

GMTH Proceedings 2006

herausgegeben von
Florian Edler, Markus Neuwirth und Derek Remeš

Musiktheorie und Vermittlung

herausgegeben von
Ralf Kubicek

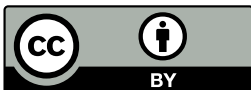
Bericht über den 6. Jahreskongress der
Gesellschaft für Musiktheorie
Weimar 2006

Erschienen als Band 2 in der Schriftenreihe
Paraphrasen – Weimarer Beiträge
zur Musiktheorie
herausgegeben von der
Hochschule für Musik FRANZ LISZT Weimar
(Redaktion: Jörn Arnecke)

Druckfassung: Georg Olms Verlag, Hildesheim 2014
(ISBN 978-3-487-15134-2)



Dieser Text erscheint im Open Access und ist lizenziert unter einer
Creative Commons Namensnennung 4.0 International Lizenz.



This is an open access article licensed under a
Creative Commons Attribution 4.0 International License.

Martin Erhardt

Wie historisch kann ›Historische Improvisation‹ sein? – Vier Stichproben aus Basso-ostinato-Stücken als Inspirationsquellen

*Wenn man zu überzeugen vermag, macht das Dargebotene einen authentischen Eindruck.
Wenn man sich bemüht, authentisch zu sein, wird man nie überzeugen.*
Gustav Leonhardt¹

Im Musikleben der Renaissance und des Barock spielte Improvisation eine große Rolle. Beispielsweise schrieb Quantz:

Fast niemand der [...] die Musik zu erlernen sich befließiget, begnügt sich mit Ausführung der wesentlichen Manieren allein; sondern der größte Theil empfindet bey sich eine Begierde, die ihn Veränderungen oder willkürliche Auszierungen zu machen antreibt.²

Insbesondere die Wechselwirkung zwischen Komposition und Improvisation stellte für den Reichtum des Repertoires des 16. bis 18. Jahrhunderts eine Inspirationsquelle andersgleichen dar, denn die beiden Begriffe wurden keineswegs als Gegensatzpaar verstanden.³ Manche Werke, so zum Beispiel die Recercadas von Diego Ortiz, scheinen aufgeschriebene Improvisationen zu sein, Stücke, die ein versierter Musiker ohne weiteres aus dem Stegreif improvisieren konnte. Komponisten interpretierten oft ihre eigenen Werke, was extemporierte Abwandlungen zur Folge hatte. Auch eine Trennung von Musik analysierenden und Musik komponierenden Personen war relativ wenig ausgeprägt. Nicht zuletzt war das Spielen von Tanzmusik, wo Improvisation und spontane Interaktion an besonders zentraler Stelle stehen, für die meisten Instrumentalisten insbesondere des 16. Jahrhunderts ein wichtiger Aspekt ihres Musikerlebens.

Wenn wir uns nun aus heutiger Sicht dieser Art der Musizierpraxis nähern wollen, versuchen wir einer Tradition wieder neues Leben einzuhauchen, die in Zeiten vor der Erfindung des Mikrophons lebendig war.

¹ Leonhardt 1977, 16.

² Quantz 1752, 118.

³ Vgl. hierzu: Erig 1979, 9ff.

Der Begriff *Historische Improvisation* scheint vor diesem Hintergrund eine *contradictio in adiecto* zu sein, meint doch *Improvisation* etwas im Moment Entstehendes und *historisch* das Aufgreifen von früher Entstandenem. Mit anderen Worten: Für keine Improvisation im Stil vergangener Epochen kann Authentizität gewährleistet sein. Trotz aller Bemühungen um größtmögliche Stiltreue kommt doch bei jeder Improvisation die gesamte musikalische Erfahrung und das persönliche Temperament des Musikers des 21. Jahrhunderts zum Tragen – denn gerade das macht schließlich auch den spontanen und flüchtigen Charakter der Improvisation aus.

