

JÜRGEN TERHAG

## Vertraute Noten, fremde Improvisation und umgekehrt?

*Musikbezogene Fähigkeitsprofile bei  
mündlich und schriftlich sozialisierten Lerntypen*

Beim Klassenmusizieren, während der Arbeit mit einer Schülerband oder beim Spielen und Singen im AG-Bereich ist immer wieder festzustellen, dass wir es bei musizierenden Kindern und Jugendlichen häufig mit völlig unterschiedlichen Lerntypen zu tun haben, die sich u. a. durch besondere Lernschwächen bzw. -stärken voneinander unterscheiden. Besonders auffällig ist dies beim Improvisieren: Einigen graut es davor, ohne die Hilfe von Noten allein gelassen zu werden, andere improvisieren munter wie ein Fisch im Wasser, haben aber Probleme mit dem Notenlesen. An anderer Stelle habe ich diese Erfahrung, die sich auch in der musikpädagogischen Aus- und Fortbildung immer wieder bestätigt, in dem Satz zusammengefasst »Die einen werden nervös, wenn ich ihnen die Noten wegnehme, die anderen dann, wenn ich sie ihnen hinlege« (TERHAG 1994 S. 183). Dass es angesichts solch unterschiedlicher musikbezogener Erfahrungen und Befindlichkeiten auch ebenso unterschiedlicher methodisch-musikalischer Zugänge zum Thema »Improvisation« bedarf, dafür möchte dieser kurze Beitrag ebenso sensibilisieren wie für die Erkenntnis, dass völlig verschiedene Wege zum Ziel eines freien, spontan gestaltenden Umgangs mit Musik führen. Um unterschiedliche Lerntypen im Musikunterricht der allgemein bildenden Schule bzw. im Instrumental- und Gesangsunterricht an der Musikschule optimal fördern zu können, ist daher zunächst ein kurzer Blick auf das Anfangsstadium der praktisch-musikalischen Sozialisation aufschlussreich.

### I. Die Notenschrift: Schlüssel zur Musik oder Schloss vor der Freiheit

Die häufig zu beobachtende positive bzw. negative Einstellung gegenüber notierter Musik hängt eng mit tief gehenden Erfahrungen im Frühstadium der praktisch-musikalischen Sozialisation zusammen. Ohne hier das Kongressthema »Musikkulturen – fremd und vertraut« überzustrapazieren, lässt sich feststellen, dass die Entwicklung zu einem bestimmten Lerntyp eng damit zusammenhängt, was den Lernenden bei ihren allerersten musikbezogenen Gestaltungsversuchen vertraut gemacht bzw. fremd gelassen wurde: Viele derjenigen, die in diesem Stadium – meist in ihrer Kindheit – zunächst

