

Klavierimprovisation im Anfängerunterricht

Schriftliche Masterthesis von Esther Bächlin

Zürcher Hochschule der Künste, Zentrum Weiterbildung

MAS Erweiterte Musikpädagogik

Matrikelnummer: 23-198-443

Mentorinnen: Lina Schwob, Nina Lutz

Verfasst von Esther Bächlin, Sternmattstrasse 16, 6005 Luzern, August 2023

Inhaltsverzeichnis

1. Einleitung	1
1.1 Ausgangslage	1
1.2 Die "Von-Aussen-nach-Innen" Pädagogik	2
1.3 Praxisprojekt.....	3
1.4 Leitende Fragestellungen	3
1.5 Inhaltliche Eingrenzung des Projekts	4
1.6 Aufbau der Arbeit	4
2. Das Praxisprojekt	5
2.1 Entstehungsprozess	5
2.2 Konkretisieren der Ideen	5
2.3 Inhaltliche Kategorien	6
2.3.1 <i>Tanzschritte</i>	6
2.3.2 <i>Flow Improvisation</i>	7
2.3.3 <i>Harmonische Improvisation</i>	9
2.3.4 <i>Klangexperimentelle Improvisation</i>	10
2.3.5 <i>Begleithrhythmen und Akkordmuster Mosaik</i>	11
2.4 Prozess der Stückauswahl und Wahl der Darstellungsoptionen	12
2.5 Darstellung	12
3. Theoretische Grundlagen rund um den Begriff Improvisation	15
3.1 Was ist Improvisation?.....	15
3.2 Ist Improvisation wichtig oder einfach nur ein neuer Trend?	15
3.3 Definition von Freier Improvisation	16
3.4 Wie frei ist Improvisation generell?.....	17
3.5 Was ist "Flow" im Zusammenhang mit Improvisation?.....	19
4. Die Bedeutung von Improvisation für die Musizierenden	21
4.1 Die Bedeutung von Improvisation aus entwicklungspsychologischer und ganzheitlicher Sicht	21
4.2 Die Bedeutung von Improvisation aus musikpsychologischer Sicht.....	21
4.3 Die Bedeutung von Improvisation aus musikpädagogischer Sicht.....	22
4.4 Die Bedeutung von Improvisation aus musikalischer Sicht	23
4.5 Ergänzende Theorien zur Kategorie "Flow Improvisation"	23
4.6 Ergänzende Theorien zur Kategorie "Harmonische Improvisation".....	24
5. Durchführung und Auswertung des Praxisprojektes	26
5.1 Vorgehen und Fragestellungen	26
5.2 Fragestellungen und Beurteilungskriterien	27
5.3 Allgemeine Beobachtungen	29

6. Reflexion	32
7. Fazit	34
8. Literaturverzeichnis	35
9. Abbildungsverzeichnis	37
Anhang	37
I Auswertung Praxisarbeit (Quelle: Bächlin, E., 2023, Tabelle).....	37
II Selbständigkeitserklärung.....	37
III Klavierimprovisation im Anfängerunterricht (Beiheft).....	37

Abstract

Ziel der praktischen Arbeit war, eine Sammlung von kurzen und übersichtlich dargestellten Improvisations-Anleitungen und Unabhängigkeitsübungen zu erstellen, welche als Ergänzung zum notenbasierten Unterricht in die Lektionen eingebaut werden können. Es gibt sehr wenig Improvisationsliteratur für Klavierlernende im Anfangsstadium. Ein Teil dieser Spielanleitungen wurde während einer Testphase mit Lernenden unterschiedlichen Alters sowohl auf inhaltliche Relevanz wie auch auf das generell vorhandene Interesse an Improvisation untersucht. Die Spielanleitungen liegen als Beilage in Heftform bei.

Der Theorieteil befasst sich mit den verschiedenen Definitionen von "Improvisation", beschreibt deren generelle Bedeutung und Wichtigkeit als Musikform und beleuchtet ihre Wirkung auf den Menschen unter verschiedenen Blickwinkeln. Das Thema Freie Improvisation sowie den Zusammenhang von "Flow" und Improvisation werden ausgiebiger erörtert. Es folgt eine Recherche über verschiedene Teilbereiche der Improvisationsforschung und deren Ansätze, wie sich Improvisation aus geisteswissenschaftlicher, musikpsychologischer, musikpädagogischer und musikalischer Sicht auf die Musizierenden auswirkt. Auch wird ein Querbezug zu einigen Kategorien der Spiel-Anleitungen hergestellt.

Die in der Testphase gewonnenen Erkenntnisse und Beobachtungen werden aufgrund anfangs gewählter Kriterien und Fragestellungen ausgewertet. Es werden wichtige Rückschlüsse über den Stellenwert von Improvisation und deren Integration in den Unterricht gezogen. In der Auswertung werden inhaltliche und formale Modifikations-Möglichkeiten thematisiert und abschliessend folgt ein Ausblick über weitere Zielsetzungen und Forschungsperspektiven.

1. Einleitung

1.1 Ausgangslage

"Seit Menschengedenken ist die musikalische Improvisation eine der wesentlichen menschlichen Ausdruckformen. Bei Naturvölkern wie in den Hochkulturen ermöglichte sie dem homo ludens, seinen Spieltrieb auszuleben" (Schaarschmidt, 1991, S.9).

Mit diesem Zitat beginnt der Autor sein Buch "Improvisation" und trifft es für mich auf den Punkt, weshalb ich mich für mein Masterthema entschieden habe: Seit ich an der Musikschule überwiegend Kinder respektive Anfänger:innen¹ unterrichte, suche ich auf verschiedensten Wegen, diesen "Homo Ludens" in ihnen zu bewahren, erwecken und ernähren.

Es gibt sehr viel verschiedene Klavierschulen und Anfängerliteratur, doch diese basieren fast ausnahmslos darauf, dass die Lernenden relativ schnell zum Notenlernen und Notenlesen übergehen müssen, um die weiteren Beispiele des Heftes ausführen zu können. Es gibt aber fast KEINE Improvisationsliteratur für die Anfängerstufe¹! Und dies, obwohl- wenigstens auf dem Klavier- selbst mit einfachsten Mitteln ein befriedigendes, exploratives Spielen stattfinden könnte!

Warum erst Notenlesen lernen müssen, wenn man auch ohne schon ab Stunde 1 Musik erfinden kann? Wertvolle motorischen Fertigkeiten können durch gezielte Improvisation viel schneller gestärkt und aufgebaut werden. Die starke Fixierung auf die mittlere (C-Lage) der Tastatur und der augenzentrierte, aufs Blatt gerichtete Unterricht begrenzt schon im Anfängerunterricht Bewegungsfreude, Ausdruckskraft, Experimentier- und Hörfähigkeit. Diese Qualitäten können mit Improvisation gefördert werden. Elementare Bewegungselemente können spielerisch auf die GANZE Klaviatur übertragen werden, welche dadurch auch seine furchteinflössende Grösse etwas verliert.

Basis Unabhängigkeits-Übungen, welche bei allen Schlagzeug-Lernenden selbstverständlich und unumgänglich sind, sind bei den Piano-Lehrgängen nur marginal thematisiert/ dargestellt oder meistens in zeitaufwändigen Stücklein eingebettet, für welche man wiederum Notenlesen können muss. Das "Erspielen" motorischer Grundfertigkeiten und (Fort-)Bewegungsformen, welche einfach und vielfältig auf der ganzen Tastatur ausgeführt werden können, wirken befreiend und inspirierend und sind vollwertige musikalische Ereignisse. So erleben auch Anfänger:innen bereits sinnliches, lustvoll kreatives Spiel.

¹ Mit "Anfängerstufe" oder "Anfänger:innen" sind im gesamten Text dieser Masterarbeit Klavierlernende bis/mit 4.Spieljahr oder völlig

Improvisations-Unerfahrene Spieler:innen gemeint.

Häufig sind bei vorhandenen Improvisations-Lehrmitteln bereits fortgeschrittene Klaviertechnik, gute Notenlesefähigkeit und Unabhängigkeit vonnöten. Zudem erschweren unübersichtliche Darstellungen oder die stilistische Spezialisierung auf Septakkord-Musik/Jazz oft, dass Interessierte sich mit Leichtigkeit auf Improvisation einlassen können.

Mir fehlen schon länger kurze, essentielle Unabhängigkeitsübungen mit ansprechbarem Tonmaterial, welches gleichzeitig noch einen Gehör- und Harmonie-Ästhetik bildenden Charakter hat. Zudem bleibe ich bei ausgeschriebener Literatur oft stecken, weil die koordinativen Grundvoraussetzungen zu wenig vorhanden sind. Gerade dieses Thema könnte mit gesonderten Übungen sukzessive und spielerisch aufgebaut werden.

1.2 Die "Von-Aussen-nach-Innen" Pädagogik

Schaarschmidt (1991, S.10) schreibt in seinem Buch "Improvisation" über den Musikunterricht: "Seine Qualität, die menschlichen Organe vom Kehlkopf über das Hörvermögen bis hin zur inneren Tonvorstellung zu schulen, wick einer *theoretisch-apparativen Unterrichtspraxis*". Und er (ebd., S. 9) konstatiert, der Musikunterricht werde im Laienbereich heute weitgehendst auf die Vermittlung der technischen Handhabung eines Instrumentes/ der Stimme reduziert. Er beschreibt damit unter anderem das fehlende Praktizieren von Singen als Voraussetzung des Nachvollziehens, des inneren Begreifens der Musik (ebd.).

Beim Erlernen einer Sprache lernt man zuerst sprechen und erst dann lesen. Analog dazu müssten Instrumental-Lernende zuerst einmal singen und dann diese Melodien auf dem Instrument finden lernen, bevor sie mit Notenlesen beginnen. Diesen Vorgang nenne ich "Von Innen nach Aussen". Durch das Einführen des Notenlesens gibt es eine zwangsläufige Verschiebung auf das "Von-Aussen-nach-Innen"-Lernen, also durch Notenlesen erst Hören und Spielen lernen. Wird es zu früh eingeführt, wird das Lernen im Allgemeinen als anstrengender und weniger lustvoll empfunden. Beim ausschliesslichen Spiel nach Noten besteht die Gefahr, dass der Transfer von Singen und Gehör auf das Instrument, auch aus Zeitgründen, vernachlässigt wird. Die Lernenden sind zu stark auf der visuellen Lernebene geprägt und können vorgesungene Passagen nicht auditiv nachspielen. Es ist einer der Hauptgründe, warum der Unterricht immer wieder harzig sein kann!

Gehörbildung, Harmonielehre, Sinn für Konsonanz/Dissonanz sowie eine gehörmässig-visuell verknüpfte Orientierung auf der Tastatur müssen konstant weitergebildet werden, sonst entsteht eine immer grösser werdende Kompetenz-Lücke. Diese Themenbereiche sind jedoch nur in wenigen Lehrmitteln integriert, weshalb sie auch von mir vernachlässigt werden. Um diesen Faktoren Rechnung zu tragen, habe ich meine Praxis-Arbeit entworfen.

Häufig sind bei vorhandenen Improvisations-Lehrmitteln bereits fortgeschrittene Klaviertechnik, gute Notenlesefähigkeit und Unabhängigkeit vonnöten. Zudem erschweren unübersichtliche Darstellungen oder die stilistische Spezialisierung auf Septakkord-Musik/Jazz oft, dass Interessierte sich mit Leichtigkeit auf Improvisation einlassen können. Aus obgenannten Gründen denken sehr viele Laien, aber auch professionelle (klassische) Musiker:innen, Improvisation sei unüberwindbar schwierig und jenseits des Erreichbaren, da sie in jenen Kompetenzen zu wenig gefördert wurden und es immer noch viel zu wenig Improvisationsliteratur für Einsteiger gibt.

1.3 Praxisprojekt

Ich habe zu Beginn 26 Improvisations-Anleitungen und Unabhängigkeitsübungen erfunden und danach im Notationsprogramm Sibelius schön dargestellt. Danach wurde ein Grossteil ebendieser während 4 Wochen bei meinen Musikschüler:innen verschiedenen Alters auf ihre Relevanz und Durchführbarkeit getestet. Ebenfalls untersucht wurden Kriterien wie klare Darstellung, gute Verständlichkeit der Anweisungen und eine maximale zeitliche Begrenzung der Umsetzung auf 8 Minuten. Die Beispiele wurden als Hausaufgabe gegeben und in der folgenden Lektion vorgespielt. Das Spiel und der Lernprozess wurden besprochen, adaptiert und eventuell nochmals aufgegriffen. Während der Testphase mit den Lernenden wurden die Improvisation-Anleitungen konstant optimiert und angepasst. Es liegen die angepassten Anleitungen vor.

1.4 Leitende Fragestellungen

Inwiefern wirkt sich das Improvisieren förderlich auf das Musikhören aus?

Meine Fragestellungen waren:

1. Sind Lernende jeglichen Alters grundsätzlich an Improvisation interessiert und bereit, sich auf diese Musikform einzulassen und diese sogar kontinuierlich zu üben?
2. Wie wirkt sich Improvisation bei den Lernenden aus? Gibt es einen Mehrwert und wenn ja, in welcher Beziehung? Löst das Improvisieren andere Gefühle aus als das Nachspielen ab Noten?
3. Auf welchen Ebenen erweitert Improvisation die Musizierfähigkeit oder Musikalität der Lernenden?
4. Ist Improvisation auf Anfängerstufe sinnvoll und können die Lernenden davon profitieren?