Was Improvisation im 21. Jahrhundert jedoch erreichen kann, welche Möglichkeiten es gibt, alten Kompositionen die Patenschaft für neue Improvisationen zukommen zu lassen, und inwieweit wir uns damit durch schriftlich Überliefertes Spekulationen über die mündliche Musikpraxis dieser Zeit erlauben dürfen, soll Inhalt des Folgenden sein.

Es würde selbstverständlich den Rahmen sprengen, sämtliche Formen der Improvisationspraxis in Renaissance und Barock abzuhandeln. Daher möchte ich mich nur dem Umgang mit Ostinatobassmodellen in Kammermusikformationen widmen, und aus der Fülle an überlieferten Kompositionen, denen ostinate Bässe zugrunde liegen, vier Beispiele auswählen. Die mannigfachen Möglichkeiten der improvisatorischen Interaktion in Ensembles könnten in der heutigen Aufführungspraxis sicherlich zu einem noch höheren Grade ausgeschöpft werden.

Diego Ortiz: *Recercada quinta*, aus: *Trattado de Glosas* (1553)

Das erste Beispiel ist im Gegensatz zu den übrigen explizit als Anleitung zur Improvisation gedacht. Der spanische Gambenvirtuose Diego Ortiz ließ 1553 in Rom sein *Trattado de Glosas sobre Clausulas* drucken. Es stellt für uns heute eine der wichtigsten Quellen zur Improvisationspraxis im 16. Jahrhundert dar. Zu Beginn des systematisch-didaktisch aufgebauten Traktats sind zu einfachen Tonfortschreitungen und zu vielen verschiedenen Klauselvarianten zahlreiche Diminutionsmöglichkeiten aufgelistet, vergleichbar mit den Diminutions-Traktaten von Ganassi (1535), dalla Casa (1584), Bassano (1585 und 1591), Rognoni (1620) u. a. Im zweiten Teil gibt er eigene Beispiele, quasi »aufgeschriebene Improvisationen« in

verschiedenen Formen: Solorecercadas, Recercadas über einen Cantus firmus, Recercadas über Chansons oder Madrigale und Recercadas über Ostinatobässe.

Letztere bezeichnet er als *Tenores* und verweist auf deren italienische Herkunft. Laut Ortiz soll Improvisation über einen Ostinatobass ähnlichen Gesetzen wie das Diskantieren über einen Cantus firmus gehorchen. Diese neun *Recercadas sobre Tenores* sind virtuose Gamenstücke, auszuführen über einem vierstimmigen Cembalosatz. Sollte das Cembalo fehlen, sei es auch ausreichend, nur über dem Bassus zu spielen.⁴ Es finden die Bassmodelle *Passamezzo antico*, *Passamezzo moderno*, *Romanesca*, *La Gamba* und *Ruggiero* Verwendung. (Die Namen werden jedoch nicht explizit genannt.) Ortiz geht dabei mit dem didaktischen Plan vor, die technischen und musikalischen Anforderungen von der ersten bis zur achten Recercada stetig zu steigern.⁵

Es stellt sich nun die Frage, wie diese aufgeschriebenen Beispiele trotz des Gegensatzes von Notation und Improvisation spontanes Spiel lehren können. Oder mit anderen Worten: Kann der Leser anhand der notierten Musik Rückschlüsse darauf ziehen, wie Diego Ortiz beim Improvisieren gedacht hat?

Abb. 1: Diego Ortiz, *Recercada quinta* über den *Passamezzo antico*, T. 1–12

⁴ Ortiz 1553, 47.

⁵ Erig 1986, 96f.

Viele Musiker glauben, beim Improvisieren zu wenig Ideenreichtum zu besitzen. Erfahrungsgemäß leidet jedoch eine Improvisation meistens an zu vielen verschiedenen Ideen. Man sieht sich gerne dem Druck ausgesetzt, ständig etwas Neues erfinden zu müssen. Die Folge ist oft eine gewisse Unstrukturiertheit und Unübersichtlichkeit. Viel besser als eine hohe Ideenquantität ist jedoch die qualitative Verwertung von möglichst wenigen Ideen. Die Fortführung einer Idee überzeugt mehr als die Aneinanderreihung diverser Ideen. Je kleiner die Veränderungen, umso mehr wird der Zuhörer sensibilisiert. Das Beispiel von Diego Ortiz stellt regelrecht ein Plädoyer für Sequenzierungen bzw. das Wiederholen kleiner Bausteine dar.

