

# GMTH Proceedings 2004

herausgegeben von | edited by  
Florian Edler, Markus Neuwirth und Immanuel Ott

## »Was fehlt?« Desiderate und Defizite musiktheoretischer Forschung und Lehre

4. Jahreskongress | 4th annual conference  
Deutsche Gesellschaft für Musiktheorie  
Köln 2004

herausgegeben von | edited by  
Stefan Rohringer



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



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

Lutz Felbick

## Improvisation im Kontext oraler europäischer und außereuropäischer Kulturen

In den letzten Jahrzehnten hat sich in der Mediävistik die Meinung einiger Forscher durchgesetzt, den oralen Traditionen käme bei der Erforschung der frühmittelalterlichen Musikgeschichte ein hoher Stellenwert zu. Bei Berücksichtigung dieses Aspektes entsteht ein völlig anderes Geschichtsbild als bei einer ausschließlichen Betrachtung der in Noten überlieferten Musikproduktionen. Die Erforschung der nicht-schriftlichen Musik steht vor dem Problem, dass die diesbezügliche Quellenlage extrem dürftig ist. In vielen Fällen lässt sich diese Tradition entweder nur aus dem Kontext erschließen oder aus Hinweisen, die sich verstreut und eher zufällig in diversen Quellen finden. Das darf nicht zu dem Fehlschluss verleiten, Fantasien, Improvisationen und das schriftlose Musizieren seien ohne Bedeutung gewesen. Der Beitrag stellt diese Thematik in einem größeren Kontext dar und berücksichtigt auch außereuropäische Aspekte der oralen Traditionen.

In the last decades it was established among some researchers in the field of mediaeval studies that oral traditions seem to be of considerable significance to the research of early medieval music history. Consideration of this aspect leads to a completely different conception of history compared to a perspective limited exclusively to music production as it survives on the page. Yet research into non-written music is faced with the problem that relevant sources are extremely limited. In many cases this oral tradition can only become accessible by interpreting original contexts or through indications scattered rather haphazardly in various sources. This should not lead to the fallacy that fantasies, improvisations, and non-notated music making were without importance, however. This article presents this topic in a larger context and also considers non-European aspects of oral traditions.

SCHLAGWORTE/KEYWORDS: außereuropäisch; europäisch; European; Impovisation; improvisation; non-European; oral tradition; orale Tradition

Venedig 1612: Heinrich Schütz beendet nach dreijähriger Lehrzeit seine Orgel- und Kompositionsstudien bei Giovanni Gabrieli. Sein Werkverzeichnis enthält nicht ein einziges Orgelwerk. Kann man daraus schließen, dass die Orgelstudien in Venedig erfolglos waren? Hat Schütz Musik für Orgel geschaffen? Nachweislich hat dieser von seinen eigenen Orgelschülern geschätzte Meister selbst Orgelmusik produziert, beispielsweise in seiner Eigenschaft als zweiter Hoforganist

in Kassel (1613) oder bei der Orgelabnahme in Bayreuth (1619). Diese wird sein sonstiges kompositorisches Niveau nicht unterschritten haben.

Hamburg 1722: Nachdem er fast 60 Jahre das Organistenamt von St. Katharina in Hamburg innehatte, verstirbt der weit über die Grenzen der Stadt hinaus gerühmte Organist Johann Adam Reincken. Dirksen stellt fest, dass von Reincken nur wenige Werke bekannt geworden sind und resümiert: »Der Grund dafür dürfte weniger in lückenhafter Überlieferung liegen als vielmehr in der Tatsache, dass Reincken als großer Improvisator seine Musik wohl nur ausnahmsweise niederschrieb.«<sup>1</sup> Im Jahre 1701 bewunderte J.S. Bach die Kunst des Orgelmeisters.<sup>2</sup> Bach hätte den Lehrer in Hamburg nicht aufgesucht, wenn er nicht die überragende ›compositorische‹<sup>3</sup> Bedeutung Reinckens erkannt hätte.<sup>4</sup>

Frankfurt a.M. 1763: In einer Konzertanzeige heißt es, »dass Wolfgang [Ama-deus Mozart] nicht nur auf dem Flügel, sondern auch auf der Orgel, und zwar in allen, auch den schweren Tonarten fantasieren würde.«<sup>5</sup> Auch der Lehrer Placidus Scharl bestätigt in seinen Aufzeichnungen der Jahre 1759–1770, »musikalisches Fantasieren sei die Passion des jungen Mozart gewesen.«<sup>6</sup> Der Vorgang des Componierens war für Mozart nicht identisch mit dem Akt des Notenschreibens. Wie vielfach berichtet, entstand die Composition im Kopf und wurde dann entweder auf dem Clavier improvisatorisch dargestellt oder in wesentlich mühevollerer Arbeit zu Papier gebracht. Letzteres gehörte nicht zur Passion Mozarts, sondern war ihm eine lästige Pflicht. Trotz der vielfachen Belege für die Bedeutung der Improvisation bei Mozart<sup>7</sup> scheint man sich in der heutigen Mozartforschung

1 Dirksen 2002, 38.

2 Als eines der frühesten Schriftzeugnisse Bachs gilt die auf etwa 1700 datierte und im Jahr 2006 wieder aufgefundene Abschrift eines Orgelwerks Reinckens.

3 ›Componieren‹ / ›Componist‹ / ›Claves‹ wird von Andreas Werckmeister im wörtlichen Sinne verstanden: Die Claves, die Tasten des Claviers, werden zu einer Composition zusammengestellt. Dies kommt sowohl im Titel seines Traktates *Harmonologia musica* (1702), als auch in einigen von dessen Paragraphen zum Ausdruck (ebd., §125 und §126). Der Begriff Claves wird in der Barockliteratur auch im Sinne eines Notensymbols für eine singuläre Taste des Claviers verwendet und zeugt damit von einer engen Verbindung zwischen akustischer, visueller und taktile Wahrnehmung.

4 Auch die vielfachen Bearbeitungen der Werke Reinckens durch Bach sind hierfür ein Beleg.

5 Konzertanzeige vom 30.8.1763, zitiert nach Jahn 1856, 45.

6 Schramowski 1968, 72; vgl. auch Abert 1919, 25.

7 Vgl. Schramowski 1968, 72–80.

diesem Schaffensbereichs nicht der gleichen Sorgfalt anzunehmen wie dem niedergeschriebenem Werk.

Paris 1977: Oliver Messiaen produziert eine Schallplatte mit Orgelimitationen zur Rezitation von Gedichten seiner Mutter Cécile Sauvage.<sup>8</sup> Frisius stellt zu dieser Aufnahme fest, »wie schwierig es in manchen Fällen werden kann, Komposition und Improvisation klar voneinander zu unterscheiden.«<sup>9</sup> Bisher existiert noch keine Transkription, in den Verzeichnissen zu Messiaens Schaffen sucht man vergeblich nach einem Hinweis.

## 1. Der Kompositionsbegriff als Problem der Musikwissenschaft

Die Ursachen für das oftmalige Ignorieren einer reichen Improvisationskunst in der gängigen musikalischen Geschichtsschreibung liegen in deren methodischem Verständnis. Frisius kommt zu der Erkenntnis, dass der Erforschung der Improvisation »in der musikwissenschaftlichen Arbeit bis heute weitgehend unbewältigte Probleme«<sup>10</sup> entgegenstehen. Zentrale Quellenmaterial der historischen Musikwissenschaft sind die im Laufe der Musikgeschichte entstandenen in Schriftform vorliegenden Kompositionen.<sup>11</sup> Man sollte erwarten, dass die Diskussionen um die Definition des Kompositionsbegriffs, der die Grundlage dieser Forschung bildet, abgeschlossen sind. Das ist aber keineswegs der Fall.