einmal notenfremd musiziert haben, empfinden später das Spiel nach Noten als Einschränkung, da sie von Anfang an in der Lage waren, eine gehörte Melodie, einen Rhythmus, eine Akkordfolge o. Ä. nach kurzem Probieren unter Kontrolle über das Ohr umgehend nachzuspielen. Diese primär über das Hören geprägten, also aural bzw. oral sozialisierten Musiker/innen werden in einem ausschließlich an Noten gebundenen instrumentalen Anfangsunterricht oft völlig unterfordert, da sie bereits zu dieser Zeit in der Lage sind, ohne die Hilfe von Noten Musik zu erfinden oder nachzuspielen, die wesentlich komplexer und interessanter ist als die meist leichten Übungsstücke zum Erlernen der Notenschrift – seien Letztere auch noch so kindgemäß gestaltet und verpackt. Wird in den Anfangsunterricht dieser *mündlich sozialisierten Lerntypen*, die vorwiegend über das Hören und Nachgestalten lernen, nicht konsequent auch improvisierte und selbst erfundene Musik integriert, brechen sie den Instrumentalunterricht häufig frühzeitig ab und lernen dadurch trotz ihrer besonderen musikbezogenen Begabung nie richtig, nach Noten zu spielen. Später kommentieren diese Musiker/innen ihre mangelnde Fähigkeit im Notenlesen häufig mit letztlich zu kurz greifenden Bemerkungen wie: »Warum soll ich mir mühsam ein Musikstück erarbeiten, das bereits fertig gedruckt und perfekt eingespielt vorliegt, wenn ich jederzeit selbst Musik erfinden und nachspielen kann?« Für die mündlich Sozialisierten steht somit die für sie nur mühsam zu erlernende, da zu Beginn tatsächlich überflüssige Notenschrift zwischen ihrem Ausdruckswillen (und -vermögen!) und der klingenden Musik, wohingegen diejenigen, die ohne die Hilfe von Noten nicht oder nur rudimentär musizieren können, verständlicherweise eine sehr positive Beziehung zur Notenschrift entwickeln: Für diese *schriftlich sozialisierten Lerntypen* (Beide Begriffe in Anlehnung an Ben Sidran, der zwischen *oral culture* und *literated culture* unterscheidet; vgl. SIDRAN 1981) stellt die Notenschrift einen Schlüssel zur klingenden Musik dar, da sie – meist durch eine Kombination von visuellem und auralen Lernen geprägt – vermittelt der Notenschrift immer wieder neue, unbekannte und zunehmend komplexere Musik kennen lernen, die sie später im Idealfall mehr oder weniger flüssig vom Blatt spielen können. So entscheidet der frühe Umgang mit Notenschrift vor allem darüber, auf welche Weise verschiedene Lerntypen Neues kennen lernen: Die mündlich Sozialisierten können sich durch ihre Improvisationen – bzw. in Gruppen oder Ensembles durch ihre Live-Arrangements (vgl. TERHAG 1994 S. 187ff) – über mehr oder weniger lange Zeit mit Neuem überraschen, die schriftlich Sozialisierten können unbekannte Musik vom Blatt weg realisieren.

### II. Lerntypen und Improvisationsleistungen

Auch wenn wir in der allgemein bildenden Schule mit den hier skizzierten Lerntypen meist nur in abgeschwächter – und häufig gemischter – Form zu tun haben, erklären sie einige unterrichtliche Grunderfahrungen beim Musizieren mit Kindern und Jugendlichen: Sowohl unvermittelt auftauchende, völlig unerwartete Lernblockaden als auch plötzliche Durchbrüche bei bisher unmotivierten Schüler/innen sowie unbegreiflich erscheinende Erfolge oder Misserfolge beim Musizieren und Lernen können u. a. auf das

je individuelle Verhältnis zur abendländischen Form der möglichst exakten Notation zurückgeführt werden. Wohl wissend, dass jede Schematisierung eine Vereinfachung komplexer Zusammenhänge nach sich zieht, lassen sich die unterschiedlichen Lerntypen dadurch beschreiben, dass man ihre schriftlichen und mündlichen Fähigkeiten näher untersucht:

► Lernende mit gut entwickelten *schriftlichen Fähigkeiten* sind in der Regel geprägt vom traditionell-abendländischen Instrumental- bzw. Gesangsunterricht und vom disziplinierten, regelmäßigen Üben; sie können flüssig und musikalisch gestaltet vom Blatt spielen, hören gut, singen sicher und verfügen über differenzierte musiktheoretische Kenntnisse. Typische Beispiele für diesen Lerntyp sind in den Spitzengruppen von Wettbewerben wie »Jugend musiziert« zu finden.

► Lernende mit gut entwickelten *mündlichen Fähigkeiten* sind oft geprägt vom autodidaktischen Lernen nach kommunikativ-oralen Verfahren (call-response, Imitationslernen, »Heraushören« von Musik etc.); sie verfügen über musikbezogene Risikobereitschaft, sind experimentierfreudig, haben ein ausgeprägtes Hörvermögen sowie ein sicheres Gefühl für Rhythmen, Stilistik etc. Typische Vertreter/innen sind diejenigen, die in verschiedenen Stilen jederzeit musikalisch »einsteigen« können.

Korreliert man nun wie in Abb. 1 dargestellt die musikbezogenen Fähigkeiten der beiden verschiedenen Lerntypen mit ihren Improvisationsleistungen, ergeben sich die folgenden, immer wieder beobachtbaren Zusammenhänge, wobei die Kreise verschiedene Überschneidungsmöglichkeiten verdeutlichen sollen (vgl. Abb. 1).