Warum aber greift Ortiz ausgerechnet in Takt 8 wieder auf das Anfangsmotiv zurück, warum nicht einen Takt früher oder später oder gar nicht? Offenbar hört er den Spannungsverlauf des Bassmodells entsprechend, so dass er auf organische Weise darauf kommt. (Mit dem *d* im Bass schließt sich der Kreis des Ostinatos.) Aus dem musikalischen Erlebnis heraus kommt die Inspiration.

Die Recercadas verstehen sich als schriftlich fixierte Beispiele für improvisiertes musikantisches Gambenspiel, wie es zu seiner Zeit üblich war, die, wenngleich völlig frei von Satzfehlern, es in ihrer Komplexität nicht mit polyphoner Musik aufnehmen können und sollen.

Vor allem aber ist aus dem Notenbeispiel ersichtlich, dass diese Musik nur dann die Zuhörer in ihren Bann zu schlagen vermag, wenn sie von ihrer spontanen Frische nichts verliert und den Gestus des Improvisatorischen atmet. Improvisation lebt davon, dass der Spieler bei vollem Bewusstsein seine eigenen Empfindungen und Ideen des Momentes an die Zuhörer »verkauft«.

Henry Purcell: *Lamento* der Dido, aus: *Dido & Aeneas* (1689)

Das *Lamento* der Dido aus Henry Purcells Oper *Dido & Aeneas* stellt das wohl bekannteste Stück über den chromatisch absteigenden Tetrachord dar. Dieses Bassmodell schien für Purcell das geeignetste Mittel zu sein, um Didos Verzweiflung und Gram barocker Affektenlehre gemäß darzustellen.

Abb. 2: Henry Purcell, *Dido & Aeneas, Lamento der Dido*, T. 6–11

The musical score shows five measures of music. The Dido part has the following notes: G4, A4, Bb4, C5, Bb4, A4, G4. The lyrics are: 'When I am laid___, am laid_____ in earth, may my wrongs___ cre - ate'. The dissonances are marked as follows: a) on the first measure (G4), b) on the second measure (A4), c) on the third measure (Bb4), d) on the fourth measure (C5), and e) on the fifth measure (Bb4).

Drei Streicher in tiefer Lage ergeben zusammen mit der Sopranstimme und dem Bass einen fünfstimmigen, kontrapunktischen Satz. Eine enorme Häufung von Dissonanzen fällt auf, wobei besonders bemerkenswert ist, dass allein in obigem kurzen Ausschnitt an fünf Stellen (siehe eingekreiste Noten) gleichzeitig mit dem dissonierenden Vorhalt in einer anderen Stimme bereits seine Auflösung erklingt, hier allerdings nie in derselben Oktave.⁶ Das Erklingen von Vorhalt in einer Oberstimme und Auflösung zur gleichen Zeit in einer anderen Stimme ist aber in der Satzlehre des barocken Kontrapunkts nur als 9–8 -Vorhalt über einem Grund-Akkord üblich. Die fünf Fälle lassen sich wie folgt beschreiben:

- a) 4–3 -Vorhalt (verminderte Quarte!), vorbereitet, bei gleichzeitiger 3 in der Viola. Es erklingen fünf verschiedene Töne in den fünf Stimmen!
- b) 7–6 -Vorhalt, vorbereitet, bei gleichzeitiger 6 in der Sopranstimme.
- c) #2–3 -»*anticipatio notae & accentus*«⁷ (übermäßige Sekunde!) bei gleichzeitiger 3 in der Viola.
- d) 9–8 -Vorhalt, vorbereitet, über Grund-Akkord.
- e) 6–5 -Vorhalt, unvorbereitet, über dem 4–3 -Vorhalt der Viola bei gleichzeitiger 5 in der Violine II.