Sehr aufschlussreich sind die diesbezüglich differierenden Darstellungen zum Begriff ›Komposition‹ in den beiden musikwissenschaftlichen Standardwerken *Die Musik in Geschichte und Gegenwart* und *Handwörterbuch der musikalischen Terminologie*. Sachs verschließt sich einer historischen Sichtweise und möchte den Begriff Komposition nur »in allgemeiner (neuzeitlicher) Bedeutung« verwenden.<sup>12</sup> Nachfolgend definiert er die Kriterien eines solchen Begriffsverständnisses. Daraus folgert er: »In diesem Sinne nicht eingeschlossen in die Erörterungen des folgenden Artikels wird die Musik solcher oralen Traditionen, für die die

8 *L'âme en bourgeois; improvisations sur des poèmes de Cécile Sauvage*, Erato STU 71104.

9 Frisius (o.J.).

10 Vgl. ebd. Gleiches gilt nach Frisius auch für das Fach ›Höranalyse‹ (vgl. dazu auch Felbick 2014).

11 Im letzten Jahrhundert wurden auch Werke, die ›nur‹ in elektronischer Aufzeichnung vorliegen, als Tonträger-Quellen mit Werkcharakter akzeptiert, z.B. elektronische Musik oder afroamerikanische Musik. Später traten Videoclips hinzu (die Reduktion eines Videoclips zu einer reinen Notenpartitur wäre eine Verfälschung der künstlerischen Intention).

12 Sachs 1996, 506.

genannten Kriterien inadäquat wären.«<sup>13</sup> Warum Sachs den Begriff ›Komposition‹ nicht mit den Differenzierungen seiner eigenen Terminologiegeschichte historisch adäquat darstellen will, macht er nicht deutlich.<sup>14</sup> Sachs stellt sich damit gegen das Grundkonzept der *MGG*, dem zufolge Begriffe nicht nur aus der Perspektive der Gegenwart, sondern auch in ihrer geschichtlichen Dimension erörtert werden sollen. Folgerichtig gerät er in seinem Artikel in einen terminologischen Konflikt, wenn er bei der Erörterung der mittelalterlichen Musik von einem »vorterminologischen Sinn« des Begriffs ›compositio‹ spricht.<sup>15</sup>

Demgegenüber heißt es bei Bandur im *Handwörterbuch der musikalischen Terminologie*: »Dass dieses Verständnis [der Komposition als schriftlichem Werk] noch für das frühe 19. Jh. keineswegs als selbstverständlich vorausgesetzt werden kann, machen die nachdrücklichen Betonungen dieser Bedeutung im einschlägigen lexikalischen Schrifttum deutlich.«<sup>16</sup> An anderer Stelle charakterisiert Bandur – Handschin zitierend – »die Eigenart der musikalischen Stegreifproduktion als Komponieren, das statt auf dem schriftlichen, auf dem mündlichen Wege erfolgt.«<sup>17</sup> Die im *HmT* vorgenommene Integration der von der *MGG* ausgeschlossenen ›oralen Tradition‹ wird der Erörterung des Kompositionsbegriffs historisch gerecht und führt zu einem adäquaten Geschichtsbild.<sup>18</sup>

## 2. Nichtschriftliche Musik / Orale Tradition

Eine Konsequenz dieses historischen Begriffsverständnisses hat der Musikwissenschaftler Robert Lug gezogen, der in einem wegweisenden Aufsatz die Musikgeschichte von den Anfängen bis zum 20. Jahrhundert in ihrem Spannungsverhältnis zwischen Schriftkultur und den oralen europäischen Traditionen skizziert hat.<sup>19</sup> Zum Verständnis seines Ansatzes ist eine ausführlichere Darstellung des

13 Ebd.

14 Im Gegensatz dazu werden in der 1. Auflage der *MGG* im entsprechenden von Ernest T. Ferand verfassten Artikel die »Wandlungen des Kompositionsbegriffes« ausführlich thematisiert (1958).

15 Sachs 1996, 506.

16 Bandur 1996, 3.

17 Bandur 2002, 7.

18 Bandurs Einschätzung kann gestützt werden durch weitere bis ins 20. Jahrhundert reichende Quellen, z.B. Äußerungen von Komponisten zur Improvisation (Schönberg u.v.a.); vgl. dazu Schramowski 1968 und Felbick 2005.

19 Vgl. Lug 1983.

vor allem im angloamerikanischen Sprachraum entwickelten Forschungsgebiets der ›oral tradition‹ erforderlich.<sup>20</sup> Danach soll im letzten Teil dieses Beitrags wieder auf den Ansatz Lugs Bezug genommen werden.

Karl-Hermann Schäfer hat darauf hingewiesen, dass das Phänomen der Oralität in den Jahren 1962–63 in fünf voneinander unabhängig erschienenen Werken von der Wissenschaft entdeckt wurde.<sup>21</sup> 1963–1983 seien zu diesem Thema weitere 136 Bücher erschienen.<sup>22</sup> Die vor 1962 erschienene Literatur fällt demgegenüber kaum ins Gewicht, wiewohl immer wieder Bezug genommen wird auf eine grundlegende Arbeit von Milman Parry und Albert Lord, welche die Forschungen zu den Epen Homers in ein neues Licht gerückt hatten.<sup>23</sup> Die *Oral-Formulaic Theory of Composition*<sup>24</sup> geht davon aus, dass sich eine orale Kultur bei der Überlieferung der Gedächtnisinhalte grundsätzlich von den Methoden einer Schriftkultur unterscheidet.

In dieser Theorie spiegelt sich eine allgemeine Erfahrung. Spürbar wird dies z.B. bei den performativen Unterschieden zwischen einem öffentlich (unter Umständen) schlecht abgelesenen Text und einem vertraulich geführten Dialog, der jenseits einer verabredeten Tagesordnung stattfindet. Die öffentlich oder privat gesprochene Sprache kennt zwischen diesen beiden extremen Polen der (Klang-) Rede sehr viele Nuancen. Zwei Beispiele mögen das verdeutlichen: Da wäre die suggestiv-manipulativ gehaltene freie Rede, die ihr propagandistisches Ziel nicht zuletzt deswegen erreicht, weil sie die magischen Wirkungen des Klanges nutzt. Im Bereich der Musik könnten dem die mystischen Klangrituale der Schamanen-tradition an die Seite gestellt werden. In beiden Fällen ist es erheblich, ob die Klangrede ›real‹ oder ›virtuell‹ mit Hilfe eines elektronischen Mediums (Radio, Tonträger bzw. TV, DVD etc.) auditiv, audiovisuell oder gar mit Hilfe des visuellen Mediums der Schriftkultur wahrgenommen wird.

20 Vgl. [www.oraltradition.org](http://www.oraltradition.org).

21 Schäfer 1997.

22 Darunter zählen Ong 1987 und Assmann/Hardmeier 1983 zu den Standardwerken.

23 Vgl. Ong 1987, 24f.

24 Vgl. Foley 1985.

### 3. Die Rezeption der oralen Tradition in der Schriftkultur

Gleichwohl wird die Diskrepanz zwischen Aufzeichnung und Performance von Musik häufig nivelliert, bzw. die dabei zu Tage tretenden Widersprüche ignoriert. Die Hilflosigkeit zeigt sich in paradoxen Wortschöpfungen wie der ›oralen Literatur‹<sup>25</sup>, den ›Hörbüchern‹ oder dem ›improvisierten Werk‹.<sup>26</sup>

Auch weitere Widersprüche können bei der Begegnung mit der Mündlichkeit aufgezeigt werden. So mag es recht paradox anmuten, dass unsere Gesellschaft zwei gegensätzliche Erkenntnisprinzipien mit entschiedener Ausschließlichkeit der jeweils anderen Erkenntnisart favorisiert: In der Rechtsprechung gilt der ›Mündlichkeitsgrundsatz‹<sup>27</sup>, an dem in allen Prozessordnungen festgehalten wird: Nur mündlich vorgebrachte Gegenstände und Argumente dürfen die Grundlage für ein abschließendes Urteil bilden. In wissenschaftlichen Arbeiten gilt dagegen nur das Schriftprinzip für den Nachweis einer Quelle. Eine Aussage, die sich darauf beruft, diese Fakten seien von Generation zu Generation so mündlich überliefert worden, gilt nicht als ein wissenschaftlich anerkannter Beleg. Wenn aber jemand eine von den ›Vätern‹ erzählte Geschichte aufschreibt, so gilt dies – wie im Falle der biblischen Überlieferung<sup>28</sup> – als verlässliche Quelle oder sogar als *Heilige Schrift*.