1.5 Inhaltliche Eingrenzung des Projekts

Improvisation ist ein sehr weiter Begriff. Ich habe mich auf folgende Optionen entschieden:

1. Die Übungen sind für Solo-Klavier gedacht, (könnten aber zu zweit umgesetzt werden). Sie enthalten keine Elemente von Freier Improvisation, Gruppenimprovisation, Jazz-Improvisation oder Improvisation nach Bildern oder anderen assoziativen Hilfsmittel.
2. Die Improvisations-Anleitungen sind in 4 Kategorien eingeteilt und fördern verschiedene Fähigkeiten:
 - "Harmonische Improvisation" – Erfinden von Melodien zu vorgegebenen Akkordschemen
 - "Flow Improvisation" – Koordination und fließendes Spiel mit repetitiven Patterns
 - "Klangexperimentelle Improvisation" – Spielerisches Erkunden von Bewegungsmustern
 - "Tanzschritte" – Unabhängigkeitsübungen auf Basisstufe
3. Es gibt keine musikalisch inhaltlichen Anleitungen, wie man zum Beispiel "schöne" Melodiebögen entwickeln kann etc. Dies zu fördern und entwickeln ist dann Sache der Lehrperson, welche- je nach eigener Kenntnis- die Improvisationen der Lernenden musikalisch-inhaltlich ergänzen kann.

1.6 Aufbau der Arbeit

Nach einleitender Fragestellung und Relevanz des Praxisprojekts wird im Detail der Entstehungs- und Findungsprozess relevanter Inhalte und optimaler Darstellungsformen der Improvisations-Anleitungen beschrieben. Danach folgt ein Theorie-Exkurs über verschiedene Definitionen von Improvisation und "Flow" und deren möglichen Einfluss auf die Musizierenden. Anschliessend werden die Fragestellungen, Beobachtungen und Zielsetzungen der Studie genauer erläutert, reflektiert und ausgewertet. Es folgen Fazit und Ausblick auf eine mögliche Weiterführung des Projekts, namentlich in Form eines offiziell erhältlichen Unterrichtsheftes.

2. Das Praxisprojekt

2.1 Entstehungsprozess

Wie bei der Einleitung erörtert, kam die Idee des Praxisprojekts aus dem Wunsch, für meine Schülerinnen eine Sammlung an interessanten kleinen Improvisations-Spielanleitungen zur Verfügung zu haben. Einerseits als einfache Unabhängigkeitsübungen für die AnfängerInnen, andererseits als Spielaufträge mit einer melodisch-harmonische Komponente, welche Gehör und Ästhetik schult. Beide sollen zu (fast) freiem Spiel anregen und zugleich die Motorik fördern.

Ich habe mir deshalb 26 verschiedene Mini-Vorgaben für Solo-Klavier ausgedacht: einige sind sehr rhythmisch angelegt, andere eher klanglich-explorativ. Diese wollte ich unbedingt in kurzer, verständlicher und übersichtlicher Darstellungsweise in Form eines Hefts zur Verfügung haben, um meinen noten-basierten Unterricht regelmässig damit zu ergänzen. Ziel war, dass die Lernenden die kleinen Einheiten auch selbstständig als Hausaufgaben ausführen und einüben können. Bisher hatte ich oft zeit- und energiekonsumierend irgendwelche Improvisationsübungen aus dem Stehgreif erfunden, welche ich dann noch ins Hausaufgabenheft eintragen musste. So hatte ich bis anhin auch keine Kontinuität und Aufbau in dieser Disziplin. Mir wurde klar, dass durch eine schöne professionelle Darstellung das Thema Improvisation an Gewicht gewinnt und schon rein visuell den gleichen Stellenwert erhält wie ausnotierte Literatur.

Von Beginn weg realisierte ich, dass mein Zusammentragen von Improvisations-Anleitungen nicht nur mir dienen wird- es besteht eine riesige Marktlücke in diesem Bereich! Es gibt im üblichen Fachhandel praktisch keine Klavierhefte mit Improvisations-Übungen für Klavieranfänger:innen, ausser vielleicht bei einschlägigen Verlagen wie "Advance Music". Alle meine Piano-Kolleg:innen waren von meinem Projekt durchs Band hinweg entzückt und sehr interessiert, insbesondere die vielen Klassik-Lehrpersonen, aber auch alle meine Kolleg:innen aus der Jazzabteilung. Möglicherweise schreiben die improvisierenden Musizierenden weniger gerne Bücher- es liegt wohl etwas in der Natur der Sache.

2.2 Konkretisieren der Ideen

Wie sich schnell herausstellte, hatte ich sehr viele verschiedene unterschiedliche Ansätze und Ideen, zum Teil kramte ich auch in vergangenen Notizen, Blättern, früheren Aufnahmen und hörte mir die Audio-Beispiele an, die ich während der Corona-Zeit hergestellt hatte, welche insbesondere in die Rubrik "Tanzschritte" fallen (vgl. "Kategorien" 2.3).

Nebst den verschiedenen thematischen Inhalten war auch die Formatwahl ein grosser Knackpunkt:

Soll ich alle Ideen

- in notierter oder zusätzlicher Audio-/Video- Form darstellen?
- nur Begleitungen als Audio-Mitspiel-Format aufnehmen und sie darin
 - a) ganz freies Skalenspiel machen ohne Vorgabe?
 - b) kurze melodische Ideen meinerseits imitieren lassen, um in den Zwischenräumen dann wieder alleine weiterzuspielen?

Sollen die Lernenden

- nur mit einer oder mit beiden Händen melodisch improvisieren?
- Vorgespieltes nachspielen, um ihr Gehör zu bilden?
- nur eigene Ideen spielen?

Die Gefahr beim Entwickeln war, mich in tausend Beispielen verlieren und gleich alle Ideen zu notieren, die mir in den Sinn kamen. Solo-Klavierimprovisation hat sehr viel mit Unabhängigkeitsübungen zu tun, die man sich selbst kreiert und darin immer neue Kombinationen erfindet, verfeinert, komplexer macht. Diese Diversität wiederum muss man der regelrecht "meditieren": man erfindet z.B. eine neue rhythmische Kombinationsmöglichkeit und versucht diese dann auf verschiedene Intervallstrukturen und Tonleitern anzuwenden, welche entsprechend der darunterliegenden Harmonien oft wechseln (vor allem im Jazz und anverwandter Musik).

So versuchte ich analog zu meiner Art, Improvisation zu üben, "Step by Step" immer etwas anspruchsvollere Übungen zu schreiben. Letztlich hatte ich viele gefüllte Seiten und driftete in Details ab. Die Tendenz, jene zu stark zu definieren und einzuengen war gross. Dies wiederum ist konträr zum Begriff Improvisation. Ich habe viele wieder verworfen- weniger ist mehr!

2.3 Inhaltliche Kategorien

Ich begann die Ideen in inhaltliche Kategorien zu gliedern. Dies verhalf mir zu einer besseren Übersicht und zur Möglichkeit, innerhalb dieser eine durchgehend einheitliche Darstellung zu finden. Diese Kategorien sind namentlich:

2.3.1 Tanzschritte

Klavierspielen ist für mich "Tanzen auf 10 Fingern": die Finger sind wie Beine, die auf dem Klavier rumspazieren und verschiedene Bewegungsformen ausführen. Klavierspielen ist für mich eine "Tanz-Choreographie". In dieser Kategorie probiert man -ähnlich wie beim Gehen oder Tanzen- verschiedene "Schrittkombinationen" aus. Klavierspielen ist sehr komplex: 2 Hände mit je 5 Fingern gibt eine unglaubliche Fülle von Kombinatorik und Unabhängigkeit. Mir fehlt schon lange ein Unterrichtsmaterial im Sinne eines Rhythmus-Kompandiums, wie es dies für Schlagzeug gibt. In diese Kategorie fallen alle primären Unabhängigkeitsübungen, welche man ab der 1.Stunde mit den Anfänger:innen machen kann. Sie beginnen mit einem Finger

pro Hand (mit Abgabe des Armgewichts auf die passiven Finger) und dienen dem Erforschen der ganzen Tastaturbreite ohne tonale Vorgabe. Sie festigen motorische Bewegungsabläufe wie legato, staccato, Fingerstärkung und freies Bewegen auf dem ganzen Klavier bei gleichzeitiger Bildung der Unabhängigkeit von LH und RH. Es ist eine Art "Bongospiel"-Schule mit dem Unterschied, dass beim Piano die Tonhöhe mit einbezogen werden muss.

Im Beiheft ist nur eine Seite mit Beispielen, ich werde aus dieser noch unfertigen Kategorie ein separates Heft anfertigen, welches dem sukzessiven Aufbau von Motorik für die Anfänger:innen dient. Obwohl sie inhaltlich einer der initialen Gründe war, habe ich beschlossen, sie *nicht* in das Praxisprojekt mit einzubeziehen, da dies den Rahmen sprengt. Sie bieten eine unbedarfte, jedoch sehr explorative Bewegungsvielfalt und stellen für mich vollwertige Improvisations-"Settings" mit Lied-Charakter dar. Die Anfänger:innen erfahren schon ab der ersten Stunde lustvolles Erkunden und Selbstkompetenz.

Tanzschritte

Esther Bächlin

Nimm bei beiden Händen dieselben Finger! Beginne mit dem Zeigefinger und verwende bei jedem Muster andere Finger!

Abb. 1: Tanzschritte (Quelle: Bächlin, E., 2023, Beilageheft)

2.3.2 Flow Improvisation

Unter diesem Begriff verstehe ich repetitive Tonfolgen oder Rhythmusmotive, welche mit wechselnden Akkordfolgen oder Bassriffs in der linken Hand kombiniert werden. Flow bedeutet hier primär "Fluss" und meint damit, etwas anders als M.Csikszentmihalyi (vgl. Kapitel 3.5) den "Bewegungs-Sog", den lange anhaltenden Spielfluss, welcher durch die motorisch repetitiven

Bewegungen entsteht. Die Übungen sind stets nach demselben Muster aufgebaut: Es gibt 4 Akkorde und ein Pattern, welches sich stets wiederholt. Ziel ist ein möglichst regelmässiges Spiel- man kann auch einen Rhythmus ab Audio oder Metronom dazu laufen lassen.

Flow Improvisation 7
Synkopen 2: Es pressiert! 7
Esther Bächlin

RH

Abb. 2: Flow Improvisation 7 (Quelle: Bächlin, E., 2023, Beilageheft)

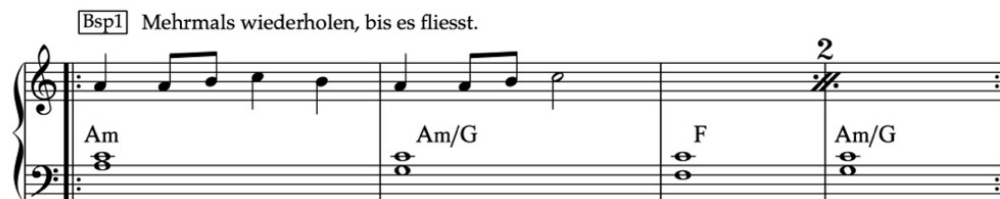
Den Begriff hatte ich ursprünglich von David Ruosch, welcher mich bei der Arbeit inhaltlich unterstützte. Er wiederum verwendet diesen Begriff etwas anderes. Die "Flow"-Idee deckte sich mit meinem lang gehegten Wunsch, dass die Lernenden, als Ersatz zu Liedern von Einaudi, Yiruma, Thiersen etc. selbst Improvisationen in ähnlichem Stil erfinden könnten. Meist werden in jenen Kompositionen Kurzmelodien mit verschiedenen Bassmustern kombiniert, und es entstehen irisierende Kombinationen und Verschiebungen, welche man auch als "Pattern-" oder "Minimal-Music" bezeichnen könnte. Diese Musik fasziniert und ist bei Jugendlichen immer noch sehr beliebt. Sie ist jedoch sehr schwierig zum Notenlesen, da sie aller meistens sehr synkopisch ist und sich über unzählige Seiten erstreckt, obwohl inhaltlich nur kleine Veränderungen passieren. Bei konsequentem Aufbau der Flow-Übungen sind die Lernenden in der Lage, ohne grosse Notenkenntnisse selbst typenähnliche Lieder zu erfinden!

Die stark synkopischen Melodien sind für viele eine grosse Herausforderung, da oft der Puls der linken Hand zu wenig oft gespielt wird. Aufgrund dessen habe ich bei den Flow-Übungen ein paar einfache synkopische Melodien und polyrhythmische Muster miteingeflochten: Ein Melodie-Motiv ist zuerst nicht synkopisch und danach synkopisch wiederholt. Das unmittelbare

Gegenüberstellen der zwei Varianten stärkt die Differenzierungsfähigkeit und rhythmische Sicherheit (vgl. Abb. 2, Beispiele 1+2).