Ursache für alle fünf Fälle ist die Sopranstimme; um es auf den Punkt zu bringen, könnte man sogar sagen, dass die Sopranstimme zwar eine

⁶ In derselben Oktavlage tritt dieser Fall in Takt 20 zwischen den Violinen I und II auf.

⁷ Bernhard 1660, 148.

stringente Melodielinie über dem Bass singt, jedoch ohne Rücksicht auf die Streicher zu nehmen. Bedingt durch Affekt und musikalischen Geschmack (*gout*), stellt sie eine selbstbewusste Abweichung vom ›Normalen‹ dar.⁸

Diese Komplikationen könnten auch bei einer Improvisation auftreten, bei der die Bezifferung des Basses nicht genau festgelegt bzw. abgesprochen wurde. Nun unterliegt Purcells Komposition natürlich einem wohldurchdachten Kalkül. Die Qualität des performativen Ergebnisses leidet jedoch keineswegs unter dem Gestus des Improvisatorischen; im Moment des Erklings ist die Empfindung des Affektgehaltes bei der Improvisation mindestens genauso intensiv, wenn sie nämlich spontan und bewusst vom Interpreten direkt kommt.

Ein konkretes Beispiel möge verdeutlichen, in welcher Weise die kompositorische Faktur von Purcells *Lamento* der Dido ›Pate‹ für eine Improvisation sein kann: Das zur Verfügung stehende Instrumentarium bestehe aus beliebig vielen Bassinstrumenten (Violoncello, Violone, Fagott usw.), zwei bis drei Violinen/Violas und einer weiteren Melodiestimme (Flöte, Oboe, Stimme usw.). Zunächst gilt es, einen Bass zu erfinden, der dem Charakter der Vorlage zwar nahestehen soll, aber dennoch Raum für eigene Ideen bietet. Dazu ändern wir den von der I. zur V. Stufe chromatisch absteigenden Tetrachord um in den aufsteigenden, verbunden mit einer metrischen Verschiebung in der Kadenz. Die Fünftaktigkeit des Ostinatos bleibt bestehen. Die Transposition von g-Moll nach a-Moll sorgt zusätzlich für neue Ideen:

Abb. 3: Beispiel eines eigenen Basses



Bei der Erfindung der Streicherstimmen bietet das Prinzip des Kanons die Möglichkeit, das Stück tatsächlich im Moment des Erklings entstehen zu lassen. Dabei wird vom beginnenden Spieler große Übersicht und Erfindungsgabe, von den folgenden Spielern ein gutes Gehör und

⁸ Auch auf der dritten Zählzeit von Takt 2 ist b^1 in der Sopranstimme (und nicht a in der Viola) die ausdrucksstarke und damit selbstbewusst emanzipierte Note. Melodische Stringenz zum c^{II} hin erlaubt dies.

Gedächtnis verlangt. Das sehr langsame Tempo und die Überschaubarkeit der Ostinatolänge machen dies hier möglich. Die erste Phrase (A) über dem Bass könnte folgendermaßen klingen:

Abb. 4: Beispielmelodie A



Während nun beim darauf folgenden Durchlauf des Ostinatos der 2. Spieler diese Phrase nachspielt, erfindet Spieler 1 die nächste Melodielinie (B):

Abb. 5: Beispielmelodie B



Als dritte Melodielinie (C) böte sich z.B. folgendes an:

Abb. 6: Beispielmelodie C



Die Verteilung der drei Phrasen A, B und C auf die drei Violinen/Violas kann nun auf verschiedene Arten geschehen. Hier zwei Möglichkeiten:

Ostinato	1	2	3	4	5	1	2	3	4	5	6
Violine 1	A	B	C	A	B	A	B	C	C	C	C _(st)
Violine 2		A	B	C	A		A	A	A _(st)	A _(st)	A _(st)
Violine 3			A	B	C			B	B	B _(st)	B _(st)

Die links dargestellte Variante entspricht dem gewöhnlichen Kanon. Sie ist im vorliegenden Fall allerdings anspruchsvoll umzusetzen, weil jeder Spieler bei jeder Phrase auf den Mitspieler hören muss, dem er als nächstes nachspielen soll. Die rechts dargestellte Variante ist daher einfacher umzusetzen, da jeder Spieler »seine« Phrase erhält, die er dann nur noch wiederholt. Die Oktavierungsvorschläge können für weitere Abwechslung sorgen.