Ferner sind auch ängstlich wirkende Abgrenzungsmanöver gegenüber oralen Kulturen zu beobachten. In eurozentristischer Verblendung erscheint in der wissenschaftlichen Literatur der Begriff der ›präliteralen Gesellschaft‹<sup>29</sup> (vormals: Kultur des ›primitiven Menschen‹<sup>30</sup>) zur Abgrenzung gegenüber der ›zivilisierten Kultur‹. Ong stellt fest, dass sich afrikanisches Epos und das alte griechische Epos gegenseitig erhellen.<sup>31</sup>

Kein geringerer als Plato, dem die mündlich überlieferte Tradition noch sehr vertraut war, schreibt: »Wer denkt, er könne seine Kunst in Geschriebenem hinterlassen, und wer es aufnimmt mit der Meinung, etwas Klares und Zuverlässiges

25 Vgl. Finnegan 1970.

26 Vgl. Haug 2005, 239.

27 Vgl. GG, Art. 103 I.

28 »Sicut locutus est ad patres nostros« (Magnifikat, Lukas 1,55).

29 Vgl. Goody/Watt/Gough 1986, 14.

30 Die deutsche Übersetzung des Titels von Franz Boas Arbeit *The mind of the primitive Man* von 1922, trägt bezeichnenderweise den Titel *Das Geschöpf des sechsten Tages* (1955).

31 Vgl. Ong 1987, 34.

sei aus dem Geschriebenen zu entnehmen, der ist von reichlicher Einfalt belastet.«<sup>32</sup> In der Antike wurde der Kunst der Rhetorik neben den Schriftzeugnissen ein hoher akademischer Rang beigemessen. Dieses öffentliche Reden unterschied sich von den meisten Vorlesungen heutiger Universitäten, denn es galt als »ein Beweis für unverzeihliche Inkompetenz, wenn ein Redner von einem vorgefertigten Manuskript wortwörtlich ablas.«<sup>33</sup> Besonders im 19. Jahrhundert wurde die orale Kultur durch verstärkte Aktivitäten der Schriftkultur in vielen Bereichen zurückgedrängt. So stellt z.B. die Verschriftlichung der Märchen durch die Gebrüder Grimm auf der einen Seite zweifellos einen Gewinn dar, hatte aber zur Folge, dass frei erzählte Märchen immer mehr durch abgelesene Märchentexte verdrängt wurden.<sup>34</sup>

#### 4. Spezielle Rezeption der Oralen Tradition innerhalb der Musikwissenschaft

In der vornehmlich auf das Schriftprinzip fixierten deutschen Musikwissenschaft ist der Ansatz der ›oral tradition‹ bislang nur eingeschränkt beachtet worden. Nur in einigen Teilbereichen scheint es sich so zu verhalten, dass der Forschungsgegenstand (auch) die Berücksichtigung der ›oral tradition‹ fordert. Dies gilt insbesondere für die Musikethnologie<sup>35</sup>, für die Jazzforschung und für die Mediavistik (z.B. Treitler<sup>36</sup>, Haug und Lug<sup>37</sup>). Es ist sicher kein Zufall, dass Carl

32 Plato, Phaidros 274c-278b; vgl. Assmann/Hardmeier 1983, 5–19. Das Paradox einer schriftlichen Kritik an der Schrift selbst ist auch im vorliegenden Beitrag nicht zu vermeiden.

33 Ong 1987, 17; vgl. auch Ong, 1967, 57–58. Ong 1987 führt neun Bereiche an, in denen die orale Kultur der Schriftkultur überlegen ist.

34 Heute wird die Kunst des Erzählens von den ›story tellers‹ nicht nur im anglo-amerikanischen Sprachraum wiederentdeckt.

35 Vgl. z.B. Treitler 1991 und Treitler 2003. Treitler spricht von ›Oral Music‹ (2003, 39f.), sucht Beziehungen zwischen der ›homerschen Frage‹ und der Gregorianik (2003, 131f.) und spricht von den offenen Fragestellungen der ›Oral Literatur‹ (ebd., 202).

36 Unter Berufung auf diverse Forschungen von Treitler (2003) resümiert Haug (2005, 239): »Das erlaubt es heute, die Bindung des Kompositionsvorgangs an eine Niederschrift der Komposition als Kriterium von ›Komponieren‹ preiszugeben. Damit ist es ohne weiteres vorstellbar geworden, dass auch schriftlose Tradition die ›beständige Einmaligkeit und potentielle Neuheit‹ eines Klanggebildes hervorzubringen und zu sichern vermochte, die Eggebrecht zufolge Musik als Werk auszeichnet.«

37 Vgl. Lug 2003.

Dahlhaus als einer der prominentesten Vertreter der historischen Musikwissenschaft des 20. Jahrhunderts sich offensichtlich durch die Existenz der Improvisation so provoziert fühlt, dass er die Ebene der sachlichen Argumentation verlässt. Er polemisiert, dass der Improvisation ein regressiver ›Traditionalismus‹ anhafte.<sup>38</sup> Improvisation beruhe auf der Anwendung eines Repertoires von formelhaften Klischees. Dahlhaus behauptet, dass ›Neuheit primär ein Prinzip der Komposition sei.«<sup>39</sup> Improvisation sei dagegen entweder formelhaft oder habe eine Neigung zum »amorphen Getöse«.<sup>40</sup> Dass Dahlhaus mit seiner solchen vernichtenden Pauschalkritik auch die künstlerische Qualität der Musikschöpfungen von Bach bis Messiaen attackiert, ist ihm offensichtlich nicht bewusst.<sup>41</sup>

Freilich ist Dahlhaus' Beobachtung, Improvisation operiere mit formelhaften Wendungen, nicht unzutreffend, aber Schlussbildungen in der Musik der Renaissance sind zweifellos ebenso formelhaft. Die Ebene der Sachlichkeit verlässt, wer im ersten Fall von ›Klischee‹, im zweiten aber von ›stiltypischen Klauseln bzw. Satzmodellen‹ spricht, sind doch besagte satztechnischen Modelle ein Hinweis auf eine oral geprägte Musikkultur.<sup>42</sup> Offensichtlich bedient sich die orale Kultur einer Art ›Phrasenlexikon im Kopf‹, wie dies von der *Oral-Formulaic Theory of Composition* für die homerischen Epen gezeigt wurde: »Gründlich schablonisierte und gemeinschaftlich fixierte Formeln übernehmen in oralen Kulturen einige Aufgaben, welche die Schrift in chirographischen Kulturen erfüllt.«<sup>43</sup> Sofern diese Differenzierungen beachtet werden, erscheint die ›oral tradition‹ in anderem Licht.

38 Dahlhaus 1973, 225 f.

39 Ebd., 228.

40 Ebd.

41 Dahlhaus' Argumentation scheint hier noch in der Tradition einer älteren deutschen Musikwissenschaft zu stehen, wie sie sich auch in der 1. Auflage der MGG niederschlägt. Dort heißt es z. B., der Charakter des Rhythm and Blues sei »etwas ungehobelt und primitiv« (Burkhardt 1957, 1805). An anderer Stelle wird die »Negermusik« (»Volksmusik ihrer Rasse«) als so amorph empfunden, dass sie erst durch die »Kunstmusik« »veredelt« werde (Nettl 1961, 1357).