Ursprünglich wollte ich die Patterns ohne Pausen durchgehend spielen lassen. Laut meiner Mentorin Lina Schwob sei der Körper aber gar nicht fähig, mehr als 6mal die optimalsten ergonomischen Bewegungen auszuführen, er müsse nachher minimale Ausweichbewegungen machen. Ich fand deshalb ich das pausenlose Durchziehen des Patterns auf Anfängerstufe nicht so sinnvoll und modifizierte die Spielvorgaben, indem ich nach 2 resp. 4 Takten einen längeren Ton zum Ausruhen einbaute. Anfänger:innen und insbesondere Kinder haben noch nicht eine so grosse Ausdauer, um lange ununterbrochen zu spielen, und es fühlt sich natürlicher an, eine "Atempause" in der Bewegung zu haben (vgl. Abb. 3, Bsp. 1+2).

Bsp1 Mehrmals wiederholen, bis es fließt.



Bsp2 Mehrmals wiederholen, bis es fließt.



Abb. 3: Flow Improvisation 3 (Quelle: Bächlin, E., 2023, Beilageheft)

2.3.3 Harmonische Improvisation

Diese Kategorie war ebenfalls einer der Ursprungsgründe für die Wahl dieser Praxisarbeit. Es ist der gehörsbildende Aspekt, der mich interessierte. Ist es möglich, den Lernenden sukzessiv beizubringen, wohlklingende Töne von weniger wohlklingenden zu unterscheiden (z.B. in der Dominante treffsicher die Terz anzusteuern anstatt auf der Quarte liegenzubleiben)?

Hier habe ich am meisten Zeit investiert. Zuerst hatte ich nur eine Tonauswahl, z.B. 3 Töne. Bald aber wollte aber die Übungen etwas flexibler gestalten, damit sie für Lernende verschiedener Levels verwendet werden können. Ich entschied mich, bei jedem neuen Übungsblatt eine andere Akkordfolge zu verwenden. Die improvisierende Hand hat meistens 2 Varianten von Tonmaterial. Oft habe ich links leere Quinten als Begleitung gewählt, so sind sie auch für Anfänger im 1.Jahr spielbar, sofern die Handgrösse stimmt. Auch hier sind es meistens 4 Stufen-Akkorde in Dur oder Moll, aber auch Kirchentonarten wie mixolydisch, lydisch, dorisch und Bluestonleiter kommen vor. Auch eine "arabisch" klingende Tonleiter kommt vor, was gut ankommt. Für einen fortgeschrittenen Schüler habe ich ein spezielles Audio-"Play-Along" mit Hilfe der Software "Ableton" hergestellt (vgl. Abb. 4). Darin habe ich Melodien zum Nachahmen mit eingeflochten.

Harmonische Improvisation 6 Esther Bächlin

6 D dorisch

Tonmaterial: RH

Eigene Ideen Melodien in die Lächer spielen, alle weissen Tasten benutzen.

Füllen Füllen

Dm⁶ Dm⁶

Abb. 4: Harmonische Improvisation 6 (Quelle: Bächlin, E., 2023, Beilageheft)

2.3.4 Klangexperimentelle Improvisation

In dieser Kategorie fasste ich insbesondere motorische, haptische und visuelle Übungen zusammen, welche das Stabilisieren von Fingerabständen und Griffen begünstigt, da sie auch mit Intervallstrukturen zu tun haben. In dieser Kategorie sind die Anweisungen und Variationsmöglichkeiten detaillierter beschrieben, da sie zum Experimentieren anregen sollen.

Die Übungen bezwecken:

- Stabilisierung der natürlichen Handhaltung durch anatomische Intervallabstände (Terzen und Quinten),
- Gehörbildung im Sinne von Intervallhören
- Legato-Bewegungen zwischen 2 Fingern ("Schmetterling")
- Öffnen und Zusammenziehen der Hand, Ablösen der Hände
- schnelles Spiel im Puls (auch für Anfänger:innen)
- rubato Klangexkursionen (vgl. Abb. 5), welche das harmonische Gehör öffnen und zum Lauschen anregen
- Formgefühl stärken und einhalten

Zauberhöhlen

mit Oktaven

Esther Bächlin

geheimnisvoll! Pedal ganze Zeit liegen lassen

Anleitung:

-Beginne beim mittleren C und mache mit RH 1+5 den Oktaven"spagat": 3xrauf 3x runter.
Dann kommt neuer Ton mit LH dasselbe 3x runter, 3x rauf, letzter Daumenton bleibt liegen.
Dann wieder rechts hoch und runter etc., ca 1.5 Minuten
Benutze schwarze und weisse Tasten durcheinander!!

-Das Pedal bleibt die ganze Zeit unten! Lausche den zauberhaften Klängen!

Weitere Ideen:

-Verschiedene Tempi, schneller werden

-2.Person spielt mit und wählt andere Töne, andere Tempi, andere Hände etc..

Abb. 5: Zauberhöhlen (Quelle: Bächlin, E., 2023, Beilageheft)

2.3.5 Begleitrhythmen und Akkordmuster Mosaik

Diese Kategorie interessierte mich anfänglich sehr, sie sollte spielerisch die harmonisch-rhythmische Begleitdiversität fördern. Ich werde sie aber erst nach der Masterarbeit weiterentwickeln, da ich sie im Moment nicht dringend für den Unterricht benötige.

2.4 Prozess der Stückauswahl und Wahl der Darstellungsoptionen

Die Verfeinerung meiner Stückvorschläge begann in der Didaktik-Mentorstunde bei David Ruosch, welcher vorschlug, möglichst einfache und zeitgemässe Darstellungen zu benutzen. Vielleicht sogar als Bildchen-Darstellung von Tastaturausschnitten mit Fingern oder roten Punkten drauf, damit auch jemand ohne Notenkenntnisse gleich etwas damit anfangen kann. Video-Tutorials und YouTube-Filmchen kamen auch zu Sprache.

Eine Klassik-Fachdidaktikerin war der Ansicht, dass es gut sei, wenn eine Darstellung in Form von notierten Tönen im 2-er System dastehe. Auch wären Variationsvorschläge (insbesondere für Klassik-Lehrpersonen) hilfreich, und die Darstellung sei trotz mehr Informationen immer noch übersichtlich.

Da ich vorhabe, meine Beispiele für die Zukunft noch mehr zu ergänzen und zu mehreren Klavierheften zusammen zu fassen und -wenn möglich- als Bücher zu verlegen, nahm ich diese Inputs gerne auf, denn es sind sicher ganz viele Klassik- Lehrpersonen, welche die Notendarstellung bevorzugen.

Weitere Fragen waren:

- mit oder ohne Notenlinien
- -nur mit Zahlen
- -mit oder ohne Fingersätze
- -mit oder ohne Akkordsymbole
- -mit oder ohne Spiel- oder Lehreranweisungen (oder extra Lehrerheft?)
- -mit oder ohne didaktischer Zweckangabe

Wichtig waren folgende didaktische Punkte:

- In beiden Notensystemen möglichst keine Hilfslinien verwenden, was die Chancen der Lese-Fähigkeit erhöht. Zur Not kann man auch Ton-Namen reinschreiben.
- Wo möglich einen 2-Oktaven Abstand zu berücksichtigen, damit die Arme anatomisch bequem auseinander liegen.
- Wo sinnvoll, Akkordsymbole zur Memorisierung reinschreiben, damit die Tonmaterial-Assoziation zu den Akkorden gestärkt wird. Die Verwendung der Akkordsymbole "zwingen" die Lehrpersonen indirekt, diese den Lernenden beizubringen.

2.5 Darstellung

Beim Studieren anderer Improvisationsliteratur sah ich fast über dieselben "Konzeptfehler": Schlechte und uneinheitliche Darstellung, unübersichtlich, viel zu viel Material auf einer Seite, viel zu viele Beispiele. Die Improvisationshefte des Schweizers Thomas Silvestri (2019) waren die einzigen, welche mich in allen Belangen überzeugten. Er hat sich konsequent reduziert,

immer dieselbe Darstellungsstruktur und viel freien Platz auf jeder Seite- zwingend notwendig für einen freien (Improvisations-)Kopf!

Als Hauptdarstellungsform wählte ich bei allen Kategorien die Notation auf Notenlinien, teilweise gestützt mit Fingersatzangaben, Akkordsymbolen und verbalen Anweisungen. Ich habe die Beispiele jeweils nur soweit als Töne notiert, bis die Idee klar ist, danach nur noch Akkordsymbole, "simile" oder "Faulenzer" eingesetzt, damit sie sofort beginnen zu memorisieren. Das Setzen der Übe-Beispiele an den Anfang bewirken, dass sich die Lernenden zu Beginn

- in die Unabhängigkeits-Koordination von links und rechts einstimmen können
- eine für sie angemessene Tempowahl finden
- Neue Impulse bezüglich Rhythmus, melodischen Motiven und Tonwahl erhalten

Die "Harmonischen - und Flow Improvisationen" haben folgenden Aufbau (vgl. Abb. 6):

- 1) Tonmaterial
- 2) 1.Übebeispiel
- 3) 2.Übebeispiel
- 4) Leere Spielvorlage für "Eigene Ideen"

Die Anweisungen sollen kurz und knapp sein. Damit man es nie vergisst, steht überall: "Mehrere Male wiederholen, bis es fließt" und "auswendig, immer weiter". Das Übungsmaterial MUSS zwingend auswendig gespielt werden, die Lernenden SOLLEN auf die Tasten schauen, damit sie die Tonkombinationen auch visuell speichern.

Bei der "Klangexperimentellen Improvisation" steht nur ein Beispiel, dafür mit ausführlicher Spielanleitung plus Variationsvorschläge. Die didaktischen und gehörbildenden Aspekte habe ich zwecks besserer Übersichtlichkeit weggelassen (vgl. Abb. 5)

Harmonische Improvisation 1

Esther Bächlin

C-Dur: I VIm IV V

Tonmaterial:

LH C Am F G

RH 1) 2)

Nimm nur **1 Finger** und erfinde damit rhythmische Melodien.

Wenn ein Ton komisch klingt, geh einfach zum Nachbarton.

Die LH kann auch von einer Begleitperson gespielt werden.

Bsp 1 Mehrmals spielen, dann mit den gleichen Tönen einen neuen Rhythmus erfinden.

C Am F G

Bsp 2 Mehrmals spielen, dann mit dem gleichen Rhythmus andere Töne spielen.

C Am F G

Eigene Ideen Drauflos spielen, immer weiter! Auswendig.

C Am F G

Abb. 6: Harmonische Improvisation 1 (Quelle: Bächlin, E., 2023, Beilagenheft)

3. Theoretische Grundlagen rund um den Begriff Improvisation

3.1 Was ist Improvisation?

Das Wort "improvisus", zusammengesetzt aus "in" und "providere" bedeutet "unvorhergesehen", "unvermutet". Oder anders ausgedrückt: "Unter musikalischer Improvisation versteht man das gleichzeitige Erfinden und Ausführen von Musik ohne offenkundige unmittelbare Vorbereitung" (Ferand, 1956, S.1094f).

Die meisten Laien sowie viele klassische Musiker:innen haben wenig Kenntnis darüber, wie eine Improvisation vorbereitet werden kann, um mit vielseitigem Aufbau und organischem Spannungsbogen gestaltet werden zu können. So wird sie entweder mystifiziert und als "rein intuitive Musik" dargestellt (Phillip, 2003, S.561) oder als "Musik des Augenblicks" (Wilson, 1999, S.22). Andere wiederum stellen diesen "Inbegriff des Spontanen" stark in Frage und konstatieren, improvisieren sei ein pures Aneinanderhängen von vorgeübten Formeln (vgl. Kapitel 3.4).

3.2 Ist Improvisation wichtig oder einfach nur ein neuer Trend?

In den letzten Jahrzehnten sind die Forschungsarbeiten über musikalische Improvisation deutlich gestiegen. Das wachsende Interesse an einem sogenannten "spontanen" kreativen Ausdruck ist "trendy" und widerspiegelt auch in anderen Kunstgattungen der Zeitgeist, zum Beispiel in "Stand Up Comedy", "Improvisationstheater" und anderem mehr. Improvisation fließt in verschiedenste Lebensbereiche ein.

Laut Schaarschmidt (1991, S. 9) sei musikalische Improvisation seit Menschengedenken dazu da, um des Menschen Spieltrieb auszuleben, Spannungen abzubauen, Feste zu feiern oder kultische Handlungen akustisch zu gestalten. Durch das heutzutage vorherrschende Konsumieren der Musik verkomme diese zur Stimulanz und werde nur noch unzureichend auf verschiedenen Sinnes-Ebenen erlebt, z.B. durch Gesang, Tanzen, Klatschen usw. Dadurch hätten sich auch die Grundvoraussetzungen für den Musikunterricht verändert (ebd.). "Erst mit der immer genaueren Notation und dem Zwang der Musiker, sich zu spezialisieren, ging die Fähigkeit zur spontanen musikalischen Momentäusserung in der Gruppe verloren" (ebd., S. 9). Gerade der Abbau von Spannungen, die Förderung von Ausdruck aber auch das Auslösen einer Rückverbindung zum seelischen "Mensch-Sein" und dem "Homo Ludens", interessieren mich an der Improvisations-Vermittlung insbesondere (ebd.).