Das musikpädagogische Ziel der Verbesserung des freien, improvisatorischen Umgangs mit Musik macht es erforderlich, diejenigen, die entweder gehemmt (I), ungeübt (II) oder unbedarft (III) improvisieren, möglichst weit in Richtung einer souveränen Improvisation (IV) zu begleiten. Wie eingangs erwähnt sind zur Erreichung dieses Ziels je nach Lerntyp völlig unterschiedliche methodische Wege erforderlich, deren Beschreiten unterschiedlich mühsam ist: Sie können in Sackgassen führen, äußerst effektiv und zielgerichtet sein oder manchmal über einen Umweg ihr Ziel leichter und schneller erreichen. Die folgende, idealtypisch skizzierte Beschreibung möglicher Wege zum freien Musizieren soll jedoch vor allem eines deutlich machen: Improvisationsfähigkeit fällt nicht vom Himmel, sondern sie ist lern- und damit lehrbar!

#### 1) Die »Gehemmt«: Angst vor dem falschen Ton

Viele Musiker/innen, deren schriftliche Fähigkeiten stark ausgeprägt sind, die aber nur zaghaft oder sogar angstbesetzt auf notenfreie Anforderungen reagieren (Gruppe I), improvisieren in der Regel gehemmt, auch (und gerade!) wenn sie technisch und musikalisch gut ausgebildet sind. Ihnen fehlt die Unbefangenheit der »Unbedarften« (Gruppe III) und oft auch deren Mut oder sogar unbändiger Wille, Musik selbst zu erfinden und »ihren eigenen Ton« zu spielen. Um die Improvisationsleistungen in dieser Gruppe zu verbessern, ist daher eher ein psychologisches als ein musikbezogenes Arbeiten erforderlich: Man muss den Lernenden mit diesem Fähigkeitsprofil die Angst vor dem ersten Ton nehmen, auf dem bildlich gesprochen die gesamte abendländische Kunstmusik lastet. Eine zweite, eng damit verbundene Angst ist die vor dem »falschen«

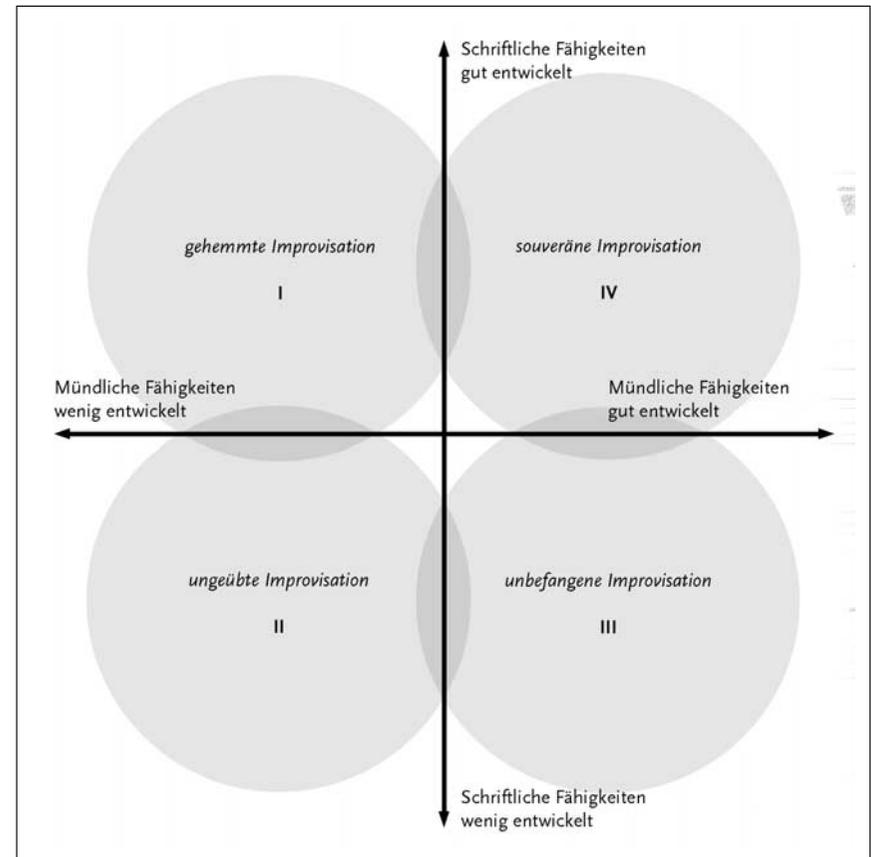


Abb. 1: Musikbezogene Fähigkeitsprofile in Korrelation zur Improvisationsleistung