Nach einigen Ostinatodurchläufen kann nun noch die Haupt-Melodiestimme hinzutreten. Hier zwei Vorschläge. (Wie bei Dido können diese

natürlich wiederholt werden. Man muss nicht ständig unter dem Zwang stehen, etwas Neues erfinden zu müssen.)

Abb. 7: Zwei Beispiele für eine Hauptmelodie über demselben Bass



Natürlich passiert es jetzt sehr schnell, dass sich Vorhalte und gleichzeitig deren Auflösungen, vor allem aber auch Parallelen zwischen einer Violinstimme und der Hauptmelodie ergeben. Dies bewusst zu vermeiden ist in der Improvisation nur dann möglich, wenn der Spieler der Hauptmelodie den Streicherphrasen solange zuhört, bis er sie auswendig kennt. Bevor er dann mit seiner Melodie beginnt, ist er sich bewusst, welche Klauseln schon vergeben sind und welche er noch verwenden kann. – Eine Vorgehensweise, die allerhöchste Anforderungen an den Spieler stellt und nur mit sehr viel Erfahrung als Stegreifleistung erfolgreich realisierbar ist.

Sieht man den Streichersatz jedoch als ausgesetzten Generalbass-Satz an, so könnte man entgegen der komponierten Vorlage Purcells auch Parallelen mit der Hauptmelodie/Concertat-Stimme zulassen. Bei einer Ausführung nur mit Harmonieinstrument und Melodieinstrument ist dies ja selbstverständlich. Aber dass das Bilden von Vorhalten gleichzeitig mit deren Auflösungen aus Gründen des Affektes und Geschmackes nicht vermieden werden muss, zeigt uns Didos *Lamento*.

Es finden hier also zwei verschiedene Arten der Improvisation statt: Zum einen das Erfinden eines Kontrapunktes, zum anderen ein solistischer, von Satzregeln emanzipierter Beitrag. Letzterer kann nur dann improvisiert werden, wenn man sich der Abweichungen vom »Normalen« bewusst ist! Die Intensität des musikalischen Erlebnisses wird durch die Improvisation gesteigert. Um noch einen Schritt weiter zu gehen: Mittels der Improvisation können wir heute versuchen nachzuspüren, wie Purcell Didos *Lamento* komponierte. Dies verändert unseren Blickwinkel auf seine Komposition: Sie wird für uns aktuell.

Claudio Monteverdi: *Zefiro torna* aus: *Scherzi musicali* (1632)

Zefiro torna stellt die Verknüpfung der traditionellen, bereits etwas überkommenen Form des Madrigals mit einer aktuellen musikalischen Modeerscheinung, dem Ciacconabass dar.

Abb. 8: Claudio Monteverdi, *Zefiro torna*, T. 41–49

41

- de fa dan - zar al__ bel__ suon

- de al__ bel__ suon fa dan -

45

al__ bel__ suon fa da - zar al__ bel__ suon su'l pra-to-j fio - ri

zar al__ bel__ suon al__ bel__ suon su'l pra-to-j fio - ri

Es handelt sich um ein sehr spritziges, ausgelassenes, von Ideenreichtum sprühendes Madrigal. Viele einzelne Worte werden textausdeutend und mitunter durchaus plakativ an ein bestimmtes Motiv geknüpft. Im Notenbeispiel sind dies *fa danzar* mit einer sprunghaften Dreiklangsbrechung und *al bel suon* mit einer Art melodischen Seufzerfigur. Während die Dreiklangsbrechung stets als G-Dur-Dreiklang vorkommt, tritt die Seufzerfigur entweder auf Grund-, Terz- oder Quintton beginnend auf, in folgender Tabelle mit *suon 1*, *suon 3* bzw. *suon 5* bezeichnet:

Takt	41	42	43	44	45	46	47	48
Tenor 1	<i>danzar</i>		<i>suon 5</i>		<i>suon 3</i>	<i>danzar</i>	<i>suon 3</i>	Klausel
Tenor 2		<i>suon 1</i>		<i>danzar</i>	<i>suon 5</i>		<i>suon 1</i>	Klausel
Bc.	1	2	1	2	1	2	1	2

Der dramaturgische Verlauf dieses Abschnittes lässt sogar (oder gerade?) eine höchst offen zu hörende Oktavparallele in Takt 41 zu.