Aus meiner Sichtweise ist in der heutigen Zeit das ausnahmslose Spielen nach Noten genauso unnatürlich wie das ausschliessliche Improvisieren. Analog zum Erlernen einer Sprache ist es nur natürlich, mit der Zeit eigene Gedanken zu formulieren anstatt nur nachzusprechen, was andere sagen. Doch so wie das Erlernen einer Sprache Zeit braucht, braucht es ebenso Zeit und Kontinuität, um Improvisation zu erlernen, erweitern und organische Spannungsbögen im Raum und Zeit-Kontinuum aufbauen zu können. Man braucht zudem eine vielseitige Bildung

von Gehör, Harmonie- und Formenverständnis, was aus Zeitgründen, aber auch und mangelnder Auseinandersetzung mit dem Thema sowie mangelnder einschlägiger Literatur oft aus dem modernen Musikunterricht ausgeklammert wird. Es gibt da eine grosse Lücke zu schliessen, welche sich in unserer westlichen Musikkultur immer mehr auftut. In anderen Musikkulturen hat die Miteinbindung der vorher erwähnten Kompetenzen einschliesslich der Improvisation immer noch einen viel grösseren Stellenwert. (Zum Beispiel die indische Musik wird interessanterweise immer noch überwiegend mündlich resp. durch Nachahmung überliefert. Es gibt fast keine Notation, und Improvisation ist ein wesentlicher Bestandteil.)

3.3 Definition von Freier Improvisation

In meinen Recherchen zum Thema Improvisation wird dieser Begriff inhaltlich oft nicht genau definiert und eingegrenzt (unterschiedliche Ansätze werden in einen Topf geworfen). Viele Musikwissenschaftler:innen, -pädagoginnen und auch klassische Musiker:innen verwenden den Begriff "improvisieren" und meinen damit oft die "Freie" Improvisation, was im Volksmund in etwa heisst: das "lustvolle, impulshafte Drauf-Losspielen". Andere wiederum meinen damit modale oder harmonische Improvisation im Bereich Klassik, Pop oder Jazz. Die Begriffsverwirrung machte die Recherche etwas undifferenzierbar, da die Forschenden nicht immer angaben, welche Art der Improvisation sie untersucht haben.

Zeitgenössische Musiker:innen definieren Freie Improvisation auch oft als "Offene Improvisation" oder "Spontaner Komposition", weil das Wort "frei" im Grunde genommen gar nicht zutrifft. "Frei von was?" fragt folgerichtig Jerry Granelli (Miller, 2020, S. VIII), einer der Pioniere der improvisierten Musik. Nachfolgende Definition beschreibt am besten die verschiedenen Ebenen der Musik, mit welchen sich die Improvisator:innen täglich auseinandersetzen, forschen und sich in ihnen weiterentwickeln: "In open improvisation, all of the elements of music are available to us including melody, harmony, meter, rhythm, groove, texture, feel, dynamics, counterpoint, motion, stillness, and form." (Miller, 2020, S.VII) Was frei erscheint, ist das jahrelange Erforschen verschiedener musikalischer Parameter, welche sich genauso wie sinnvoll und organisch weiterführen und entwickeln lassen wie die tonale und harmonische Improvisation.

Die Freie Improvisation indes scheint häufig die einzige zu sein, die im von Klassik geprägten Anfängerunterricht durchgenommen wird. Sie besteht aus dem freien Assoziieren und "Verklangmalen" von Bildern, Wetter, Geschichten, Tieren, Ereignissen etc. und hat den Zweck von uneingeschränkter Bewegungsfreiheit am Instrument, Geräuscherzeugung, lustvoller spontaner Ausdrucksform, dient dem Sich-Verbinden mit dem Instrument, auch im Sinne des "Dampf Ablassens". Die Ausdrucksform ist im Anfangsstadium und insbesondere für Kinder sehr wichtig. Doch leider erschöpft sich dieses Vokabular relativ bald und wird nicht

konsequent und nachhaltig weiterverfolgt. Hier bräuchte es dann Lehrgänge und Profis, welche selbst Freie Improvisation praktizieren. Für mich hat deshalb dieses Improvisations-Verständnis, ohne abwerten zu wollen, einen schalen Nachgeschmack, ich sehe es ähnlich wie Reiting (2014, S. 44): "Improvisation wird als optionales Element von Unterricht, als Auflockerung oder Abwechslung, nicht aber als zentraler Bestandteil von Unterricht und Musikausübung betrachtet."

3.4 Wie frei ist Improvisation generell?

Während es viele Abhandlungen und Modelle gibt, ob und wie Improvisation wirklich frei von Mustern und Abläufen sei und pur aus dem Moment erfunden, gibt es für mich als improvisierende Musikerin viel weniger Dringlichkeit, diese neuro-physiologischen und psychologischen Abläufe zu untersuchen.

Analog zur Verwendung von Sprache gilt: Wir alle können sprechen, doch es gibt Menschen, die von anderen Menschen geschriebene Texte über ein bestimmtes Thema einstudieren und rezitieren und solche, die üben, über dasselbe Thema eine freie, flüssige Rede aus dem Stehgreif zu halten. Beides muss- jedoch auf verschiedene Arten- geübt werden, damit diese einen Aufbau, eine nachvollziehbare organische Entwicklung mit Spannungsbogen erhält. Bei beiden Disziplinen braucht man ein grosses Wortvokabular und muss mehr oder weniger gut die korrekten Satzstellungen und Grammatikregeln kennen, wobei diese natürlich auch absichtlich wieder durchbrochen werden können. Mein Beitrag zum Erlernen dieser Grammatikregeln und des Vokabulars sind vorliegende, als Praxisarbeit erstellten Improvisationsübungen.

Improvisator:innen brauchen Vokabular, Reflexe, repetitive Spielfiguren, Motive mit Motiventwicklungen und motorische Sequenzen. "Reflexe sind für jede Motorik, so auch für das Musizieren, von zentraler Bedeutung. [...] sie laufen aber kontinuierlich und unwillkürlich ab" (Illert, 1993, S. 646). Durch routinierte Motorik müssen sich die Musiker:innen nicht mehr auf das Instrumentalspiel der Hände konzentrieren und können "[...] dadurch kontinuierlich Bausteine, z.B. Melodiephrasen aus seinem Repertoire abrufen und an das bisher Improvisierte hinzufügen" (Pressing, 1984, S. 359). Auch Hofmann und Lehmann betonen aus hirnpfysiologischer Sicht, dass die vorstellungsgemässe Antizipation von Bewegungsmustern für die Praxis der Improvisation von grosser Bedeutung sei (Hofmann & Lehmann, 2003, S.36).

Es gibt Theorien, die besagen, dass Improvisation überhaupt nichts Kreatives sei, da vor allem eingeübte Bewegungsmuster die Auswahl bestimmen würden: "The musician is conscious of thinking primarily in terms of movements rather than sound patterns" (Bailey, 1991, S.160). Bailey sagt damit, in der Improvisation seien die eingeübten Bewegungsabläufe von zentraler Bedeutung und das Voraushören und nach Gehör Spielen sekundär. Phillip (2003, S. 570)

spricht ebenfalls von der Gefahr des motorischen Diktats, sieht aber in den motorisch eingeübten Bewegungsformen auch eine positive Stimulanz für die musikalische Gestaltung, als Gegenpol zum Voraushören. Dies mag vielleicht in schnellen Sequenzen zutreffen, es kommt aber auch stark auf die Improvisationsart an. Beide Forscher erklären nicht, wie die Vorstellungskraft und die kontextuelle Entscheidungsfähigkeit die Entwicklung der Improvisationen beeinflusst.

Das "Open Loop System" von Pressing scheint mir eine gute Beschreibung der Improvisationsvorgangs aus musikpsychologischer Sicht. Dieser sei "ein ständig oszillierendes Gefüge zwischen dem Abschalten der willkürlichen physischen Kontrolle zur Erzeugung eines kognitiven Freiraums innerhalb dessen das Ausloten musikalischer Schemata stattfindet [...]" (Bölükbaşı, 2007, S.34). Interessant sind hier vor allem die "kognitiven Freiräume", wo das divergente Denken stattfindet. Und nicht nur das: möglicherweise schleichen sich hier auch die emotionellen und spirituellen Komponenten ein, welche uns die Musik "fühlen" lässt.

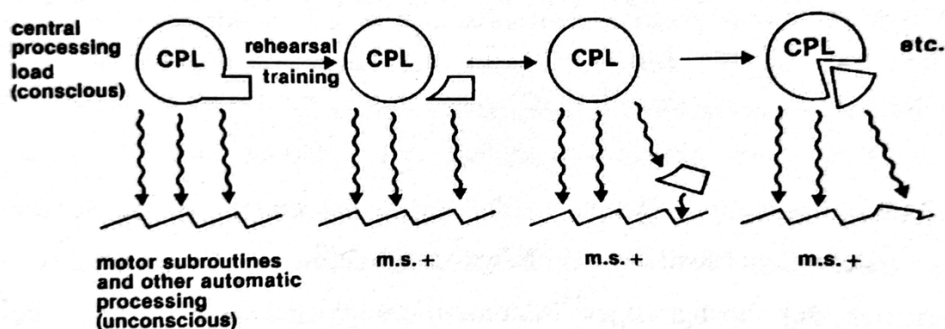


Abb. 7: Pressings Improvisationsmodell 1 (Quelle: Bächlin, E., 2023, Beilageheft)

Was ebenfalls gegen das mechanische Aneinanderreihen von Formeln spricht, kann man am Besten in der Freien Improvisation nachvollziehen. Aus meiner Erfahrung als professionell improvisierende Musikerin weiss ich, dass es sehr viele Momente gibt, die nicht vorhörbar sind, in denen Klangforschung und Experimente stattfinden, welche auch für uns Musizierende neuartig und noch nie dagewesen sind. Es gibt viele Situationen, wo man eben genau NICHT spielt, was man hört, um der musikalischen Gestaltung neue Impulse zu geben. Insbesondere im Zusammenspiel in der Gruppe gibt es eine riesige Bandbreite an neuen musikalischen Situationen, welche ganz neuartige Spielideen auslösen können. Natürlich ist es immer eine Mischung aus Können und Experimentieren. Die Improvisationen "[...] sind weder ausschließlich Erfindung, noch Reproduktion vorgeformter Strukturen, weder ganz subjektiv, noch allein an etwas außerhalb des Subjekts Liegendem orientiert" (Weymann, 2002, S.46).

Viele Improvisations-Analysen laufen vor allem in physikalisch-messbaren Bereich, jedoch lese ich fast keine Begriffe wie "Inspiration, Intuition, Phantasie, Gehör, Magie". Professionelle Musizierende benutzen ein "ganzheitlicheres" Vokabular, wenn sie über Freie Improvisation sprechen: "So, there's a skill of hearing what's happening right now and exploring its creative potential. And then there's an act of the imagination, being able to hear forward to what happens next." (Miller, 2020, S. 52).

Einer anderer Bildhaftigkeit bedienen sich Krause und Oberhaus (2012, S. 63-64), um die Vorgänge zwischen und hinter den Tönen zu beschreiben: "Der musizierende Mensch flutet also diese Zwischenräume mit kinetisch-affektiven Energien, die sich dann- spürbar, nicht hörbar- auswölben und schon das schlichte Intervall zur Klanggebärde austreiben [...]" Entsprechend dieser Aussage wird das Musikstück mit den persönlichen Energien der Musizierenden aufgeladen, und dies sogar zwischen jedem einzelnen Intervall, welches deshalb seinen Namen trägt: Zwischen den Tönen sind "Täler," welche immer wieder von Neuem und neuartig mit kinetisch-affektiver Energie aufgeladen und überwunden werden müssen- man kann sie vor allem fühlen, und es ist das, was die Menschen berührt. Eine Erklärung, weshalb wir beim Musik hören manchmal Hühnerhaut bekommen oder sogar weinen.

Man wird wohl nie genau bestimmen können, wieviel die Imagination beeinflusst und wieviel die Finger "diktieren", deshalb finde ich meine Analogie zur Sprache eigentlich immer noch sehr zutreffend: "Die Improvisierenden erfinden aus dem Stehgreif Geschichten über bestimmte Inhalte". Mit dem Unterschied, dass uns die Musik jenseits der Sprache ins Fühlen, ins Seelische bringt.

3.5 Was ist "Flow" im Zusammenhang mit Improvisation?

Das Wort "Flow" wird von Improvisierenden und groove-orientierten Musiker:innen sehr häufig benutzt. Es beschreibt meistens ein geschmeidig-flüssiges Spiel "in time" und im Groove und setzt eine regelmässige Motorik und einen gute Atemfluss voraus.

Seit dem gleichnamigen Buch des Autors Csikszentmihalyi (1990) hat "Flow" eine andere, aber damit zusammenhängende Bedeutung. Die 9 Komponenten von "Flow" sind namentlich: "Challenge and skill balance, action and awareness merging, clear goals, unambiguous feedback, concentration on the task, a sense of control, loss of self-consciousness, a distorted sense of time, and autotelic (self-rewarding) experience (Csikszentmihalyi, 1990, o.S., zit. nach Habe & Biasutti, 2023).