Ton. Hier bewirkt eine so effektvolle wie überraschende Regel der Improvisationspädagogik zumeist Wunder: »Wenn Du einen vermeintlich falschen Ton gespielt hast, wiederhole diesen doppelt so laut, dann wird er richtig.« Neben der »psychologisch-ostinaten« Befreiung dieser Regel kommt ihr besonders in stufenharmonischen und chromatischen Zusammenhängen auch eine abendländische Logik zugute: Die gespielte Melodie wird tatsächlich und überprüfbar »richtiger«, da sich der erste Ton als Vorhalt, das gesamte Motiv als besonders ostinat deuten lässt o.Ä.

Die Mitglieder dieser Gruppe – beispielsweise rein abendländisch sozialisierte Studierende – sind eine besonders dankbare Zielgruppe für den Improvisationsunterricht, da sie durch ermutigende Vorbildfunktion und psychologisches Geschick der Unterrichtenden sowie durch die einfühlsame Begleitung auf einem Akkord- oder Melodie-Instrument sehr schnell Fortschritte machen und dann äußerst glücklich darüber sind, etwas zu lernen, das sie bis dato meist als unerlernbare »Naturbegabung« betrachtet haben.

Eine für die Mitglieder dieser Gruppe so häufig angewandte wie problematische Hilfestellung zur psychologischen Unterstützung des freien Spielens oder Singens ist die Nutzung eines fremden, nicht beherrschten Instruments (z. B. der Stimme), auf dem nicht der Druck jahrelangen Unterrichts und die äußerst hinderliche Botschaft lasten: »Eigentlich müsste ich das nach so langer Unterrichtszeit eigentlich können«. Diese Methode, durch die musikalisch gut Ausgebildete künstlich zu Anfänger/innen werden, ist jedoch deswegen problematisch, weil sich das Anfängertum lediglich die Spieltechnik, nicht aber auf das Hören und den im Unterricht erworbenen künstlerisch-musikalischen Anspruch bezieht. Trotzdem wird über den Umweg eines fremden Instrumentariums häufig eine vorhandene Blockade so weit in Richtung der zur Improvisation erforderlichen inneren Freiheit aufgelöst, dass Letztere sich erfolgreich auf das eigene Gestalten übertragen lässt.

#### 2) Die »Ungeübten«: Wege und Umwege

Mitglieder dieser Gruppe (II) sind beispielsweise musikalisch nicht oder nur wenig ausgebildete Kinder, Jugendliche oder Erwachsene, die daher nur ungeübt improvisieren können. In dieser Gruppe ist es – beispielsweise zu Beginn des Klassenmusizierens oder im instrumentalen bzw. vokalen Anfangsunterricht – besonders wichtig, sowohl schriftliche als auch mündliche Fähigkeiten herauszubilden: Sowohl die Beschäftigung mit Noten, Harmonielehre, Tonsatz und Komposition als auch der notenfreie, spontane und experimentelle Umgang mit musikalischem Material sind zu einer möglichst souveränen und stilistisch breit angelegten Improvisation erforderlich. Bei der Vernachlässigung abendländischer Techniken wie Notenlesen, Musiktheorie u. Ä. erreicht man allenfalls eine unbedarfte Improvisation (III), die Überbetonung dieser Techniken führt dagegen zur gehemmten Improvisation (I). Da der bei uns immer noch sehr weit verbreitete rein abendländisch geprägte Unterricht das Erlernen und Einüben schriftlicher Fähigkeiten besonders betont, findet man hier zu Lande besonders viele Menschen, die mehr oder weniger gehemmt auf die Anforderungen des freien Spiels reagieren. Beim Weg von der ungeübten zur möglichst souveränen Improvisation ist daher unbedingt zu beachten, dass der Weg über die unbedarfte Improvisation in jedem Fall wesentlich kürzer ist als der über die gehemmte. In der Improvisation Ungeübte zu einer gehemmten Improvisation zu führen ist ein Umweg oder sogar eine veritable Sackgasse! Das bedeutet für den Anfangsunterricht in Schule und Musikschule, dass das Erlernen abendländischer Techniken die oralen Fähigkeiten und Bedürfnisse nicht zuschütten darf: Die Unbedarften durch spätere Unterweisung in abendländische Praktiken zur bewussteren und damit souveräneren Improvisation zu führen ist wesentlich weniger aufwändig als die Gehemmten zu entkrampfen und aufzulockern.