42 Vgl. Fladt 2005. Fladt verweist darauf, dass Dahlhaus die Verwendung von satztechnischen Modellen thematisiert, diese allerdings im Kontext der schriftlichen Komposition nicht als ›Klischee‹, sondern als ›Topos‹ bezeichnet. Die Kritik am Begriff ›Klischee‹ impliziert nicht, dass kein Unterschied mehr zwischen einem kunstvolles Operieren mit einer großen Anzahl von Formeln und den Billigprodukten der Unterhaltungsbranche gemacht werden soll.

43 Ong 1987, 41. »Diese Vorstellung war besonders bedrohlich für hochgradig Literalisierte. Denn diesen bringt man vor allem bei, niemals Klischees zu benutzen.« (Ebd., 29)

## 5. Orale Traditionen in außereuropäischer Musik

Für die außereuropäische Musik ließe sich ein umfangreiches Bild der oralen Kultur skizzieren, das allerdings den Rahmen dieses Beitrags sprengen würde. Diese Thematik sei hier daher nur anhand eines Beispiels angedeutet, nämlich der Erforschung der afro-amerikanischen Musik, die in einem komplexen Syntheseprozess aus afrikanischer und europäisch geprägter Musik entstanden ist.

Die Anfänge des Jazz sind teilweise durch Tonträger dokumentiert. Trotz dieser Möglichkeit der Quellenforschung, die denen der Musikethnologie verwandt ist, gibt es in der Jazzforschung Bedenken, inwiefern sich in den Aufnahmen die Jazzgeschichte abgebildet. Oft wurden nur idealisierte Formen der Performance aufgezeichnet. Die meisten Aufnahmen entstanden unter unnatürlichen Bedingungen, die den kreativen Dialog zwischen Musiker und Zuhörer nicht abbilden.<sup>44</sup> Dass eine Transkription der Klangaufzeichnung in Notenschrift nochmals eine Reduktion darstellt, wird jedem Jazzmusiker bewusst sein.

Vor dem Hintergrund solcher Voraussetzungen haben Weisberg/Brinkmann (2004) Improvisationen der Jazzmusiker Charlie Parker, Lester Young und Jaco Pastorius untersucht. Dabei stellten sie strukturelle Gemeinsamkeiten zwischen der für die Epen Homers geltenden *Oral-Formulaic Theory of Composition* und den Improvisationen der Jazzmusiker fest. Mit Hilfe einer Software suchten sie in 5687 improvisierten Tönen<sup>45</sup> nach Tonkonstellationen, die wiederholt auftraten. Besonders signifikant war das Ergebnis bei Charlie Parker, der eine aus 21 Tönen bestehende Melodiestructur sechsmal in seinen Aufnahmen vom 8.5.1947, 5.11.1947 und 1.6.1952 verwendet hatte.<sup>46</sup> Die Forscher stellen fest, dass der Umgang mit diesen Patterns von Improvisationskünstlern bei weitem nicht so bewusst erlebt wird, wie die Pattern selbst analytisch nachgewiesen werden können. Offensichtlich steht den

44 Die Transkription der Aufzeichnung in Notenschrift – Transkriptionen von Improvisationen ist eine von Jazzmusikern häufig betriebene Praxis (vgl. Sikora 2003, 427 ff.) – stellt nochmals eine Reduktion dar.

45 Die Töne stammen aus 11 Chorus-Improvisationen über eine gemeinsame harmonische Struktur, die von sieben unabhängig voneinander entstandenen Aufnahmen der Musiker vorlagen und zum Zweck der Analyse sorgfältig transkribiert wurden.

46 Vgl. Weisberg/Brinkmann 2004, 31.

Jazzmusikern ein großes melodisches Repertoire<sup>47</sup> als ›implizites Wissen‹<sup>48</sup> zur Verfügung. Diese Wendungen sind ›in the fingers.‹<sup>49</sup>

## 6. Orale Traditionen in europäischer Musik

Die Zuständigkeiten für die ersten einigermaßen fassbaren oralen europäischen Musikkulturen liegen nach allgemeinem Verständnis bei den Mediävisten und bei den neueren europäischen Erscheinungsformen der mündlichen Überlieferung von Melodien bei den Volksliedforschern. Kann man damit das Thema tatsächlich für die übrige Musikwissenschaft als erledigt betrachten oder muss man die hiesige gesamte Musikgeschichte als erledigt betrachten oder muss man die hiesige Musikgeschichte nicht vielmehr als ein Spannungsverhältnis zwischen Schriftkultur und oraler europäischer Tradition begreifen? Sofern man dieser Frage nachgehen will, wäre es ein möglicher Forschungsansatz, den Umfang der vorliegenden Quellen zur oralen Tradition mit denen der Schriftkultur zu vergleichen. Eine solche Methode käme freilich zu dem irreführenden Ergebnis, dass der Schriftkultur in der Musikgeschichte eine größere Bedeutung zukäme als der oralen Kultur. Selbstverständlich liegt es im Thema der Nicht-Schriftlichkeit begründet, dass deren Dokumentation nur zufällig bzw. überhaupt nicht geschah. Zwar ist der Nachweis von Selbstverständlichkeiten des historischen Musiklebens eine schwierige Aufgabe, aber für ein Verständnis unabdingbar. Eine umfangreiche Erforschung der oralen Tradition in seiner wechselvollen Beziehung zur Schriftmusik steht für eine Musikgeschichte ab dem frühen Mittelalter bis heute noch aus. Im Rahmen dieses Beitrages mögen einige Quellen den eingangs erwähnten Grundriss von Lug<sup>50</sup> ergänzen.

Isidor (+630) hatte noch von einem Zustand gesprochen, in dem eine Verschriftlichung der Musik noch nicht existierte: »Wenn die Töne vom Menschen nicht mit dem Gedächtnis festgehalten werden, vergehen sie, weil sie nicht aufgeschrieben werden können.«<sup>51</sup> Diese oralen Traditionen standen den Be-

47 Weisberg/Brinkmann (ebd.) weisen für Improvisationen von Charlie Parker ca. 3400 Formeln nach.

48 Vgl. Polanyi 1985.

49 Ebd., 17.

50 Vgl. Lug 1993.

51 Zitiert nach Lug 1993, 245. Die frühen Versuche einer antiken Buchstabennotation waren offensichtlich vergessen oder von Isidor als unbedeutend eingestuft worden.

mühungen der Karolinger um eine Vereinheitlichung der Kultur im Reich entgegen. Die im Jahre 789 von Karl dem Großen und seinen Gelehrten verfasste *Admonitio generalis* [...] *in aquis palatio publico*<sup>52</sup> gebieten, den liturgischen Gesang zu vereinheitlichen und Schulen zu gründen, in denen die Knaben den römischen Gesang lernen sollen. Es soll auf die Richtigkeit der Psalmen, der ›notas‹ und der kirchlichen Gesänge geachtet werden. Die These, dass Karl der Große damit den Grundstein für die Entwicklung der Neumenschrift gelegt hat, gewinnt an Bedeutung, wenn man dieses Konzeptpapier in den Zusammenhang mit seinem kulturellen Grundanliegen bringt. Mit der *Admonitio* versuchte Karl der Große, die Verschriftlichung in seinem Reiche voranzutreiben. Bekanntlich sind wenige Jahrzehnte später die ersten paläofrankischen Neumen als ›notas‹ überliefert. Sein Ziel war es, seinen Hof zu einem ›Neuen Rom‹ werden zu lassen. Der christliche Cultus sollte dabei noch besser als bisher in einen beherrschbaren Staatsapparat integriert werden. Die Geister der Musik, die in seinem sich kulturell sehr heterogen gebärdenden Reiche durchaus verschieden in Erscheinung traten, verloren durch die Neumen allmählich ihre unkontrollierbare Beliebigkeit. Die umfangreiche Geschichte von den Neumen bis zur elektronisch erfassten Musik ist darstellbar als ein fortschreitendes Bemühen um eine endgültige Determinierung der je als bedeutend empfundenen musikalischen Parameter.