Korošec (2022) sieht Improvisation bei AnfängerInnen als eines der besten und natürlichsten Mittel für Flow! "Music improvisation can be considered as one of the most effective didactic tools for promoting flow from the very beginnings of music learning" (Korošec, K., Susić, B. B.

et al.). Laut Habe (2023) unterstützt die Neurowissenschaft die Idee, dass "Flow" eine der Schlüsselkomponenten der Improvisation ist. Flow gibt einem das Gefühl von "[...] optimal experience and profound enjoyment" (Csikszentmihalyi, 1990, o.S., zit. nach Habe & Biasutti, 2023). In jenem Flow ist man völlig vertieft, konzentriert, präsent aber auch unbewusst und verliert den Sinn für Raum und Zeit. Auch meine Lernenden staunten beim Improvisieren, wie schnell die Zeit um geht!

Bei meinen Improvisationsbeispielen habe ich dem Aspekt der richtigen Balance zwischen Komplexität und musikalischen Fertigkeiten Rechnung getragen: es gibt meistens mehrere Abwandlungsmöglichkeiten, um dem Spiellevel der Lernenden gerecht werden. Denn es zeigt sich- wie beim normalen Üben- bereits innerhalb einer knappen Minute, ob die Übungen die richtige Balance beinhalten, ansonsten müssen das Tonmaterial adaptiert werden, es geht gar nicht anders, sonst könnten sie nicht im Puls bleiben! Anders als bei ausnotierter Musik bestimmen so die Lernenden den Schwierigkeitslevel kontinuierlich selbst. Es gibt so keine "bedrohlichen" Stellen, die zu schwierig aussehen, was die beste Voraussetzung für Flow ist (vgl. auch Kapitel 5.1): "Flow is a multidimensional state of consciousness emerging when people feel in enough control to perform activities that are relevant to them" (Csikszentmihalyi, 1990, o.S., zit. nach Habe & Biasutti, 2023).

Wichtig für "Flow" ist auch das Umfeld: "Jegliche Form von Hektik, Lärm oder Ablenkung durch äussere Einflüsse, Anspannung, Angst, Erwartungshaltung oder Ungeduld würden den "Flow" behindern (Habe & Biasutti, 2023). Das Vertrauen zu der Lehrperson spielt dabei eine zentrale Rolle, sei es bei Kindern oder Erwachsenen. Insbesondere letztere haben beim Improvisieren häufig Hemmungen aus Angst, Fehler zu machen. Dem muss erst mit Vertrauensaufbau begegnet werden.

Eine andere Art von Formulierung für "Flow" finden wir beim Saxophonisten Marc Miller: "Flow isn't the notes we play. Flow is the underlying stillness, the source of music." (Miller, 2020, S. 29) Das Erlernen und Ausführen von Improvisation ermöglicht einen meditativen, vertieften Zustand- man spielt, was sich einem als nächster Impuls eröffnet, man hört auf die "innere Stimme". Habe (2023, S. 190) beschreibt "Flow" als ein Zustand erweiterter Wahrnehmung und Präsenz: "an ecstatic state in which the music appears spontaneously, and they feel a mysterious sense of harmony between body and mind". Sie drückt aus, was ich schon immer gedacht habe und deswegen auch so wichtig finde: diese musikalische Ausdrucksform gerade auch in den Anfängerunterricht miteinzubauen, weil eben dieses Gefühl von Körper-Geist Harmonie entsteht. Die Lernenden erleben Freude am Entdecken, an Kreativität und Bewegung, Spass, tiefe Befriedigung, Fokus, Präsenz und intrinsische Motivation.

4. Die Bedeutung von Improvisation für die Musizierenden

4.1 Die Bedeutung von Improvisation aus entwicklungspsychologischer und ganzheitlicher Sicht

"Music improvisation is probably one of the most natural, spontaneous, creative, and developmentally based actions." (Forbes, 2021, o.S., zit. nach Habe & Biasutti, 2023).

Bereits von Geburt weg hat das Kind explorative, expressive Fähigkeiten, Laute und Klänge von sich zu geben in seiner Eigensprache, was man auf die Musik übersetzt am Ehesten mit Freier Improvisation vergleichen könnte, welche- zumindest auf dem Klavier - bereits im Anfängerstadium ohne grosse Vorahnung unmittelbar durch freies Drücken der Tasten umgesetzt werden kann.

Analog zum Erlernen einer Sprache lernt das Kind zuerst viel Vokabular und kurze Satzteile, bevor es eigene Sätze zu bilden beginnt. Diese Phase erfolgt durch Imitation. Am sinnvollsten wäre es also, das musikalische Vokabular ebenfalls durch Nachahmung zu lernen, ebenso das Improvisieren. Das bedeutet, dass viel musikalische "Audiation" (ein von Edwin Gordon geprägter Begriff), also das „Hören und Verstehen von Musik, die nicht physikalisch erklingt“, geschult werden muss. Und je besser wir zuhörten, desto besser würden wir antworten und interagieren. (Forbes, 2021, o.S., zit. nach Habe & Biasutti, 2023) statuiert, improvisieren verbessere generell die Kommunikationsfähigkeit, also auch die Kommunikation im normalen Leben. Dabei ist Gruppenimprovisation sicher am effektivsten: "Group improvisations also promote a sense of togetherness and support; benefiting your well-being too" (ebd.).

Einen in die Spiritualität führenden Ansatz vertritt Lande (2020): "The instruments are amplifiers of our bodies, minds and spirits. The value is to take the inner world and let it out" (S. 2, zit. nach Miller, 2020).

4.2 Die Bedeutung von Improvisation aus musikpsychologischer Sicht

Kreativität gilt in der Forschung als "[...] ein Vermögen, welches [...] ermöglicht, ungewöhnliche und zugleich angemessene Lösungen für Problemstellungen zu finden" (Andreas, 1993, S. 520). Gemäss Guilford (1950) kommt in der Improvisation vor allem das "divergente Denken" zum Zug (im Kontrast zum "konvergenten Denken", dem logischen Denken, welches auf einen bestimmten Lösungspunkt hinführt). Das divergente Denken wechselt beim Problemlösen die Richtung, sobald erforderlich und führe zu einer Mannigfaltigkeit von Antworten, die alle richtig und angemessen sein können (Guilford, 1950, S.444- 454). Das bedeutet, dass andauernd verschiedene Entwicklungsmöglichkeiten von musikalischen Ideen in Betracht gezogen werden müssen und sofort entschieden werden müssen. Während der kreative Prozess häufig lange dauert oder langsam ist, ist in der Musik "der improvisatorische Prozess dagegen äusserst schnell und nicht revidierbar" (Behne, 1992, S. 57). Man kann also keinen "falschen", unpassenden oder unbeabsichtigten Ton "ausradieren" sondern muss ihn in die weiterlaufende

Melodie-Entwicklung miteinbinden und im besten Fall sein unpassendes Auftreten im Nachhinein auskorrigen oder durch Veränderung des beabsichtigten, weiteren Melodieverlaufs "rechtfertigen". Das Schöne an der Improvisation ist, dass aus den sogenannten "Fehlern" wunderbare Gelegenheiten und Neuentdeckungen entstehen, welche der Improvisation eine neue Richtung oder Wendung geben können.

Nebst dem divergenten Denken braucht Improvisation Automatismen, welche in kleinen Steuereinheiten automatisch ablaufen (müssen), damit die "[...] zentrale Exekutive zugunsten der Problemlösung und Planung in der improvisatorischen Performanz entlastet wird" (Lehmann, 2005, S.925). Auch Phillipp konstatiert: "Der Improvisator [...] benutzt dynamische Stereotype (Automatismen) und die Aufmerksamkeit entlastende Zusammenschlüsse kleinerer Details zu grösseren Einheiten" (2003, S.264).

Es wird angenommen, dass grundlegende Anteile der Motorik den Bewusstseinsbereich der Musiker:innen nicht durchlaufen. Das kybernetische System bediene sich, "um der Dynamik des improvisatorischen Musizierens gerecht werden zu können, unwillkürlich ablaufender motorischer Regulationsmechanismen (Volkan Bölükbasi, 2007, S. 32).

Für die professionellen Improvisator:innen ist dies in der Tat eine wichtige Komponente, insbesondere das Voraushören in Kombination mit antizipierender Bewegungsbereitschaft. Dies erhöht die Trefferrate der vorgehörten Töne und ermöglicht, schnelle, im Tempo fast unmöglich vorauszuhörende Bewegungen einzuflechten, welche eine Aneinanderreihung von vorher einstudierten Bewegungen sein können, aber nicht müssen. Angelernte "Vokabeln" resp. Melodieverläufe sind der Wortschatz der Improvisationen, was man aber letztlich damit ausdrücken will, wird aus dem Moment entschieden, in unendlich grosser Kombinatorik und immer gekoppelt mit der melodischen Vorstellungskraft, im Kontext mit der Situation und den Mitmusiker:innen. Während ein Teil des Gehirns am Ausführen der Bewegungen beteiligt ist, ist ein anderer Teil voraushörend, entwerfend, verwerfend und in flexibler Bewegungsbereitschaft. Dies klingt sehr speziell, ist aber analog zu einer freien Rede oder freiem Tanz nachvollziehbar.

4.3 Die Bedeutung von Improvisation aus musikpädagogischer Sicht

Ist "das Feuer" einmal entfacht und sind die ersten nötigen Initialschritte erfolgt, bedeutet Improvisation für die Lernenden eine Art Selbstermächtigung, sich auf dem Instrument ohne Noten, ohne Lehrkraft, ohne Anweisungen einer externen Person und aus der momentanen Stimmung heraus ausdrücken zu können. Es ist das Zusammenstellen von freien Sätzen aus einem sich vorher angeeigneten Repertoire von Vokabeln, aber bietet darüber hinaus Anreiz auf das Entdecken neuer musikalischer Ereignisse. Improvisation ist eine Mischung von bereits Können und furchtlos neu Entdecken. Improvisierende haben ein Grundvertrauen in

ihre Spielfähigkeiten, es steht kein Komponist oder eine Notation zwischen den Spielenden und ihrem Instrument, das Spielen erhält eine Unmittelbarkeit, wie sie sonst nur mit viel Spielerfahrung entstehen kann. Das Spielen geschieht "von innen nach aussen", das Instrument ist die Verlängerung ihrer inneren Stimme (gemeint ist das innere Voraus-Hören).

Music improvisation implies playfulness, authenticity, flexibility and originality, and represents a form of constant coping with fear of mistakes. When improvising, the musician has to let go to be successful" (Habe & Biasutti, 2023, o.S.). Grundsätzlich bringt Improvisation den Lernenden ein grösseres Vertrauen in ihr Können, stärkt ihre Fähigkeit, selbst Entscheidungen zu treffen und Lösungen zu finden. Sie verbinden sich enger mit dem Instrument und erhalten mehr Flexibilität und Gewandtheit (wie jemand, der beim Wandern eigene Pfade einschlagen kann und nicht immer auf dem vorgegebenen sicheren Weg läuft). Die Lustkomponente ist extrem hoch, wenn die anfängliche Scheu vor Fehlern überwunden wird. Diese schafft wiederum gute Voraussetzungen und Motivation für die Übe-Bereitschaft in anderen Lernbereichen!

4.4 Die Bedeutung von Improvisation aus musikalischer Sicht

Improvisation fördert bereits bei Anfängern Bewegungsfreude, Ausdruckskraft, Experimentier- und Hörfähigkeit. Sie hilft den Spielenden, sich grundlegender musikalischer Gesetzmässigkeiten bewusster zu werden. Elemente wie Rhythmus, Harmonielehre, Gehörbildung werden geschult und vertieft erforscht, was auch Experimentieren beinhaltet. Die eingangs unter Kapitel 1.2 erwähnte "Kompetenzlücke" schliesst sich: sie lernen besser aktiv (vor-)hören, erhalten grössere rhythmische Sicherheit, einen physischen und intrinsischen Bezug zur Musik generell und zu Expression und Artikulation, womit sich wiederum eine diversifiziertere Instrumentaltechnik ausbildet! Sie lernen, ganz präsent und im Flow zu sein, in Balance von Anforderung und Können! Und nicht zuletzt begünstigt Improvisation die Interpretationskraft und den Ausdruck, um es mit den Worten von Runze (1984, S. 18). auszudrücken: "Improvisation, so als ständig zu vollziehenden Beweis aktiven Hörens verstanden, ist letztlich auch Voraussetzung jeden Interpretierens, weil es die Identifikation des Spielenden mit dem Gespielten (der Komposition) erst ermöglicht".

4.5 Ergänzende Theorien zur Kategorie "Flow Improvisation"

In dieser Kategorie meiner Praxisarbeit habe ich mit Absicht viel synkopische Beispiele eingebaut. Interessanterweise gibt es einen Zusammenhang von synkopischer ("upbeat")-Musik und der von Csikszentmihalyi (1990, o.S., zit. nach Habe & Biasutti, 2023)

beschriebenen "flow-experience". Synkopische Musik wird als "groovy" bezeichnet, da sie zum Tanzen anrege, was bessere Voraussetzungen für das Erleben von Flow bietet. Groove wiederum drücke das Mass aus, in welchem die Musikhörenden sich bewegen wollen (Witek et al., 2014, S. 305). "Groovy type of music is constructed in such a way it maximises motor affordances and sensorimotor entrainment. [...] it also contains a certain degree of syncopation, which increases the listener's expectations and maintains an optimal level of interest in listening" (Bernardi et al., 2018, o.S.). Nicht nur beim Tanzen, auch beim Musik spielen kommt man in synkopischer Musik wie von selbst in eine Art "Sog", der Endorphine freisetzt. Man will gar nicht mehr aufhören mit Spielen, selbst wenn die Melodie-Motive sehr repetitiv sind und musikalisch nichts Spezielles hergeben. Synkopen antizipieren Zeit und Raum, man will stets wissen, wie es weiter geht.