#### 3) Die »Unbedarften«: Autodidaktisches Lernen in engen stilistischen Grenzen

In allen Kulturen der Welt gab und gibt es bekanntlich zahllose Autodidakt/innen, die ohne jegliche Kenntnis von Noten und Musiktheorie, nur über ihr Gehör und davon abgeleitete instrumentale und/oder vokale Fähigkeiten und Fertigkeiten Musikgeschichte geschrieben haben. Viele dieser Musiker/innen können durch ihren unbefan-

genen Umgang mit Musik völlig souverän improvisieren. Sobald sich bei Kindern und Jugendlichen diese – wünschenswerte – Unbefangenheit jedoch zur Unbedarftheit verkürzt, wird deren Improvisationsfähigkeit eingeschränkt bzw. ihr Weg zur souveränen Improvisation kräftig verlängert. Trotzdem sind die Unbedarften (III) näher an der souveränen Improvisation (IV) als diejenigen, deren mündliche Fähigkeiten nur wenig entwickelt sind (I, II). Im musikpädagogischen Alltag sind die Unbedarften vor allem unter denjenigen zu finden, die im Rahmen ihrer »Probenkeller-Sozialisation« aktuelle Poptitel, zeitlose Rock-Klassiker, Bluesschemas oder Turnarounds nachspielen. Diese unbedarft Improvisierenden (III) gehen zwar sehr frei und spontan mit Musik um, ihre Fähigkeiten beim Improvisieren sind jedoch oft stilistisch eingeschränkt: Beim näheren Hinhören handelt es sich zudem eher um eine Art des »Improvisations-Covers« als um die Realisation eigenständiger improvisatorischer Einfälle bzw. um musikalisch-improvisatorische Sprachfähigkeit. Auch die für das souveräne Improvisieren entscheidende musikalische Kommunikationsfähigkeit ist in dieser Gruppe häufig unterentwickelt, denn hier wird häufig das »Solo« mit einer Improvisation verwechselt, obwohl Letztere meist weit über ein Instrumental- oder Vokal-Solo hinausgeht.

Um Mitglieder dieser Gruppe zur souveränen Improvisation zu befähigen ist es wichtig, erstens ihr stilistisches Repertoire zu erweitern, ihnen zweitens durch die Bekanntmachung abendländischer Errungenschaften wie Notation und Analyse in Verbindung mit intensiver Gehörbildung eher bewusst zu machen, was sie tun, wenn sie improvisieren und ihnen drittens zu zeigen, was sie über ihre »Specials« hinaus noch spielen bzw. singen könnten. Letzteres erreicht man durch intensives Hören und Nachgestalten unterschiedlichster improvisierter Musik (bei den aural meist sehr versierten Musiker/innen dieser Gruppe ein äußerst effektives Mittel!), aber auch durch Material-Beschränkung bis hin – auch dies ein alter Hut der Improvisations-Pädagogik – zur Nutzung nur eines einzigen erlaubten Tons. Diese Kombination aus Erweiterung und Begrenzung ist in aller Regel äußerst fruchtbar, führt jedoch gelegentlich zu einem neuen Problem: Vor allem durch die gezielte Analyse und Bewusstmachung der eigenen improvisatorischen Sprache inklusive deren eventueller Begrenzung kann aus der unbedarften (III) vorübergehend eine gehemmte (I) und damit meist schlechtere Improvisation werden. Das Risiko einer eventuell eintretenden Hemmung der Improvisationsfähigkeit sollte man beim Weg von der unbedarften zur souveränen Improvisation gegebenenfalls in Kauf nehmen, denn dieser Umweg ist immer nur zeitlich begrenzt und kann unter motivationalem Aspekt die Arbeit sogar erleichtern.