Die historischen Fakten zeigen, dass die Geschichte des schriftlosen Musizierens keineswegs mit der Einführung der Notenschrift endet. Die Differenzierung der Notenschrift hatte vornehmlich die Aufgabe, das polyphone Zusammenwirken mehrerer Sänger zeitlich zu koordinieren. Beim Musizieren eines einzigen Instrumentalisten oder Sängers war dies nicht erforderlich und erklärt beispielsweise die eingangs erwähnte Tradition, dass Organisten die von ihnen geschaffene Musik nicht oder nur selten notierten. Nicht erst in den schriftlich überlieferten Kompositionen zeigen sich die Innovationen der Musikgeschichte, sondern diese wurde – im Gegensatz zur Meinung von Dahlhaus<sup>53</sup> – zuvor in der Improvisation entwickelt. Das musikalische Gehör der improvisierenden Musiker entschied darüber, welche Klänge und Klangverbindungen akzeptiert wurden. Die Regeln des improvisierten Kontrapunktes im 14.–15. Jahrhunderts sind – so heißt es in der *Musica* des Johannes de Grocheio um 1300 – entstanden »per experientiam« und »per usum«. Auch Christoph Bernhard berichtet

52 Vgl. Brown 1994, 1–51 sowie Felbick 1993 und 1996.

53 Vgl. Dahlhaus 1973, 228.

über die Erweiterungen der alten Kontrapunktregeln durch die Improvisationen der Sänger und Instrumentalisten. Diese Neuerungen seien dann in den schriftlichen Kompositionen »imitiert« worden.<sup>54</sup>

Ausführlichere Hinweise über die Bedeutung der oralen Traditionen liefern die Schriften von Andreas Werckmeister. Dieser Musiker und Musiktheoretiker ist heute entweder durch seine Arbeiten zur musikalischen Temperatur bzw. zum Orgelbau oder als ein am antiken Musikbegriff orientierter Gelehrter bekannt.<sup>55</sup> In der Barockzeit wurden seine sämtlichen Schriften vom Bachschüler und Gründer der *Societät der musikalischen Wissenschaften* Lorenz Christoph Mizler in einer Ausführlichkeit rezensiert, die Mizler keinem anderen zeitgenössischen Autor zuteilwerden ließ, denn Werckmeister »ist zu seiner Zeit einer der besten und gelehrtesten Musik-Verständigen gewesen.«<sup>56</sup> Jeder guter Clavierspieler<sup>57</sup> ist nach Werckmeister im ursprünglichen Sinne des Wortes ein Componist, der das Handwerk beherrscht, selbständig ein Musikstück aus den verschiedenen Claves zusammenzustellen. Seine Fähigkeit besteht darin, dass er weiß, »wie die Claves miteinander klingen«.<sup>58</sup> Er zeichne sich dadurch aus, dass er die »Natur des Claviers inne hat«.<sup>59</sup> Die Fähigkeit, seine Clavierkunst schriftlich zu dokumentieren oder Notationen von anderen Musikern zu spielen, sei zweitrangig. Die uns geläufige Trennung zwischen Komponist und Interpret war dem Musikdenken zur Zeit Werckmeisters fremd. Für Werckmeister ist die Fähigkeit eines Clavieristen, »Clavier und Composition«<sup>60</sup> zu beherrschen, identisch mit der Fähigkeit zur Improvisation (»ex tempore«<sup>61</sup>). Auch an der Fähigkeit des Transponierens erkenne man, »ob ein Organist sein Clavier im Kopfe hat.«<sup>62</sup> Wer Notationen (›Tabulaturen‹) von anderen Komponisten abspielt, setzt sich dem Verdacht aus, ein Betrüger<sup>63</sup> zu sein. Die Zuhörer

54 Vgl. Bernhard 1963, 72.

55 Vgl. Dammann 1954, 212.

56 Mizler 1739–1754, Bd. 1, Teil 2, 56 f.

57 Der Begriff ›Clavierspieler‹ bzw. ›Clavierist‹ weicht ebenso von der heutigen Bedeutung ab, wie es für die Begriffe ›Componist‹ und ›Claves‹ zutrifft, und schließt nach damaligem Verständnis alle Musiker ein, die eine Claviatur beherrschen.

58 Werckmeister 1702, §126.

59 Ebd., §130.

60 Ebd., vgl. Titel.

61 Werckmeister 1698a, §75.

62 Werckmeister 1702, §130.

63 Ebd., vgl. Formulierung im Register.

würden »hinter das Licht geführt«<sup>64</sup>, da der angebliche Kenner von »Clavier und Composition« hier nur die musikalischen Gedanken anderer – quasi als Plagiat – nachspielen würde.<sup>65</sup> Deswegen sei es nötig, dass man sich »ein wenig vorsehen / und nicht jedem Prahler alsobald glauben möchte: Denn viele bilden sich ein / sie wissen schon alles«.<sup>66</sup> Wer nicht improvisieren könne, bleibe immer »an der Tabulatur hangen / stümpert so was hin / und kömmt nicht weiter.«<sup>67</sup>

Die konkreten Fähigkeiten eines Clavier-Spielers gliedern sich nach Andreas Werckmeister – neben der allgemeinen musikalischen Kenntnis – in folgende Bereiche:

A. Obligate Fähigkeiten des Clavier-Spielers<sup>68</sup> (»ex tempore«) sind

- das Spiel nach Akkordsymbolen (»General-Bass«<sup>69</sup>),
- die ad-hoc-Transpositionen (»Transpositionibus«<sup>70</sup>),
- das Spiel von Kadenzten mit richtigen Klauseln (»Clausulieren«<sup>71</sup>),
- das Ex-Tempore-Spielen eines homophonen Satzes zu einem Lied oder Choral (»Contrapunctum simplicem«<sup>72</sup>),
- Lied- und Choralvariation (»Ein Thema anzubringen und zu variieren«<sup>73</sup>),
- Fugenimprovisation (»fugam tractieren«<sup>74</sup>),
- Melodieimprovisation (»ein Thema formiren«<sup>75</sup>).

64 Werckmeister 1698b, Cap. 32.

65 Werckmeister 1702, §128.

66 Werckmeister 1698b, Cap. 32.

67 Ebd., vgl. auch Werckmeister 1702, §131.

68 Die Fähigkeiten der Clavierspieler wurden bei den Bewerbungsverfahren (»Organistenproben«) geprüft. Reinhard Schäfertöns (1996) führt hierfür Quellen an, ohne jedoch Werckmeister zu erwähnen. Auch aus Banchieri 1605 oder Buchner ~1520 geht hervor, dass polyphones Stegreifspiel für Clavierspieler selbstverständlich war.

69 Werckmeister 1698b, Cap. 32.

70 Werckmeister 1702, §130.

71 Ebd., §125.

72 Ebd., §123.

73 Ebd., Register.

74 Ebd., §129.

75 Ebd., §125.

B. Optionale Fähigkeiten des Clavierspielers sind

- die Kenntnisse der Notenschrift (»Tabulatur«<sup>76</sup>),
- und das Spiel von schriftlich verfassten Musikwerken, damit man »sich dieselben [für das als bedeutender eingestufte ex tempore Spiel] zu Nutze machen«<sup>77</sup> kann.