Meine Flow-Improvisationen sind deshalb eine schöne Möglichkeit, die motorischen Bewegungen immer mehr zu verfeinern, ohne dass es als Anstrengung oder Üben empfunden wird! Darüber hinaus soll es auch den Ideenreichtum fördern: "The flow state increases the degree of expressiveness and imagination, and musicians are comfortable in experimenting with new musical ideas" (Biasutti, 2012, S. 343–357).

4.6 Ergänzende Theorien zur Kategorie "Harmonische Improvisation"

Obwohl die harmonische Improvisation einer der Auslöser war, meine Masterarbeit zu schreiben, habe ich mich insgesamt zu wenig sorgfältig damit befasst, auch insbesondere, wie ich das Gehör schulen möchte. Die Frage stellte sich eigentlich erst gegen Schluss so richtig: Wie lehrt man melodisch-harmonische Improvisation?

Die kleine, aber aufschlussreiche Lektüre "Musikalische Improvisation" des anthroposophischen Musiklehrers und Musikforschers Würsch (2012) gibt da kurze, aber essentielle Anregungen für ein einfaches und lustvolles Erforschen der Grundlagen unserer westlichen Musik: er schreibt über die Spannkraft und die Zusammenhänge von Melodie und Harmonie. Wenn ich es mir recht überlege, gibt es wirklich einige Laien-Musizierende, welche nicht hören, dass ein C in G-Dur "falsch" klingt. Ich habe angenommen, dass sich mit dem Einbauen von Akkordfolgen (insbesondere der I., IV. und V. Stufe) automatisch gewisse gehörbildende Effekte ergeben, einen sogenannten "Bildungszwang", wie Würsch (2012, S. 27) sagt. Allerdings habe ich dabei nicht berücksichtigt, dass bei der Auswahl der zur Verfügung stehenden Melodietöne meistens der Daumen auf dem Grundton der Tonika liegt und somit für die einen Ton darunterliegende Terz der Dominante der Finger fehlt.

Nach der Lektüre seines Buchs habe ich neue ergänzende Improvisationsbeispiele gemacht, bei denen der Grundton der Tonika mit dem 2.Finger gespielt wird, der Daumen liegt nun auf der Terz und der 4.Finger auf der Septime der Dominante. Damit ist es wahrscheinlicher, dass die Terz bei der Dominante deren Terz ansteuern werden (vgl. Abb. 8).

Harmonische Improvisation 7

I V I

Esther Bächlin

Spazieren und ausruhen!

Tonmaterial:

LH 1) C G oder 2) C G⁷

RH 1) 1 2 3 4 5 2)

Eigene Ideen

Spaziere auf den 5 Tönen von 1) herum und dann ruh dich auf einem aus. Welche Töne ruhen lieber bei C, welche bei G?

C⁵ G C⁵

Abb. 8: Harmonische Improvisation 7 (Quelle: Bächlin, E., 2023, Beilageheft)

Gemäss Rudolf Steiner durchlaufe das Kind verschiedene Entwicklungsstadien des musikalischen Bewusstseins und Fühlens. Würsch (2012, S.20f) schlägt deshalb vor, erst mit dem Dur-Terz-Raum zu experimentieren und darauffolgend mit dem Moll-Terz-Raum.

Diese Stufenakkord-Beispiele haben mir in der Art gefehlt, und ich ergänzte meine Sammlung der Harmonischen Improvisation mit den Bsp. 7/9/10. Sie fördern das Gefühl für Spannung/Entspannung und werden ohne Puls erforscht. Würsch gibt detailliert Anleitungen, wie man harmonisch-melodische Wirkungen verstehen lernen kann und spricht z.B. davon, dass erst im Alter zwischen 11 und 12 Jahren die eigenen Gefühle resp. das "Ein-und Ausatmen" der Seele in Moll und Dur stärker wahrgenommen werden könnten (Würsch, 2012, S. 21/22). Es macht mir bewusst, dass das Verstehen von Konsonanz und Dissonanz mit der menschlichen Entwicklung zu tun hat. Ich werde diese und andere Hinweise gerne weiter untersuchen.

5. Durchführung und Auswertung des Praxisprojektes

5.1 Vorgehen und Fragestellungen

Ich machte während 4 Wochen bei 14 Lernenden aller Alterskategorien eine maximal 8-minütige Unterrichtssequenz mit einer meiner Improvisations-Übungen, welche ich nach Level oder aktueller Thematik auswählte. Anschliessend mussten sie diese zuhause auch üben (ca. 2-3 Minuten pro Übe-Einheit). Ich notierte mir, bei welchen Lernenden welche Impro-Übung wie umgesetzt wurde und ob sie die Aufgaben selbstständig zu Hause durchführen konnten, resp. überhaupt geübt hatten.

Zuerst sollten sie das Tonmaterial beider Hände memorisieren. Mit Verweis auf die Akkordsymbole, welche als Zusatzinformation stehen und sie meistens schon kennen, ging das meist sehr schnell. In der Regel brauchten sie meine Hilfe beim Erlernen des ersten ausgeschriebenen Beispiels. Eventuell musste der Melodierhythmus zuerst gemeinsam gesprochen oder ein paar Fingersätze reingeschrieben werden, damit sie es zu Hause sicher wieder konnten. In den Beispielen sind sie aufgrund der "Faulenzer" gezwungen, die Melodie ebenfalls sofort zu memorisieren. War diese etwas im Gehör, spielten sie zusammen mit der linken Hand gemäss den Angaben: "mehrmals spielen, bis es fliesst".

Die Lernenden entschieden selbst, wann "es fliesst". Es war in der Regel zwischen 30 Sek bis 1 Minute. Danach konnten sie wählen, ob sie noch ein Bsp.2 einzustudieren oder gleich "Eigene Ideen" spielen wollten. Die Akkordfolge blieb immer dieselbe und das Tempo wurde auch annähernd so gewählt, wie es in den Beispielen für sie funktionierte. Nun durften sie eigene Ideen spielen, wobei sie meistens mit einem der ausgeschriebenen Beispiele begannen und dieses mit zunehmendem Wohlfühl- oder Sicherheitsgrad erst allmählich veränderten bis hin zu ganz anderen Ideen.

Im Unterricht wurde das improvisatorische Spiel praktisch nie unterbrochen, selbst bei Formfehlern, schwieriger Fingerwahl oder bei Stück-verändernden Ideen. Mir wurde im Prozess klar, dass es ja ums Erfinden von Neuem ging und nicht um das exakte Ausführen von Geschriebenem. Wenn mangels Wiedergabefähigkeit oder aus eigenen Impulsen heraus eine neue Idee entstand, habe ich mich nicht eingemischt. Jedoch musste das veränderte Setting einfach spielbar sein (z.B. ein abgewandelter Rhythmus in linker Hand). So kreierte sich die Lernenden oft unbewusst eine eigene Übung, an das sie noch besser anknüpfen konnten (was wiederum die "Flow- Experience" begünstigt). Das kommentarlose Zuhören hatte etwas sehr Befreiendes für beide! Zudem spielte ich häufig Bassmuster dazu, welche das Formgefühl automatisch stärken. Ich liess sie spielen, bis sie von selbst aufhörten

5.2 Fragestellungen und Beurteilungskriterien

Mein Praxisprojekt und die schriftliche Arbeit waren durch verschiedene Fragestellungen geleitet, wovon der erste Teil in Tabellenform zusammengefasst wurde. Die mit Sternchen (*) markierten Fragestellungen wurden von den Lernenden selbst beantwortet, die anderen bewerte ich aufgrund meiner Beobachtungen im Unterricht.

Fragen auf Tabelle (vgl. Abb. 9)

- Alterskategorie der Probanden
- Spiellevel (Anzahl Jahre Unterricht)
- Können sie die Anleitungen selber verstehen?
- Können sie die Anleitungen zu Hause selber üben?
- Machen sie Fortschritte im freien Erfinden, beginnen sie musikalische Ausdruckskraft zu entdecken?
- Werden sie eigeninitiativ und wollen die Beispiele abwandeln?
- Spielen sie Ideen, die sie im notenbasierten Unterricht noch gar nicht Blattlesen können: schneller/ rhythmisch komplexer/ flüssiger/ virtuoser/ raumeinnehmender im Ton-Umfang/ chromatischer/ expressiver/ chaotischer?
- Befolgen sie die Reihenfolge der Anleitungen oder wollen sie gleich losimprovisieren?
- *Macht es ihnen Spass oder sind sie frustriert?
- *Wie ist ihr konkretes Feedback zu den Improvisationsaufgaben: verbal/ nonverbal
- *Wollen sie weiterhin im Unterricht improvisieren?
- Anmerkungen zur Tauglichkeit des Übungsbeispiels

Weitere Fragestellungen, welche erst im Verlauf der Praxistests auftauchten und für meine Auswertung und Reflexion relevant wurden.

- Wird der Zeitrahmen von 7-9 Minuten pro Übung eingehalten?
- Kriegen sie eine Art "Flow"-Gefühl?
- Fördert es ihre Selbstkompetenz/ ihren Selbstwert?
- Können sie bei den Grund-Vorgaben bleiben: im Puls bleiben/die Form einhalten/ Tonmaterial?
- Kommen sie damit ins Musizieren?

Abb. 9: Auswertung Praxisarbeit (Quelle: Bächlin, E., 2023, Tabelle)

Auswertung Praxisprojekt Improvisation für Klavier-Anfänger:innen													
Alter	Anzahl Jahre Unterricht	Tommaterial selber verstehen	Zu Hause selber üben	Fortschritte	Eigeninitiative	Neue eigene Ideen *	ein Übepbeispiel genügt	lieber zwei Übepbeispiele	Lieber gleich sofort losspielen	Anweisungen selber verstehen	Feedback Spasfaktor 1-5	Wunsch nach Fortsetzung	Bsp.
Barbara	67 +/- 10	ja	ja	zögerlich	zögerlich	ja	X	X	nein	ja	Freude an Selbstkompetenz und von Innen nach Aussen, auch wenn einfache Melodien	ja gerne, Flow-experience	HI Nr 5
Wilhelm	70 +/- 10	ja	ja	zögerlich	zögerlich	ja	X	X	nein	ja	macht Spass, Einfachheit spielt keine Rolle	ja gerne, Von Innen nach Aussen	
Katharina	10	4 ja	ja	sehr gut	gut	ja, viele schöne Ideen, vor allem melodisch	X		nein	ja	macht Spass, grosse Musikalität und intrinsische Motivation werden auf andere Weise, entspannend gefördert	unbedingt	Harm Impro 5, Zaubernöhlen
Jared	12	4 ja	ja	sehr gut	zögerlich	ja, viele, starke rhythmische Komponente	X	X	nein	ja	cool grosses Lachen, leuchtende Augen!	unbedingt	Harm ImproN5
Leonie H.	11	4 ja	unsicher	unsicher	zögerlich	wenig	X	X	nein	ja	unsicher, kommt nicht weiter, kein Erfolg messbar	nicht unbedingt	Harm Impro 5
Isabel	10	3 nein	unsicher	ja	gut	ja, einige	X		ja	nein	macht Freude, intrinsische Motivation, natürlicher Ausdruck, gutes Gehör, geht besser als notierte Literatur	ja, sie kommt mehr ins Musizieren	Arabishe Skala, Tanzschritte
Leonie Z.	18	4 ja	ja	zögerlich	zögerlich	ja, einige	X		nein	ja	cool, komisch, macht Spass, ist neu und ungewohnt, hat sie sich nicht zugetraut	ab und zu	Flow Impro 1
Andrin	18	10 ja	ja	sehr gut	gut	sehr viele, auch rhythmisch komplexe Ideen	X		ja	ja	sehr lässig, Impro war schon vorher grosser Bestandteil seines Spiels	unbedingt	D-dorisch Audio, arabische Skala
Dhruv??	10	3 ja	ja	gut	gut	wenig	X		nein	ja	macht Spass, Starkes Bedürfnis nach motorischem Flow und schnellen rhythmischen Bewegungen, hypertonisch, Stressabbau	unbedingt	Harm Impro 5
Seraina	11	3 Notenunsicherheit	ja	sehr gut	sehr gut	sehr viele, rhythmisch und melodisch sehr interessante Ideen, sehr synkopisch	X		ja	unwichtig	cool, macht Spass, Begeisterung, will, icht mehr aufhören, gutes Einhalten von Puls und immer sicher, macht es nie zu schwierig oder chaotisch	unbedingt	Harm Impro 5
Josia	11	1/2 Notenunsicherheit, nur nach vorspielen	ja	gut	sehr gut	viele, aber chaotisch und ohne Puls, aber intensiv, sehr rhythmisch/Groove orientiert	X		ja	nein, ändert sie ab, eher chaotisch	starkes Bedürfnis nach motorischem Flow und schnellen rhythmischen Bewegungen, hypertonisch, Stressabbau	unbedingt, sehr wichtig aus meiner Perspektive	Terzenwellen, Terzenrock
Ferris	15	1 ja	ja	sehr gut	sehr gut	sehr viele, rhythmisch und melodisch interessante Ideen, sehr synkopisch	X		ja	ja	liebt es, Neues zu entdecken, regt Ohr und weckt Interesse für Harmonielehre	ja gerne	Harmonische Impro 2/3
Mirina ??	48	1 Notenunsicherheit, nur nach vorspielen	unsicher	ja	zögerlich	mässig	X	X	nein	nein	noch nicht genug gewinnbringend	nicht unbedingt	Harm Impro 5
Lilja	13	1 Notenunsicherheit, nur nach vorspielen	ja	ja	zögerlich	einige	X	X	nein	ja	geht in Ordnung, macht irgendwie Spass, ist nicht unbedingt wichtig	ja warum nicht	Harm 5, Terzenwellen, Zaubernöhlen