Beide Motive erklingen sowohl über dem 1. als auch über dem 2. Teil des Bassostinatos und erscheinen dadurch in unterschiedlichem Licht: Der 1. Teil schließt mit den Stufen V–VI (Trugschluss), der 2. Teil mit V–I (Kadenz). Die Bezeichnung *Trugschluss* bezieht sich in melodischer Hinsicht bekannterweise nur auf die gegenüber V–I veränderte Bassführung; Diskant- (*suon 1*), Tenor- (*suon 3*) und Terzaltklausei (*suon 5* und *danzar*) sind davon unberührt. Kanonische Imitationen im Abstand eines halben Ostinatodurchlaufs sind daher überhaupt sehr häufig, bisweilen auch über lange Strecken konsequent durchgeführt, wie z.B. in den Takten 73–86 auf den Text *raddopian l'armonia* (die Dynamikbezeichnungen sind original):

Abb. 9: Claudio Monteverdi, *Zefiro torna*, T. 73–81

The musical score consists of three systems of staves. The first system (measures 73-75) shows the first voice (top) with a forte (*f*) dynamic and the second voice (middle) with a piano (*p*) dynamic. The second system (measures 76-78) shows the first voice with a forte (*f*) dynamic and the second voice with a piano (*p*) dynamic. The third system (measures 79-81) shows the first voice with a piano (*pian*) dynamic and the second voice with a piano (*pian*) dynamic. The bass line (bottom staff) provides a steady ostinato throughout.

Die Motive können sich, wie im Notenbeispiel ab Takt 78, als Mittel für eine dramaturgische Klimax auch überlappen, z.B. in parallelen Terzen.

Für einen konsequenten Kanon würde dies bedeuten, dass der zweite Spieler dem ersten noch weiter zuhören muss, während er selbst schon mit der Imitation begonnen hat.⁹

Dergestaltete Motive über dem Ciacconabass spontan zu erfinden und zu imitieren, ist aufgrund ihrer Kürze erfahrungsgemäß gar nicht besonders anspruchsvoll, klingt frisch und macht Spielern wie Zuhörern Spaß. Überhaupt ist gerade beim Ciacconabass aus Gründen der Abwechslung eine wirkungsvolle Improvisation mit zwei Oberstimmen leichter als mit nur einer.

Der Erfahrung des Autors zufolge ist es für einen Musiker schwer, über den Ciacconabass zu improvisieren, ohne aufgeschriebene Kompositionen darüber zu kennen. Schnell verfällt man auf einige wenige Stereotypen; man hat das Gefühl, das Bassmuster erschöpfe sich relativ schnell und gebe nicht so viele Ideen für Oberstimmen her. Das bewusste Spielen und Studieren von Kompositionen dient aber erfahrungsgemäß vortrefflich als Quelle der Inspiration, ohne dabei gleich nur noch komponierte Zitate zu improvisieren.

Wir wissen nicht, wie viel Zeit des Tüftelns Claudio Monteverdi zum Komponieren dieses Stückes benötigte, aber der Charakter des Werkes darf doch als ein Indiz für das Vorhandensein einer spontanen Musizierpraxis in seinem Umfeld gewertet werden.