Die in den erwähnten Schriften vertretenen Auffassungen Werckmeisters finden sich auch in seinem *Cribrum musicum* (1700). Darin zitiert Werckmeister aus Johann Kuhnau's Schrift *Der musicalische Quacksalber*.<sup>78</sup> Johann Kuhnau definiert in diesem Text den »wahren Virtuosen« als einen Künstler, der in Lage ist, eine »ex tempore componierte vollstimmige Sinfonia oder Sounata«<sup>79</sup> zu spielen. Aus dem Text geht hervor, dass ein musikalischer Quacksalber ein Musiker ist, der nicht improvisieren kann.<sup>80</sup> Ähnlich klingen die Formulierungen Carl Phillip Emanuel Bachs: »Besonders aber kann ein Clavieriste vorzüglich auf allerlei Art sich der Gemüter seiner Zuhörer durch Fantasien aus dem Kopfe bemeistern [...], welche nicht in auswendig gelernten Passagen oder gestohlenen Gedanken bestehen.«<sup>81</sup> Schließlich spricht auch Mizler vom »Virtuosen« als einem Musiker, der nach dem Gehör improvisiert, sich allerdings zusätzlich auch für die Fragen der Musiktheorie interessieren sollte.<sup>82</sup> Der in der Barockzeit favorisierte Musiker ähnelt demzufolge kaum dem eines heutigen Konzertpianisten oder Cembalisten, der unter dem Aspekt der historischen Aufführungspraxis versucht, sich dem vorliegenden Notentext adäquat zu anzunähern. Die Quellen liefern vielmehr Hinweise darauf, dass die Arbeitsweise und das Musikverständnis eines Musikers der Barockzeit vielmehr denen eines Jazzmusikers ähneln, dessen Schwerpunkt auf dem Studium der Improvisation liegt.

76 Ebd., §127.

77 Ebd.

78 Kuhnau 1700.

79 Ebd., §52 (500/10–532/27) bzw. Werckmeister 1700, Cap.17f.

80 Kuhnau 1700 §51.

81 Bach 1753, 122f.

82 Mizler 1739–1754, Bd. 1, Teil 2, 56f.: »[I]ch habe aber Leute angetroffen, die vor Virtuosen gelten können, auch nicht ungeschickt setzen, nichts destoweniger eine solche Kleinigkeit [von den drei Hauptklauseln in Dur und den drei Hauptklauseln in Moll] nicht gewußt haben. Woher kommt es? weil die meisten practisch MusikVerständigen wenig, oder gar nichts auf das innere Wesen der Musik [im Sinne der Musiktheorie] sehen, und sich darum bekümmern. Sie bleiben bei ihrem Gehör, und sagen: Es kommet alles auf das Naturell an, alle Regeln gelten nichts, wenn man ein gutes Gehör hat.«

Es wäre eine lohnende Aufgabe, nicht nur die Schriften Werckmeisters, sondern auch die ca. 280 restlichen überlieferten Generalbassschulen<sup>83</sup> daraufhin durchzuarbeiten, inwiefern sie direkte oder indirekte Hinweise auf die Beziehungen zwischen Schriftkultur und oraler Kultur enthalten. Oft werden diese Selbstverständlichkeiten in der Musikliteratur nur beiläufig erwähnt wie im Falle J.S. Bachs, dessen Unterrichtsblatt zum Generalbass den Hinweis enthält: »Die übrigen Cautelen, so man adhibiren muß, werden sich durch mündlichen Unterricht besser weder schriftlich zeigen.«<sup>84</sup> Auch den geringen schriftlichen Umfang dieser ›Generalbassschule‹ Bachs kann man als einen Hinweis darauf deuten, dass der Unterricht hauptsächlich mündlich stattfand. Dies ist auch den Unterrichtswerken von Joseph Riepel<sup>85</sup> zu entnehmen, der den mündlichen Unterrichtsdialog zwischen Schüler und Lehrer nach dem Vorbild einer ähnlich strukturierten älteren Tradition in verschriftlichter Form überliefert hat.

Hinweise zur oralen Kultur liefern auch die Diskussionen um die 1752 fertig gestellte »Fantasiermaschine«. Mit Hilfe einer in ein Cembalo eingebauten Mechanik wurde es möglich, eine extempore gespielte Phantasie in ihrem zuvor nicht exakt notierbaren Zeitablauf auf einer Papierrolle aufzuzeichnen. Schleuning beschreibt die ›Compositionsmaschine‹ als eine unter einer Claviatur angebrachte Mechanik, durch die »alles was der Spieler spielt, in während dem Spielen durch einen besonderen Mechanismus in Noten abgedruckt wird.«<sup>86</sup> Er erwähnt Johann Friedrich Unger und Mr. Creed, die unabhängig voneinander diese Idee einer solchen Realtime-Aufzeichnung entwickelt hätten. Am 15.3.1752 wurde die von Johann Hohlfeld fertig gestellte Vorrichtung der Berliner Akademie vorgestellt, wo sie unter Leonhard Eulers »Direktorium ... untersucht und gelobt wurde«.<sup>87</sup>

In diesem Zusammenhang ist es von Interesse, dass sich bei manch improvisierendem Künstler ein Widerwille gegen die Aufzeichnung ihrer Darbietung zeigte. C.P.E. Bach sträubte sich beispielsweise lange gegen die Notation von Clavierphantasien und fragte sich, »wie viele sind deren, die dergleichen lieben,

83 Vgl. Bötticher/Christensen 1996.

84 Bach 1740/1745.

85 Riepel 1996.

86 Schleuning 1970, 194. Diese Notation wurde als Liniennotation realisiert und ähnelt der Darstellung wie sie heute gelegentlich in Notationssoftware als eine mögliche Form der Visualisierung erscheint.

87 Ebd., 207.

verstehen und gut spielen?»<sup>88</sup> Zum Notationsproblem stellt auch der Biberacher Organist Justin Heinrich Knecht fest, dass man »den zu Papier gebrachten Phantasien das Gezwungene ziemlich ansieht«.<sup>89</sup> Einige Komponisten<sup>90</sup> lösten das Problem, indem sie eine approximative Notationsskizze vorgaben, die den zeitlichen Ablauf nur andeutet.<sup>91</sup>

Die Performanceforschung hat auf den Wert der Kommunikation, die im Dialog mit dem Publikum entsteht, für die Improvisation hingewiesen. Bereits Liszt äußert sich darüber in einem Brief vom April/Mai 1838 an Massard: Eine Improvisation über die vom Publikum vorgeschlagenen Themen sei

eine Art zu improvisieren, welche zwischen Publikum und Künstler die unmittelbarsten Beziehungen herstellt. [...] Jeder ist begierig zu hören, was der Künstler aus dem ihm gegebenen Thema machen werde. So oft es in einer neuen Form erscheint, freut sich der Geber der guten Wirkung, wie über eine Sache, die er persönlich beigetragen. So entsteht denn eine gemeinschaftliche Arbeit, eine Cislialarbeit, mit welcher der Künstler die ihm anvertrauten Juwelen umgiebt.<sup>92</sup>

Die von Liszt favorisierte dialogische Kunstform kann beschrieben werden als eine »Kunst ohne Werk«.<sup>93</sup>

Nicht zuletzt hat die hier vorgestellte orale Tradition auch eine musikpädagogische Dimension. Ong betont, eine orale Kultur sei gleichzeitig auch eine »oral-aurale Kultur«.<sup>94</sup> Es ist sicher kein Zufall, dass das Ende der großen Improvisationsepoche Mitte des 19. Jahrhunderts zu einer Zeit stattfand, in der die

88 Brief an J.N. Forkel vom 10.2.1775; zitiert nach Bitter 1868, 340 f.

89 Knecht 1788, 100.

90 Z. B. d'Anglebert im *Prélude* seiner *Première Suite* oder Rameau in seinem *Prélude* aus dem *Premier Livre de Pièces de Clavecin*.

91 In Verbindung mit den Arbeiten von Markus Schwenkreis (2008 und 2017) eröffnen sich hier völlig neue Forschungsperspektiven.

92 Zitiert nach Felbick 2005, 177. Improvisation gehört bekanntermaßen zu den als selbstverständlich vorausgesetzten Fähigkeiten der Komponisten bis ins 19. Jahrhundert. Aber auch noch Schönberg verzahnt die Begriffe »Komposition« und »Improvisation« und spricht von einer »improvisierten Komposition« oder von einer Komposition als »verlangsamte Improvisation« (ebd.). Besonders aufschlussreich ist eine spezielle Untersuchung der Improvisationskunst Beethovens, zumal er in einer Tradition zwischen dem von ihm eifrig studierten C.P.E. Bach und – über seinen Schüler Czerny – auch als Vorläufer des Improvisationskünstlers Liszts gesehen werden kann (vgl. dazu Felbick 2019).