5.3 Allgemeine Beobachtungen

Folgende Aussagen sind eine Mischung aus persönlichen Beobachtungen und dem Feedback (*) der Lernenden während des Unterrichts (vgl. Tabelle Abb.9):

Bei den Kategorien Flow - und Harmonische Improvisation:

- * Fast alle sagten, sie hätten es geübt- ob sie aber nur die Beispiele gespielt habe oder eigenen Ideen, weiss ich nicht
- * die Bsp. klingen in den Ohren der SchülerInnen gut
- Voraussetzung für Erfolg war, dass sie die Übung bereits in der Lektion memorisieren konnten, was bis auf zwei Personen funktionierte.
- Beispiel sind genug einfach um eigene Herangehensweise zu triggern (sie warten zum Teil gar nicht ab, bis ich ihnen das Ganze erklären kann
- Es bräuchte bei vielen nur ein Beispiel
- * es braucht etwas Routine im selbstständigen Üben, ich weiss nicht bei allen, ob sie es zuhause üben konnten. Ich schätze, 4 der Lernenden haben nur das Beispiel geübt, nicht die Improvisation selbst.
- Erfolg des musikalischen Erlebens und Bereitschaft zum Eintauchen in der Stunde ist mit Ausnahme einer Schülerin da.
- Rhythmus spielen auf einem Finger befriedigt ebenso wie den Gebrauch aller Finger
- * bei ca. 3 Schülerinnen zu schwierig, um alleine ausgeführt zu werden. Ihr Feedback über die Aufgaben war "na ja", "ich wusste nicht recht wie", "es war komisch". In der Lektion selbst wurde das Lied aber schon ganz gut ausgeführt -> Ein Zeichen, einfachere Stücklein zu nehmen, auch wenn sie technisch schon weiter sind.
- Das Vorspielen von Ideen meinerseits fehlte etwas. Deshalb war das Improvisieren für einige nicht so fassbar, messbar erfolgreich.
- * Zu lange dranbleiben (mehr als 2 Minuten) braucht viel Fokus und physische Energie. --
--->Nicht zu viel fordern!
- Gewisse Schülerinnen hören von selber auf, doch nicht alle. Insbesondere das Spielen zu Rhythmus-Audio kann zu stark forcieren, sie können nicht aufzuhören ->anfangs immer erwähnen!
- Die Selbstwahrnehmung und -einschätzung wurde gestärkt, Lernstrategien diskutiert und gewinnbringend angewandt-> selbstbestimmtes Lernen macht stolz!
- Fingersätze, Formkorrektheit, Rhythmus- oder Taktschwankungen lernte ich kommentarlos zu gewähren, um möglichst keine Unterbrechungen zu machen. ->Ihre Angst vor Fehlern verschwindet dann schneller.
- Form- und Rhythmusgefühl wurden mit der Zeit besser trotz fehlender Kommentare meinerseits!

- Sie dürfen die Übungen nach ihrer Auffassung abändern, so lange Klarheit in der Aufgabenstruktur besteht.
- * Es gab keinen direkten Zusammenhang zwischen Notenlese-Level und Improvisationsfortschritten, 2 von 4 Anfänger:innen im 1.Jahr spielten virtuosere Ideen als im normalen Unterricht, 2 machten nur zaghafte Fortschritte.
- In der Tendenz sind die Beispiele im ersten Spieljahr leicht überfordernd (ausser den Tanzschritten)!
- * 9 von 14 Lernenden macht es sehr Spass, 2 eher weniger, 2 haben grundsätzlich Interesse aber trauen noch nicht so recht, 1 möchte lieber nicht mehr improvisieren.
- 13 von 14 Testpersonen gelang es, im Puls zu bleiben, was mich sehr überraschte! Das bedeutet, dass sie immer nur so viel experimentierten, dass sie die Aufgabe auf der Zeitebene noch meistern konnten.
- Bei einigen Lernenden gab es eine enorme Variationsbreite von eigenen Melodien, unabhängig von der Anzahl gespielter Jahre. Die Anzahl Spieljahre oder das Alter waren keine eindeutigen Faktoren für oder wider das gelingende Improvisieren.
- 3 der Lernenden konnten regelrecht Dampf ablassen und spielten schon sehr synkopische Melodien mit durchgehendem Puls, sie brachten Ideen ein, welche sie niemals als ausnotierte Stücke in sinnvoller Zeitspanne hätten erlernen können.
- 2 Lernende wollten sofort die Begleitung ton- oder rhythmusmässig abändern, da sie noch tollere Ideen hatten!
- Viele konnten länger am Stück und einige auch deutlich schnellere Melodien spielen als bei ausnotierter Musik. Besonders wertvoll war es auch für sehr zappelige Anfänger.
- Viele nahmen meine Melodiebeispiele als Ausgangslage und spielten sie mehrmals, bis sie letztlich ein paar Töne abzuändern wagten.
- 2 erfanden gar nichts Neues aber meinten, sie spielten eigene Ideen. Ich liess sie im Glauben, denn es "fühlte" sich für sie trotzdem an wie improvisieren, was psychologisch ein sehr wertvoller erster Schritt ist.
- Einige Harmonische Improvisationen klangen zu abstrakt und wurden dementsprechend nicht geübt. In der Rubrik "Bemerkungen" notierte ich, welche Beispiele nicht so gut ankamen/ umgesetzt wurden.

Bei der Klangexperimentellen Improvisation:

- Die Spielanleitungen animierten die Lernenden zu einer gewissen Interpretationsart. Zum Beispiel "*geheimnisvoll*" bei den "Zauberhöhlen" wirkte automatisch temporegulierend, und auch der zappelige junge Schüler konnte dabei langsam, lauschend und fein spielen, ohne dass ich ihn in seiner Energie drosseln musste.

- Die Terzen-Wellen und der Terzen-Rock (vgl. Beiheft) brachten schnelle Erfolge, aber die Bewegungen bei der Grundidee, konsequent bei 3 aufeinander gestapelten Terzen zu bleiben, wurde erst in der 2.Woche richtig durchgeführt. Dazu spielen war sehr unterstützend.
- Generell erforderten diese Übungen mehr Konzentration als gedacht. Sie sind visuell anstrengend, es braucht viel Fokus, in diesem Meer von weissen Tasten die Intervall-Abstände beizubehalten. Auch wurden die beabsichtigten Bewegungsqualitäten nicht automatisch getriggert wie ich mir erhofft hatte- ich müsste die Bewegungen erst separat vorzeigen (z.B. das geschmeidige Ablösen der Finger/ Hände).
- Die Anleitungen sind knapp und übersichtlich
- Die schöne Darstellung der Lieder vergrössert ihren Stellenwert. Sie können äquivalent zu ausgeschriebener Literatur in ihr Ring-Heft eingeordnet werden, im Gegensatz handgeschriebenen Einträgen ins Aufgabenheft.

6. Reflexion

Aufgrund der Testphase merke ich, dass das Lerngebiet Improvisation sukzessiv aufgebaut werden muss, so wie alle anderen musikalischen Themenbereiche. Mögen die Beispiele noch so einfach klingen, muss man sich als Lernende ganz andere Kompetenzen aneignen als bei Einstudieren ausgeschriebener Literatur. Ich vermute, dass das divergente Denken – wie in Kapitel 4.2. beschrieben – nicht einfach gegeben ist, sondern ebenfalls sukzessive aufgebaut werden muss. Jedes Beispiel brauchte 2 Lektionen anstatt wie geplant nur eine. Deshalb hatte ich weniger verschiedene Beispiele erproben können als geplant. Die "Harmonische Impro Nr. 3" eignete sich für fast alle Levels als Einstiegs-Beispiel. Übungen mit vielen 4-teln links wurden als schwieriger empfunden.

Je mehr ich mit den Schüler:innen dranbleibe, desto natürlicher wird diese Art von Spiel. Wichtig ist aber auch, dass ich immer wieder Impulse gebe, sonst werden die Beispiele mit der Zeit langweilig. Die allermeisten Schüler:innen haben eine andere Art von Spielfreude und grössere Selbstkompetenz erhalten. Sie haben weniger Angst vor Fehlern. Ihre generelle Lust, ans Klavier zu sitzen und etwas zu Spielen oder Üben wird mit der Zeit vermutlich immer grösser. Ihr Bezug zum Instrument verändert sich, es wird zum "Freund", welches macht, was man ihm sagt (= das "von Innen nach Aussen" spielen). Das Glücksgefühl, selbst etwas erfinden zu können, haben bereits die meisten schon etwas erfahren. Auch Senior:innen sind durchaus zufrieden, selbst wenn ihre Melodieimprovisationen schlicht klingen im Vergleich zu ihren Hörerfahrungen. Sie lernen, nicht mehr zu werten und bei Fehlern einfach weiter zu spielen.

Grundsätzlich bin ich sehr zufrieden mit dem Resultat und der ersten Evaluation. Am meisten freut mich, dass ich trotz den kurzen Melodie-Inputs sowohl rhythmisch als auch klanglich variationsreiche Ideen zum Weiterentwickeln geben kann. Es ist mir gelungen, meinen Ideenreichtum auf das Minimum zu reduzieren und den Inhalt auf kleine Zeiteinheiten herunterzubrechen.

Ich möchte meine Sammlungen noch ergänzen mit

- Liedern ohne Puls/ mit grösserem Tonumfang
- einem rhythmischen Unabhängigkeits-Chart, der viele verschiedene rhythmische Kombinationen auf einem Blatt zusammenfasst.
- einem Übersichtsblatt mit Linke-Hand Begleitmustern
- weitere Beispiele im Bereich Tanzschritte und Flow

Da ich aus Zeit- und Levelgründen nicht alle Beispiele testen konnte, auch weil einige davon sich besonders gut als Einstieg bewährten und so mehrfach verwendet wurden, möchte ich bei den restlichen und neuen Beispielen herausfinden, welche gut funktionieren oder besser

weggelassen werden sollten. Die ausnotierten Beispiele sind eine gute Startbasis für meinen Improvisationsunterricht, und es macht Freude, auf massgeschneiderte Inhalte zurückgreifen zu können.

Ich möchte das Improvisieren auch bei skeptischeren Lernenden noch etwas weiterziehen. Ich bin überzeugt, dass einige von ihnen in den nächsten Monaten einen selbstverständlicheren Zugang zum "Selber-Erfinden" finden und durchaus noch mehr Spass, Stolz und Selbstvertrauen kriegen.

Da es mich reizt, die Beispiele auch offiziell als Heft oder Hefte herauszugeben, werde ich als nächsten Schritt mir bekannte Lehrpersonen sowie Laien aus Klassik und Jazz bitten, die Beispiele in ihrem Unterricht zu erproben. Finden sie sie interessant, kommen sie damit zurecht oder brauchen sie eine Grundanleitung? Wo stehen sie an, was sollte ich verständlicher formulieren? Bräuchte es ein Beiheft für Lehrpersonen mit Zusatzinformationen/ Bassbegleitungen oder Audio-Beispielen?

Es besteht ein grosses Potential und Interesse für diese Art von Unterrichtsmaterial: Tonale Improvisation für Anfänger:innen ist eine grosse Marktlücke! Klavier ist weltweit ein sehr beliebtes Instrument, und die Noten könnten sogar für andere Instrumente wie Akkordeon, Xylophon, Vibraphon, 2 Gitarren etc. umgeschrieben werden. Die Erscheinungsform müsste natürlich professionell und ansprechend gestaltet werden. Sei es im Eigenverlag auf der Webseite oder bei einem offiziellen Musikverlag, auf Noten oder digital- der Veröffentlichung sind keine Grenzen gesetzt!

7. Fazit

Musikalische Improvisation hat generell eine grosse Bedeutung für die Musizierenden, wie in Kapitel 4 ausführlich beschrieben. Sei es in Form von Freier Improvisation oder tonaler/harmonischer Improvisation, die Auswirkung auf das Grundgefühl der Musizierenden ist dieselbe: mehr Verbindung zum Instrument, mehr Selbstaussdruck, Spielkompetenz, Lustgewinn und intrinsische Motivation. Es zeigt sich, dass sich die Improvisation insbesondere eignet, um "Flow" zu erfahren. Genannte Qualitäten begünstigen wiederum das Erlernen und Interpretieren von ausnotierter Musik.