#### 4) Die »Souveränen«: Mündlich und schriftlich versiert

Die Fähigkeiten derjenigen, die einerseits angstfrei und virtuos und andererseits bewusst und gezielt improvisieren können (IV), ist das Ziel allen pädagogischen Bemühens bei den drei bisher beschriebenen Gruppen. Dass es in der Musikgeschichte zahlreiche berühmte Musiker/innen gab, die wie erwähnt ohne jegliche Notenkenntnis nicht nur unbefangen, sondern souverän improvisierten, spricht nicht gegen das hier vorgelegte, für die musikpädagogische Klassifizierung und Analyse entwickelte Schema, denn bei diesen genialen Musiker/innen schwimmen auf Grund ihrer Genialität die

mündliche und die schriftliche Ebene völlig. Diese Musiker/innen, die stilistisch meist einen eindeutigen Schwerpunkt haben (ein guter Bebop-Improvisator kann nicht »automatisch« im barocken Stil oder im HipHop improvisieren), werden trotz bzw. wegen ihrer Genialität meist zum Maßstab für alle Improvisation genommen, was dann zur generell irrigen, hier aber meist zutreffenden Annahme führt, dass man »das« nicht erlernen könne. Improvisation ist erlernbar, Genialität nicht.

Es soll nicht verschwiegen werden, dass es auch äußerst souveräne Improvisator/innen gibt, die – obwohl nicht unbedarft – stilistisch nur sehr eingeschränkt agieren. Vor allem, wenn diese Einschränkung nicht auf einer persönlich-künstlerischen Entscheidung beruht sondern lediglich vorgeschoben wird, ist es leichter, mit »Unbedarften« und dankbarer, mit »Gehemmt« zu arbeiten. Ähnliches gilt für viele nur scheinbar souverän Improvisierende, deren vermeintliche Virtuosität sich bei genauerem Hinören als Aneinanderreihung auswendig gelernter Licks und Phrasen entpuppt. Diese Musiker/innen improvisieren letztlich eher gehemmt als souverän, denn auch zwischen diesen Fähigkeitsprofilen sind – wie zwischen allen – nahtlose Übergänge zu finden, was die musikpädagogische Analyse nicht eben leichter macht.

### III. Der fördernde Umgang mit unterschiedlichen Lerntypen

Die Lehrenden, die beim Klassenmusizieren in der allgemein bildenden Schule, im Gruppenunterricht der Musikschule oder im Bereich der Aus- und Fortbildung verantwortlich mit den hier beschriebenen Lerntypen umgehen und die entweder ungeübt, gehemmt oder unbedarft improvisierenden zur möglichst souveränen Improvisation führen möchten, sind methodisch in höchster Weise gefordert, den unterschiedlichen Anforderungen durch eine stets heterogenen Gruppe gerecht zu werden. Sowohl die mündlich als auch die schriftlich sozialisierten Lerntypen haben ihre speziellen Probleme: So schmoren viele mündlich geprägte Autodidakt/innen ohne Hilfe von außen häufig viel zu lange im eigenen Saft: Einige beherrschen zwar durchaus virtuos und sensibel ihr Instrument und improvisieren völlig unbefangen, können sich aber beispielsweise auf Klavier oder Keyboard nur auf den weißen Tasten oder auf der Gitarre lediglich im tonalen Raum von Gitarren-typischen Tonarten wirklich sicher bewegen; zudem variieren sie häufig immer wieder die gleichen Stücke und Themen, weil ihnen das »Futter« durch die Arbeit mit notiertem Material fehlt. Die einseitig schriftlich Sozialisierten dagegen entwickeln wie beschrieben Hemmungen und Ängste gegenüber dem freien Spiel, obwohl sie nach Noten virtuos und sensibel musizieren; viele betrachten die Improvisation fälschlicher Weise als Naturbegabung und beneiden die mündlich geprägten Lerntypen um deren scheinbar müheloses Produzieren von Musik. Im Extremfall können schriftlich sozialisierte Musiker/innen anspruchsvollste Literatur vom Blatt spielen ohne je einen »eigenen« Ton gespielt zu haben.