93 Vgl. Bailey 1987.

94 Ong 1987, 77.

Gebrüder Grimm die oral tradierten Märchen verschriftlichten, in der eine massenhafte Verbreitung von Notenmaterial für jedermann zu verzeichnen ist und in der es erforderlich wurde, eine Selbstverständlichkeit zu betonen: »Die Bildung des Gehörs ist das Wichtigste.«<sup>95</sup> Seit dieser Zeit ist das Thema Gehörbildung ein problematisches Feld der traditionellen Musikausbildung. Klangvorstellungen zu entwickeln, ist dagegen für Musiker, die an oralen Traditionen anknüpfen (z.B. Jazzmusiker) ein deutlich geringeres Problem: »Während wir [...] das Lesen als eine visuelle Aktivität auffassen, welche auf die Klangbildung hinausläuft, wurde es in der Frühzeit des Druckens primär als Hörprozeß aufgefasst.«<sup>96</sup> Musikpädagogik muss deutlich machen, dass das Lesen eines Notentextes nicht primär auf einen visuellen Vorgang beschränkt ist.

Die ›Freie Klangrede‹ innerhalb der oralen Tradition ereignet sich, sowohl in ihrer sprachlichen als auch in ihrer musikalischen Form, im Dialog zwischen Produzent und Rezipient. Dabei realisiert sich diese ›zeitgenössische‹ akustische Kunst jenseits einer schriftlichen Vorlage. Davon zu unterscheiden ist ein Vortrag, dessen Text abgelesen wird, oder bei dem ein auswendig gelernter Text rezitiert wird. Es konnte gezeigt werden, dass sich die verschriftlichte und die orale Form der Klangrede grundlegend unterscheiden. Obwohl es in der Natur der Nicht-Schriftlichkeit liegt, dass deren historische Bedeutung schwieriger nachzuweisen ist als die der Schriftlichkeit, spielen nicht-schriftliche Kunstformen nichtsdestoweniger in der Musikgeschichte bis zum 19. Jahrhundert eine größere Rolle als bisher angenommen. Dabei ist die orale Tradition in Europa ab dem Mittelalter immer in ihrem Spannungsfeld zur Schriftlichkeit zu betrachten. Als ein auch musikpädagogisch interessantes Modell wird die orale Tradition von Werckmeister für einen Clavierspieler beschrieben: Nach dem Realisieren der improvisierten freien Klangrede erfolgt ein Studium der klassischen (Noten- und Musiktheorie-)Literatur mit dem Ziel, die eigene Fähigkeit so verbessern, um weitere improvisierte Klangreden auf höherem Niveau zu ermöglichen.

»I welcome what happens next.« (John Cage)

95 Schumann 2002.

96 Ong 1987, 121.

## Literatur

- Abert, Hermann (1919), *Wolfgang Amadeus Mozart*, Bd. 1, Leipzig: Breitkopf & Härtel.
- Assmann, Aleida und Jan / Hardmeier, Christof (Hg.) (1983), *Schrift und Gedächtnis*, München: Fink.
- Bach, Carl Phillip Emanuel (1753), *Versuch über die wahre Art das Clavier zu spielen*, Berlin: Selbstverlag.
- Bach, Johann Sebastian (1740/1745) *Einige höchst nöthige Regeln vom General Basso. di J.S.B., Einige Reguln vom General Baß*, Ms., D-B, Mus.ms. Bach P 225 [2. Notenbüchlein der A. M. Bach, Schreiber: J.C.F. Bach], fol. 65v-67r.
- Bailey, Derik (1987), *Improvisation – Kunst ohne Werk*, Hofheim: Wolke.
- Banchieris, Adriano (1605) *L'organo suonarino*, Venedig: Ricciardo.
- Bandur, Markus (1996), »Compositio / Komposition«, in: *Handwörterbuch der musikalischen Terminologie*, im Auftrag der Akademie der Wissenschaften und der Literatur Mainz nach Hans Heinrich Eggebrecht hg. von Albrecht Riethmüller, Stuttgart: Steiner.
- Bandur, Markus (2002), »Improvisation / Extempore / Impromptu«, in: *Handwörterbuch der musikalischen Terminologie*, im Auftrag der Akademie der Wissenschaften und der Literatur Mainz nach Hans Heinrich Eggebrecht hg. von Albrecht Riethmüller, Stuttgart: Steiner.
- Bernhard, Christoph, (1963), »Tractatus compositionis augmentatus« [Ms., ca. 1660], in: *Die Kompositionslehre Heinrich Schützens in der Fassung seines Schülers Christoph Bernhard*, hg. von Joseph Müller-Blattau, Kassel: Bärenreiter.
- Bitter, Karl Hermann (1868), *Carl Phillip Emanuel und Wilhelm Friedemann Bach und deren Brüder*, Bd. 1, Berlin: Müller.
- Boas, Franz (1955), *Das Geschöpf des sechsten Tages*, Berlin: Colloquium.
- Bötticher, Jörg-Andreas / Christensen, Jesper B. (1996), »Generalbass« in: *Die Musik in Geschichte und Gegenwart. Allgemeine Enzyklopädie der Musik*, zweite, neubearbeitete Ausgabe hg. von Ludwig Finscher, Sachteil, Bd. 3, Kassel: Bärenreiter, 1194–1256.
- Brown, Giles (1994), »Introduction: The Carolingian Renaissance«, in: *Carolingian Culture: Emulation and Innovation*, hg. von Rosamond McKitterick, Bd. 2, Cambridge: Cambridge University.
- Buchner, Hans (~1520), *Fundamentum sive ratio vera, quae docet quemvis cantum planum, sive (ut vocant) choralem redigere ad justas diversarum vocum symphonias*, Ms., Stadtbibliothek Zürich und Universitätsbibliothek Basel.
- Burckhardt, Werner (1957), »Jazz und Schlager«, in: *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, Bd. 6, hg. von Friedrich Blume, Kassel: Bärenreiter, 1797–1820.
- Dahlhaus, Carl (1973), »Komposition und Improvisation«, *Musik und Bildung* 5, 225–228.
- Dammann, Rolf (1954), »Zur Musiklehre des Andreas Werckmeister«, *AfMf* 11, 206–237.
- Dirksen, Peter (2002), »Norddeutsche Orgelmusik«, in: *Handbuch Orgelmusik*, hg. von Rudolf Faber und Philip Hartmann, Kassel: Bärenreiter.
- Ferand, Ernest T. (1958), »Komposition«, in: *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, hg. von Friedrich Blume, Bd. 6, 1423–1444.