Die anfangs erwähnte "Kompetenz-Lücke" des inneren Begreifens und nachvollziehenden Hörens der Musik wird durch Improvisation geschlossen: Exploratives Spiel zwingt automatisch zum aktiven Hören, Vergleichen und somit Verstehen musikalischer Vorgänge (vgl. Kapitel 1.3). Das Begreifen und Erfahren wesentlicher Bausteine von Musik wird durch das Praktizieren von Improvisation gestärkt. Dieses vertiefte Musikverständnis ist letztlich auch die Grundvoraussetzung für jegliche Art von Komposition. Der Einbau von Improvisation in den Unterricht ist somit wertvoll und für einen ganzheitlichen Musikunterricht unumgänglich.

Die meisten Lernenden haben keine Berührungsängste und zeigen, unabhängig vom Alter und Können, Interesse an Improvisation. Es braucht jedoch, wie bei anderen musikalischen Inhalten, einen sukzessiven Aufbau und eine Angewöhnungszeit, bis sie eine gewisse Selbstverständlichkeit im explorativen Spiel haben. Es bleibt zu testen, ob man mit meinen Beispielen auch ohne Lehrperson selbstständig improvisieren lernen kann, denn vergleichen und nachahmen sind wichtige Komponenten in der Spielentwicklung.

Vermutlich wäre deshalb insbesondere für Klassik-Lehrpersonen eine Art Einführungskurs sinnvoll, einerseits, um einen flexiblen Umgang mit den Spielanleitungen zu erlernen, andererseits, um die eigene Spielfreude zu entdecken und selbst Impulse zum Nachahmen und Weiterentwickeln zu erhalten.

Mit jeder neuen Improvisations-Literatur auf Basisstufe erhält diese Musikform ein Stück weit Auftrieb, bis improvisieren vielleicht eines Tages wieder eine natürliche und wesentliche musikalische Ausdrucksform des homo ludens sein wird!

8. Literaturverzeichnis

- Andreas, R. (1993). Kreativität. In: Bruhn, R., Oerter,, R., Rösing, H. (Hg.). *Musikpsychologie. Ein Handbuch*. Reinbek b. Hamburg
- Baily, J. (1991). Some cognitive aspects of motor planning in musical performance. In: *Psychologica Belgica* (31
- Behne, K. (1992). Zur Psychologie der freien Improvisation. In: W.Fähndrich (Hg.) *Improvisation. 10 Beiträge*. Winterthur.
- Bernardi, N. F., Bellemare-Pepin, A., & Peretz, I. (2018). Dancing to “groovy” music enhances the experience of flow. *Annals of the New York Academy of Sciences*, 1423, 415–426. <https://doi.org/10.1111/nyas.13644>
- Biasutti, M. (2012). Group music composing strategies: A case study within a rock band. *British Journal of Music Education*, 29(3), 343–357. <https://doi.org/10.1017/S0265051712000289>
- Bölükbaşı, V. (2007). *Kinderimprovisationen- Einblick in spontane Musik*, Duisburg WIKU-Verlag.
- Ferland, E.T. (1956) Improvisation, In: Blume, F. (Hg.): *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*.Bd. 6. Kassel et al.
- Guilford, J.P. (1950). Creativity. In: *American Psychologist* 5.
- Habe, K., Biasutti, M. (2023). Flow in Music Performance: From Theory to Educational Applications. *Psychological Topics*, 32,1. 179-195. Review Article UDC: 159.9:78. https://doi.org/10.31820/pt.32.1.10_159.942.072
- Hofmann, J.A., Lehmann, A.C. (2003). *Anfänger und Profis bei der Improvisation. Ein Lehr- und Erkenntnisbuch über musikalische, technische und psychologische Grundlagen*. Altenburg.
- Korošec, K., Susić, B.B., Habe, K. (2022). Improvisation as the foundation of flow in music education: Connections to attitudes, gender and genre. *Journal of Elementary Education*, 15(3), 339, 356. <https://doi.org/10.18690/rei.15.3.339-356.2022>
- Krause, M., Oberhaus, L. (2012). *Musik und Gefühl*. Georg Olms Verlag.
- Lande, A. (2020) In: Miller, M. (Hg.): *Being Music. The Art of Open Improvisation*. University Professors Press.

Lehmann, A.C. (2005). *Komposition und Improvisation. Generative musikalische Performanz*. In: Stoffer, T.H. Oerter, R. (Hg.): *Allgemeine Musikpsychologie. Allgemeine Grundlagen musikalischen Handelns*. Göttingen

Miller, M. (2020). *Being Music. The Art of Open Improvisation*. University Professors Press.

Ortheil, H.-J. (2000). *Selbstversuch am offenen Herzen*. In: Holm-Hadulla, R.M. (Hg.): *Kreativität*. Berlin et al.

Phillip, G. (2003). *Klavierspiel und Improvisation. Ein Lehr- und Bekenntnisbuch über musikalische, technische und psychologische Grundlagen*. Altenburg.

Pressing, J. (1984). *Processes in Improvisation*. In: Crozier, W., Chapmen, A. (Hg.). *Cognitive Processes in the Perception of Art*. Amsterdam et al.

Reitinger, R., In: *Improvisation, Reflexionen und Praxismodelle aus elementarer Musikpädagogik und Rhythmik*. Con Brio.

Runze, K. (1984). *Zwei Hände- Zwölf Tasten. Lehrerheft*. Schott.

Helmut Schaarschmidt, H. (1991). *Improvisation. Streitschrift für eine handlungsorientierte Methode der Musikerfahrung*. Kompost-Verlag.

Silvestri, T. (2019). *Piano Vamps For Improvisation*. AMA-Verlag.

Weymann, E. (2002). *Zwischentöne. Psychologische Untersuchungen zur musikalischen Improvisation*. Inaugural-Dissertation, Hamburg.

Wilson, P.N. (1999). *Hear and Now. Gedanken zur improvisierten Musik*. Hofheim.

Witek, M. A., Clarke, E. F., Wallentin, M., Kringelbach, M. L., Vuust, P. (2014). Syncopation, body-movement and pleasure in groove music. *PloS One*, 9(4), e94446. <https://doi.org/10.1371/journal.pone.0094446>

Würsch, W. (2012). *Musikalische Improvisation*. Edition Waldorf Stuttgart.

9. Abbildungsverzeichnis

Abb. 1: Tanzschritte (Quelle: Bächlin, E., 2023, Beilageheft)	7
Abb. 2: Flow Improvisation 7 (Quelle: Bächlin, E., 2023, Beilageheft).....	8
Abb. 3: Flow Improvisation 3 (Quelle: Bächlin, E., 2023, Beilageheft).....	9
Abb. 4: Harmonische Improvisation 6 (Quelle: Bächlin, E., 2023, Beilageheft).....	10
Abb. 5: Zauberhöhlen (Quelle: Bächlin, E., 2023, Beilageheft)	11
Abb. 6: Harmonische Improvisation 1 (Quelle: Bächlin, E., 2023, Beilageheft).....	14
Abb. 7: Pressings Improvisationsmodell 1 (Quelle: Bächlin, E., 2023, Beilageheft).....	18
Abb. 8: Harmonische Improvisation 7 (Quelle: Bächlin, E., 2023, Beilageheft).....	25
Abb. 9: Auswertung Praxisarbeit (Quelle: Bächlin, E., 2023, Tabelle)	28

Anhang

- I Auswertung Praxisarbeit (Quelle: Bächlin, E., 2023, Tabelle)
- II Selbständigkeitserklärung
- III Klavierimprovisation im Anfängerunterricht (Beiheft)

Auswertung Praxisprojekt Improvisation für Klavier-Anfänger:innen

Alter	Anzahl Jahre Unterricht	Tomaterial selber verstehen	Zu Hause selber üben	Fortschritte	Eigeninitiative	Neue eigene Ideen *	ein Ubeispiel genügt	lieber zwei Ubeispiele	Lieber gleich sofort losspielen	Anweisungen selber verstehen	Feedback Spassfaktor 1-5	Feedback Spassfaktor 1-5	Wunsch nach Fortsetzung	Bsp.
Barbara	67 +/- 10	ja	ja	zögerlich	zögerlich	ja	X	X	nein	ja	Freude an Selbstkompetenz und von Innen nach Aussen, auch wenn einfache Melodien		ja gerne, Flow-experience	HI Nr 5
Wilhelm	70 +/- 10	ja	ja	zögerlich	zögerlich	ja	X	X	nein	ja	macht Spass, Einfachheit spielt keine Rolle		ja gerne, Von Innen nach Aussen	
Katharina	10	4 ja	ja	sehr gut	gut	ja, viele schöne Ideen, vor allem melodisch	X		nein	ja	macht Spass, grosse Musikalität und intrinsische Motivation werden auf andere Weise, entlastend gefördert		unbedingt	Harm Impro 5, Zauberböhlen
Jared	12	4 ja	ja	sehr gut	zögerlich	ja, viele, starke rhythmische Komponentet		X	nein	ja	cool! grosses Lachen, leuchtende Augen!		unbedingt	Harm ImproNr5
Leonie H.	11	4 ja	unsicher	unsicher	zögerlich	wenig	X	X	nein	ja	unsicher, kommt nicht weiter, kein Erfolg messbar		nicht unbedingt	Harm Impro 5
Isabel	10	3 nein	unsicher	ja	gut	ja, einige	X		ja	nein	macht Freude, intrinsische Motivation, natürlicher Ausdruck, gutes Gehör, geht besser als notierte Literatur		ja, sie kommt mehr ins Musizieren	Arabishe Skala, Tanzschritte
Leonie Z.	18	4 ja	ja	zögerlich	zögerlich	ja, einige	X		nein	ja	cool, komisch, macht Spass, ist neu und ungewohnt, hat sie sich nicht zutraut		ab und zu	Flow Impro 1
Andrin	18	10 ja	ja	sehr gut	gut	sehr viele, auch rhythmisch komplexe Ideen	X		ja	ja	sehr lässig, Impro war schon vorher grosser Bestandteil seines Spiels	will vor allem Impro, man muss nicht so viel üben	unbedingt	D-dorisch Audio, arabische Skala
Dhruv??	10	3 ja	ja	gut	gut	wenig	X		nein	ja	macht Spass, Starkes Bedürfnis nach motorischem Flow und schnellen rhythmischen Bewegungen, hypertonisch, Stressabbau			
Seraina	11	3 Notenunsicherheit	ja	sehr gut	sehr gut	sehr viele, rhythmisch und melodisch sehr interessante Ideen, sehr synkopisch	X		ja	unwichtig	cool, macht Spass, Begeisterung, will, icht mehr aufhören, gutes Einhalten von Puls und immer sicher, macht es nie zu schwierig oder chaotisch		unbedingt	Harm Impro 5
Josia	11	1/2 Notenunsicherheit, nur nach vorspielen	ja	gut	sehr gut	viele, aber chaotisch und ohne Puls, aber intensiv, sehr rhythmisch/Groove orientiert	X		ja	nein, ändert sie ab, eher chaotisch	starkes Bedürfnis nach motorischem Flow und schnellen rhythmischen Bewegungen, hypertonisch, Stressabbau		unbedingt, sehr wichtig aus meiner Perspektive	Terzenwellen, Terzenrock
Ferris	15	1 ja	ja	sehr gut	sehr gut	sehr viele, rhythmisch und melodisch interessante Ideen, sehr synkopisch	X		ja	ja	liebt es, Neues zu entdecken, regt Ohr und weckt Interesse für Harmonielehre		ja gerne	Harmonische Impro 2/5
Mirina ??	48	1 Notenunsicherheit, nur nach vorspielen	unsicher	ja	zögerlich	mässig		X	nein	nein	noch nicht genug gewinnbringend		nicht unbedingt	Harm Impro 5
Lilja	13	1 Notenunsicherheit, nur nach vorspielen	ja	ja	zögerlich	einige	X	X	nein	ja	geht in Ordnung, macht irgendwie Spass, ist nicht unbedingt wichtig		ja warum nicht	Harm 5, Terzenwellen, Zauberböhlen

Selbstständigkeitserklärung

Titel der Arbeit:

Klavierimprovisation im Anfängerunterricht

Titel des Moduls/Zertifikatsabschlusses, in dessen Rahmen die Arbeit verfasst wurde:

MAS Erweiterte Musikpädagogik

Name der Betreuerin / des Betreuers:

Lina Schwob

Nina Lutz

Hiermit erkläre ich ausdrücklich, dass es sich bei der vorliegenden schriftlichen Arbeit um eine von mir selbständig und ohne Mithilfe anderer Personen sowie in eigenen Worten verfasste Originalarbeit handelt. Ich bestätige zudem, dass ich keine anderen als die angegebenen Hilfsmittel verwendet, sowie alle wörtlich oder dem Sinn nach aus der Literatur zitierten Stellen entsprechend klar und korrekt gekennzeichnet habe.

Ich bestätige mit meiner Unterschrift die Richtigkeit dieser Angaben.

Vorname: Esther

Nachname: Bächlin

Matrikelnummer: 23-198-443

Datum: 25. August 2023

Unterschrift: E. Bächlin