Antonio Bertali: *Chiacona* (1665)

Antonio Bertali, geboren 1605 in Verona, war von 1624 bis zu seinem Tod 1669 angestellter Musiker des Habsburger Hofes in Wien, dessen Kapellmeister er 1649 wurde. Die *Chiacona* für Violine und Basso continuo darf als ein Paradebeispiel der von Italien ausgehenden Evolution des Virtuositentums auf der Violine gelten:

Das Stück steht fast durchgängig in C-Dur, abgesehen von einigen kurzen Episoden in a-Moll. Die rasanten Tonartenwechsel im Notenbeispiel stellen darin eine einmalige Besonderheit dar. Mit jedem Durchlauf

⁹ Das Improvisieren von Canones ist auch im 18. Jahrhundert gängige Praxis. So widmet Quantz (1752) ein ganzes Kapitel (S. 151–164) dem Improvisieren von ein- und zweistimmigen Kadenzen, auch mit didaktisch höchst wertvollen Tipps zum Improvisieren eines Canons im Quart- oder Quintabstand.

des Ostinatos »rutscht« der Grundton um eine Terz nach unten, so dass sich die Tonartenfolge (C)-a-F-d-B-g-Es-C ergibt. Die Faktur der Oberstimme bringt in fast jedem Ostinatodurchlauf ein neues, stark kontrastierendes Motiv.

Abb. 10: Antonio Bertali, *Chiaccona* per Violino solo, T. 59–66

Andere Beispiele für modulierende Ciacconabässe lassen sich u. a. in Tarquinio Merulas *Aria di Ciaccona »Su la cetra amorosa«*¹⁰ und in Andrea

¹⁰ Merula, Tarquinio (1633), *Madrigali et altre musiche concertate Libro Secondo*, Venezia.

Falconieros *L'Eroica, Ciaccona*¹¹ finden. Sie können dazu inspirieren, auch in einer improvisierten Ciaccona Möglichkeiten zu finden, Modulationen einzubauen, um für mehr Abwechslung zu sorgen. Dazu zwei Beispiele:

1. Damit die Tonartwechsel regelmäßig wiederkehren und damit für die Interpreten vorhersehbar sind, kann die Ostinatolänge vervielfacht werden, z.B. folgendermaßen:

Abb. 11: Beispiel für konkrete Tonartwechsel



2. Um eine frei modulierende Ciaccona zu improvisieren, ist es nötig, dass die Spieler vorher einige zusätzliche Absprachen treffen. Wird beispielsweise C-Dur als Ausgangstonart verwendet, so könnten die anderen möglichen Tonarten d, e, F, G, a und evtl. B sein. Als ›Schnittstelle‹ zwischen zwei Tonarten bietet sich folgendes an:

Abb. 12: Beispiel für ein allgemeines Modulationsschema

alte Tonart			neue Tonart	
I	V	VI	IV	V

Nun könnte ein (Melodie- oder Bass-) Spieler die Leitung übernehmen und in beliebigem zeitlichem Abstand durch Zeichen anzeigen, wann die Tonart gewechselt werden soll. Dies könnten z.B. Fingerzeige sein (3 Finger nach oben für C → F, 2 Finger nach unten für F → d).

Musiker, die darin geübt sind, können eigenen Erfahrungen zufolge tatsächlich auf diese Weise überzeugende Musikstücke liefern. Inwieweit diese Methode authentisch ist, lässt sich hier nicht beantworten – aber das soll vielleicht auch nicht die entscheidende Frage sein.

Fazit

Wenn man also nicht ›authentisch historisch‹ improvisieren kann, so doch unter Umständen ›überzeugend historisch‹. Improvisation kann und soll keinen Anspruch auf Authentizität erheben, denn alle Musik ist

¹¹ Falconiero, Andrea (1650) *Il primo libro di canzone, sinfonie, fantasie* [...], Napoli.

flüchtig und nur in der Gegenwart immanent. Extemporierte Musik mit allen ihren Spannungsverhältnissen kann eine besondere Aktualität und Unmittelbarkeit erreichen, wie sie sonst nur der Komponist im Moment der Erfindung empfindet. Improvisation kann und soll somit zum Verständnis der Musikpraxis, Musiktheorie und Stilgeschichte in Renaissance und Barock beitragen. Historische Improvisation heute soll nicht nur Selbstzweck sein, sondern kann auch dem impliziten Begreifen urmelodischer, satztechnischer Phänomene etc. dienen. – Geben wir Carl Philipp Emanuel Bach das letzte Wort: »Hingegen glaube ich, daß man einem im fantasiren glücklichen Kopfe allezeit mit Gewissheit einen guten Fortgang in der Composition prophezeyen kann, [...]«¹²