- Felbick, Lutz (1996), »Aachen«, in: *Die Musik in Geschichte und Gegenwart. Allgemeine Enzyklopädie der Musik*, zweite, neubearbeitete Ausgabe hg. von Ludwig Finscher, Sachteil, Bd. 1, Kassel: Bärenreiter, 1–7.
- Felbick, Lutz (1993), *Daten der Aachener Musikgeschichte. Chronologie und Bibliographie Aachen*, Aachen: Stadt Aachen.
- Felbick, Lutz (2005), »Vom Einfluss der Improvisation auf das mitteleuropäische Musikleben des 19. Jahrhunderts«, *Musiktheorie* 20, 165–181.
- Felbick, Lutz (2014), »Das methodisch-didaktische Konzept des argentinischen Lehrbuchs ›Análisis Auditivo de la Música‹ im Vergleich zu europäischen Höranalyse-Werken«, in: *Musiktheorie und Vermittlung*, hg. von Ralf Kubicek, Hildesheim: Olms, 201–217.
- Felbick, Lutz (2019), »Der Compositor extemporaneus Beethoven als ›Enkelschüler‹ J. S. Bachs«, in: *Das flüchtige Werk. Pianistische Improvisation der Beethovenzeit*, hg. von Michael Lehner, Nathalie Meidhof und Leonardo Miucci, Schliengen: Argus, 34–56.
- Finnegan, Ruth H. (1970), *Oral Literature in Africa*, Oxford: Clarendon.
- Fladt, Hartmut (2005), »Modell und Topos im musiktheoretischen Diskurs – Systematiken/Anregungen«, *Musiktheorie* 20/4, 342–369.
- Frisius, Rudolf (o.J.), *Fixiertes und nicht Fixiertes: diesseits und jenseits des Klischees?* <http://www.frisius.de/rudolf/texte/tx734.htm>
- Foley, John Miles (1985), *Oral-formulaic Theory and Research: An Introduction and Annotated Bibliography*, New York: Garland.
- Goody, Jack / Watt, Ian / Gough, Kathleen (1986), *Entstehung und Folgen der Schriftkultur*, mit einer Einleitung von Heinz Schlaffer, Frankfurt a.M.: Suhrkamp.
- Haug, Andreas (2005), »Der Beginn europäischen Komponierens in der Karolingerzeit: Ein Phantombild«, *Die Musikforschung* 58, 225–241.
- Jahn, Otto (1856), *Wolfgang Amadeus Mozart*, Bd. 1, Leipzig: Breitkopf & Härtel.
- Knecht, Justin Heinrich (1788), »Etwas über das Präludieren überhaupt«, in: *Musikalische Realzeitung für das Jahr 1788*, Bd. 1, hg. von Heinrich Philipp Bossler Speyer: Expedition dieser Zeitung, 98–101.
- Kuhnau, Johann (1700), *Der musicalische Quack-Salber, nicht alleine denen verständigen Liebhabern der Music, sondern auch allen andern, welche in dieser Kunst keine sonderbahre Wissenschaft haben*, Dresden: Mieth & Zimmermann.
- Lug, Robert (2003), »›Mit Freude beginne ich mein Lied‹ – Zum Aufführungsgestus des Minnesangs«, *Musicologica Austriaca* 22, 27–52.
- Lug, Robert (1983), »Nichtschriftliche Musik«, in: Assmann/Hardmeier 1983, 245–264.
- Mizler, Lorenz Christoph (1739–1754), *Musikalische Bibliothek*, 4Bde., Leipzig: Braun und Selbstverlag.
- Nettl, Bruno (1961), »Negermusik in den Vereinigten Staaten«, in: *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, Bd. 9, hg. von Friedrich Blume, Kassel: Bärenreiter, 1352–1358.
- Ong, Walter J. (1967), *The Presence of the Word. Some Prolegomena for Cultural and Religious History*, New Haven: Yale University.
- Ong, Walter J. (1987), *Oralität und Literalität. Die Technologisierung des Wortes* Opladen: Westdeutscher.

- Polanyi, Michael (1985), *Implizites Wissen*, Frankfurt a.M.: Suhrkamp.
- Riepel, Joseph (1996), *Sämtliche Schriften zur Musiktheorie*, hg. von Thomas Emmerig, 2Bde., Wien: Böhlau.
- Sachs, Klaus-Jürgen (1984), »Die Contrapunktlehre im 14. und 15. Jahrhundert«, in: *Die mittelalterliche Lehre von der Mehrstimmigkeit* (= Geschichte der Musiktheorie 5), hg. von Frieder Zaminer, Darmstadt: WBG, 161–256.
- Sachs, Klaus-Jürgen (1996), »Komposition. A: Einführung in Gebrauch, Bedeutung und musikalische Implikationen des Wortes«, in: *Die Musik in Geschichte und Gegenwart. Allgemeine Enzyklopädie der Musik*, zweite, neubearbeitete Ausgabe hg. von Ludwig Finscher, Sachteil, Bd. 5, Kassel: Bärenreiter, 505–511.
- Schäfer, Karl-Hermann (1997), »Homer und Platon als Gründungsväter der Medienpädagogik«, in: *Franz Fischer Jahrbuch 1997*, hg. von Anne Fischer-Buck, Karl-Hermann Schäfer, Arno Warzel, Detlef Zöllner, Norderstedt: Fischer, 75–96.
- Schäfertöns, Reinhard (1996), »Die Organistenprobe – Ein Beitrag zur Geschichte der Orgelmusik im 17. und 18. Jahrhundert«, *Musikforschung* 49, 142–152.
- Schleuning, Peter (1979), »Die Fantasiermaschine. Ein Beitrag zur Geschichte der Stilwende um 1750«, *AfMw* 27, 192–213.
- Schramowski, Herbert (1968), *Der Einfluß der instrumentalen Improvisation auf den künstlerischen Entwicklungsgang des Komponisten*, Ts., Hab.-Schrift Leipzig.
- Schumann, Robert (2002), »Musikalische Haus- und Lebensregeln«, Faksimile, mit Übertragung und Textabdruck, eingeleitet und hg. von Gerd Nauhaus, in: *Schumann-Studien*, Sonderband 2, Sinzig: Studio, 30–31.
- Schwenkreis, Markus (2008), »»Von dem Fantasieren«: Methodik der stilgebundenen Improvisation nach Jacob Adlung«, *Dutch Journal of music theory* 13, 98–108.
- Schwenkreis, Markus (2017), *Compendium Improvisation: Fantasieren nach historischen Quellen des 17. und 18. Jahrhunderts*, Basel: Schwabe.
- Sikora, Frank (2003), *Neue Jazz-Harmonielehre*, Mainz: Schott.
- Treitler, Leo (1991), »Mündliche und schriftliche Überlieferung: Anfänge der musikalischen Notation«, in: *Neues Handbuch der Musikwissenschaft*, Bd.2: *Die Musik des Mittelalters*, hg. von Hartmut Möller und Rudolf Stephan, Laaber: Laaber, 54–93.
- Treitler, Leo (2003), *With Voice and Pen. Coming to know Medieval Song and How it was Made*, Oxford: Oxford University.
- Weisberg, Robert W. / Brinkman, Alexander R. / Folio, Cynthia J. / Dick, Anthony / Fleck, Jessica I. / Niederberg, Bryan / Baret / Fred (2004), »Toward a cognitive analysis of musical creativity: Improvisation in Jazz«, in: *Proceedings of the Conference on Interdisciplinary Musicology*, Graz: Conference on Interdisciplinary Musicology, 1–9.
- Werckmeister, Andreas (1698a), *Die nothwendigsten Anmerckungen und Regeln, wie der Bassus continuus oder General-Bass wol könne tractiret werden*, Aschersleben: Struntz.
- Werckmeister, Andreas (1698b), *Erweiterte und verbesserte Orgelprobe*, Quedlinburg: Calvisius.
- Werckmeister, Andreas (1700), *Cribrum musicum oder musicalisches Sieb*, Quedlinburg: Calvisius.
- Werckmeister, Andreas (1702), *Harmonologia musica oder Kurtze Anleitung Zur Musicalischen Composition*, Quedlinburg: Calvisius.

# Improvisation im Kontext oraler europäischer und außereuropäischer Kulturen

© 2022 Lutz Felbick

Felbick, Lutz (2022), »Improvisation im Kontext oraler europäischer und außereuropäischer Kulturen« [Improvisation in the context of oral European and non-European cultures], in: ›Was fehlt?‹ – *Desiderate und Defizite musiktheoretischer Forschung und Lehre. 4. Jahreskongress der Deutschen Gesellschaft für Musiktheorie Köln 2004* (GMTH Proceedings 2004), hg. von Stefan Rohringer, 171–191.  
<https://doi.org/10.31751/p.253>

eingereicht / submitted: 15/01/2018

angenommen / accepted: 15/04/2022

veröffentlicht / first published: 01/12/2022

zuletzt geändert / last updated: 01/12/2022