser nächstes Jahr ganz anders daran gehen zum Beispiel. Dass wir einen ganz anderen Improvisationsstil machen. Wo es dann – wo es nicht an diesen Dingen orientiert ist. Vielleicht nur tatsächlich intuitiv aus dem Moment jetzt – vier Individuen, die halt miteinander kommunizieren – mit ihrem musikalischen Inhalt, der

dann halt ganz groß ist und nicht nur auf das 14te oder 15te Jahrhundert – was heißt, nicht nur – sondern eben ganz allgemein läuft – das kann es geben.

29.1

F: Und was auch noch sehr wichtig ist, glaube ich, beim Improvisieren, dass ein bestimmter Rahmen gesteckt wird, dass man also nicht einfach anfängt, so wir improvisieren jetzt, sondern dass man sich vorher eine Form auch zusammen überlegt und innerhalb dieser Form gibt es dann auch wieder ein Richtig oder ein Falsch. Also man darf nicht einfach ausbrechen, sondern hat schon auch seine Ränder.

29.5

F: Das ist die Frage, wenn ich jetzt gerade so darüber nachdenke, jetzt kommen wir hier in Gespräch. Weil wir haben ja ständig – das stimmt, weil wir gerade ich habe letztens auch oft über Formen gesprochen, aber wenn man da – man könnte ja auch mal eine Übungsstunde machen, wo man keine Form festlegt. Zum Beispiel.

29.9

F: Ja, das sind dann aber auch immer jetzt wie bei dir zum Beispiel beim Saltarello – sind das – ist das auch wieder eine Passage, wo das dann eben möglich ist, wo man ausbrechen darf, so viel man will, aber da gibt es auch einen Anfang und ein Ende – und dann geht es halt dann wieder weiter. Das meine ich mit Form, dass es irgendwie immer einen Bogen noch haben muss.

30.3

U: Nun ist ein Saltarello ja etwas, das per se schon ein Ausbrechen bedeutet. Ist ja so ein verrückter Tanz. Also ist das Ausbrechen programmatisch.

F: Ja, und ich meine aber formlos kann ja auch einen Form sein. Also ich meine ...

U: Musik ist immer Form. Ja danke – Prima!