Durch die skizzierten Erläuterungen der schematischen Darstellung in Abb. 1 wird deutlich, dass es auf Grund der unterschiedlichen musikalischen Sozialisation keinen allgemein verbindlichen »Weg zur Improvisation« geben kann. Im Gegenteil: was bei ei-

nem Lerntyp förderlich ist, kann beim anderen den freien Umgang mit Musik geradezu verhindern. Um möglichst viele Kinder und Jugendliche zur möglichst souveränen Improvisation zu befähigen, sind demnach deutlich differenzierte methodische Zugangsweisen erforderlich. Erschwert wird die musikpädagogische Aufgabe noch dadurch, dass in jeder Gruppe – von den nicht motivierten und/oder störenden Schüler/innen einmal ganz abgesehen – beide Lerntypen und zahlreiche Mischformen vorhanden sind.

Der Grund dafür, dass jemand uninteressant improvisiert, kann beim einen Lerntyp (I) daran liegen, dass er eine positive Affinität zu Noten hat, aber an diesen klebt, beim anderen (II) daran, dass er überhaupt keine Noten kennt und stilistisch eingeschränkt ist (III). Das pädagogisch-analytische Problem besteht darin, dass das klingende Ergebnis in beiden Fällen oft völlig gleich ist! Demnach müssen Lehrende zur Verbesserung einer Improvisationsleitung zunächst vor dem Hintergrund der hier vorgestellten Überlegungen auszuloten versuchen, *aus welchen Gründen* ein Improvisationsversuch uninspiriert klingt oder sogar scheitert. Erst danach lässt sich entscheiden, mit welchen methodischen Mitteln sich dieser Improvisationsversuch verbessern lässt, was wie erwähnt häufig diametral entgegengesetzte musikpädagogische Maßnahmen erfordert. Wählt man die falschen, kann das im Extremfall die Lust am Improvisieren im Keim ersticken.

Als Fazit lässt aus den hier skizzierten Zusammenhängen die Erkenntnis ableiten, dass die in der schulischen Praxis meist vorkommende Mischung aus den Lerntypen I bis III innerhalb einer Lerngruppe keine besonders schwierige, sondern im Gegenteil eine äußerst praktikable Zielgruppe für das Erlernen von Improvisation während des Klassenmusizierens darstellt: Während zunächst Gruppe I begleitet und Gruppe III improvisiert, wird Gruppe II mittels Live-Arrangement (vgl. TERHAG 1994) sowohl an das begleitende als auch an das improvisierende Musizieren herangeführt. Da hier alle Beteiligten das tun, was ihrem Fähigkeitsprofil entgegenkommt, können sie sich mit der Zeit auf das alles entscheidende Hören konzentrieren. Unter motivationalen Aspekten ist es zu diesem Zeitpunkt besonders wichtig, dass alle gleichberechtigt zum klingenden Ergebnis beitragen und nicht eine Gruppe der anderen zeigt »wie man's macht«. Durch einen behutsamen, individuell gesteuerten Wechsel zunächst einzelner Schüler/innen in die jeweils andere Gruppe bleibt das klingende Ergebnis dabei konstant gut.

Durch die hier angedeuteten Chancen und Probleme beim Thema »Improvisation« wird besonders deutlich, was für jede Unterweisung im aktiven Musizieren gilt: Nur die Verbindung von mündlichen und schriftlichen Fähigkeiten und Fertigkeiten machen eine musikalische Persönlichkeit aus. Weder die ausschließliche Reproduktion und Interpretation noch eine im eigenen Saft schmorende, hemdsärmelige Produktion von Musik lassen alle Kräfte wirksam werden, die das Musizieren freisetzen kann.

### Literatur

- SIDRAN, BEN: *Black Talk*. Schwarze Musik, die andere Kultur im weißen Amerika. Hofheim 1985  
 TERHAG, JÜRGEN: *Live-Arrangement und Live-Komposition*. Gruppenorientierte Methoden für Hochschule und Fortbildung. In: Terhag, Jürgen (Hg.): *Populäre Musik und Pädagogik* Bd. 1. Oldershausen 1994.