Literatur

- Bach, Carl Philipp Emanuel (1762), *Versuch über die wahre Art das Clavier zu spielen, Zweyter Theil*, Berlin, 7. Aufl. 1992 Reprint Leipzig/Wiesbaden: Breitkopf & Härtel.
- Bernhard, Christoph (ca. 1660), *Tractatus compositionis augmentatus*, Hamburg.
- Boquet, Pascale/Gérard Rebours (2006), *50 Standards Renaissance & Baroque. Avec Variantes, Exemples & Conseils pour Jouer & Improviser sur tous Instruments*, Courlay: J. M. Fuzeau.
- Christensen, Jesper Boje (1997), *Die Grundlagen des Generalbassspiels im 18. Jahrhundert. Ein Lehrbuch nach zeitgenössischen Quellen*, Kassel u. a.: Bärenreiter.
- Erhardt, Martin (2011), *Improvisation mit Ostinatobässen aus dem 16. bis 18. Jahrhundert*, Magdeburg: Walhall.
- Erig, Richard/Veronica Gutmann (Hg.) (1979), *Pratica Musicale 1: Italienische Diminutionen. Die zwischen 1553 und 1638 mehrmals bearbeiteten Sätze*, Zürich: Amadeus.
- (1986), »Gedanken zum Element des Improvisierens in Musik der Renaissance«, in: Reidemeister, Peter (Hg.), *Bildung und Ausbildung in alter Musik* (= B**Jb**M 10), Wintertur: Amadeus 1987.
- Ferand, Ernst (1938), *Die Improvisation in der Musik*, Zürich: Rhein.
- Maute, Matthias (2005), *Blockflöte und Improvisation*, Leipzig/Wiesbaden: Breitkopf & Härtel.
- Leonhardt, Gustav (1977), CD-Booklet SEON SB2K 62946, in: *J. S. Bach, Die Brandenburgischen Konzerte, Brüggen · Kuyjken · Bylsma · Leonhardt*.
- Ortiz, Diego (1553), *Trattado de Glosas sobre Clausulas* [...], Rom: Valerio & Luis Dorico, Reprint Firenze: S.P.E.S. 1984.
- Quantz, Johann Joachim (1752), *Versuch einer Anweisung die Flute traversiere zu spielen*, Wiesbaden: Breitkopf & Härtel 1988.
- Reidemeister, Peter (Hg.) (1983), *Improvisation in der Musik des Mittelalters und der Renaissance* (= B**Jb**M 7), Wintertur: Amadeus.

¹² Bach 1762, 326.

© 2014 Martin Erhardt (erhardt.martin@web.de)

Hochschule für Musik FRANZ LISZT Weimar

Erhardt, Martin (2014), »Wie kann ›Historische Improvisation‹ sein? Vier Stichproben aus Basso-ostinato-Stücken als Inspirationsquellen« [How Can ‘Historical Improvisation’ exist? Four Samples from basso ostinato Pieces as Sources of Inspiration], in: *Musiktheorie und Vermittlung. Didaktik, Ästhetik, Satzlehre, Analyse, Improvisation* (GMTH Proceedings 2006), hg. von Ralf Kubicek, Hildesheim: Olms, 289–302. <https://doi.org/10.31751/p.125>

SCHLAGWORTE/KEYWORDS: Antonio Bertali; Diego Ortiz; Henry Purcell; historical improvisation; historische Improvisation; lament bass; Lamento; ostinato basses; Ostinatobässe

eingereicht / submitted: 10/09/2014

angenommen / accepted: 10/09/2014

veröffentlicht (Druckausgabe) / first published (printed edition): 2014

veröffentlicht (Onlineausgabe) / first published (online edition): 07/03/2022

zuletzt geändert / last updated: 15/09/2014