

## „Kreativität in der musikalischen Arbeit und ihre Nutzbarmachung beim Üben“

eine Vorlesung, die als Anhang B veröffentlicht wurde von Autor Prof. Heinz Fadle in seinem Buch "Auf der Suche nach einer gewissen Leichtigkeit", Edition Piccolo, 1996, ISBN 3-931892-00-X.

Sie wurde hier mit seiner freundlichen Genehmigung veröffentlicht.

Dieser Vortrag wurde 1992 beim »International Trombone Camp« in Bad Wörishofen und 1993 am Trinity College/London gehalten (veröffentlicht in »THE TROMBONIST«, Sommer 1993).

### Eine Richtigstellung

Bereits in einer meiner früheren Vorlesungen zum Thema »Neue Psychologie und Philosophie beim Unterrichten und Blasen eines Blechblasinstruments« habe ich über Kreativität reflektiert.

Damals kam ich zu dem Ergebnis, daß der klassische Orchestermusiker – im Gegensatz zum Jazzler – ohne viel kreativen Input auskommen könne, ja müsse, da der stets gleichbleibende, vorgegebene Leistungsinhalt bei ihm im Vordergrund zu stehen habe.

Dies war nicht nur eine überspitzte Formulierung, die zum Widerspruch reizen sollte (zu meiner Enttäuschung hat sich dieser Widerspruch nie geregt), sondern sie ist auch als eine für sich allein stehende Aussage nicht aufrecht zu erhalten.

Heute möchte ich zu diesem Thema etwas ausführlicher Stellung nehmen: Kreativität ist, wie ich hoffentlich einleuchtend werde darstellen können, ein grundsätzliches Element jeder Musik, ob diese aus dem Augenblick geboren oder nach relativ festen Mustern vollzogen wird.

Vorrangiges Ziel unserer heutigen Überlegung soll außerdem sein, wie dieses kreative Verhalten und Empfinden bewußt schon nutzbringend in das Erlernen und Üben von Techniken, sowie in die späteren Resultate einzubeziehen ist. Es soll dargelegt werden, daß diese Methode eine ganzheitliche und damit vereinfachende Methode ist, die uns Ergebnisse schneller, leichter und besser erreichen läßt.

### Was verstehen wir unter Kreativität?

Das Wort kommt aus dem lateinischen »creare« = erschaffen/hervorbringen und erzeugen/gebären. Kreativ sein hat nach »landläufiger« Meinung etwas mit Phantasie zu tun. Das ist ein Bereich, der nach »landläufiger« Vorstellung im Gegensatz zu rationalem, analytischem Denken steht.

Ich habe bewußt zweimal das Wort »landläufig« gebraucht, da man sich gewöhnlich über diese Dinge und Zusammenhänge wenig tiefere Gedanken macht.

Natürlich sind Phantasie, Intuition und damit die Quellen der Kreativität genau wie das analytische Denken im menschlichen Gehirn angesiedelt, wenn auch auf verschiedenen Ebenen. Wer hierüber Näheres wissen möchte, muß sich mit den Erkenntnissen der modernen Gehirnforschung beschäftigen. Dies wird ihm Einblicke in das Vorhandensein zweier Gehirnhälften vermitteln, die verschiedene Bereiche beherbergen. Weiterhin dürfte das Wissen über verschiedene Bewußt-seinsebenen interessant sein, welches wiederum zu Einblicken in die Meditation bis hin zur Hypnose führen dürfte.

Für unsere Überlegungen ist jedoch auch wichtig festzuhalten, daß unser Gesellschaftssystem, unsere Schulung und Erziehung, die beide die Aufgabe haben, unsere Funktionsfähigkeit im System sicherzustellen, auf eine Bevorzugung des analytischen Denkens ausgerichtet sind, wodurch die Bereiche Intuition, Phantasie und damit Kreativität vernachlässigt werden, verkümmern und oft sogar unterdrückt werden. Aus diesem Grunde kann es auch nicht verwundern, daß die Disposition für Kreativität beim Einzelnen oft nicht gerade gut und das sogenannte »Spielerische« und »Leichte« den meisten Menschen recht fremd ist oder enorm schwerfällt.

### Kreativität und das Instrument

Bei den Überlegungen zur Kreativität und unserem Instrument muß eines von vornherein verstanden und akzeptiert werden: Die Musik entsteht in uns, in unseren Köpfen, unserem Bewußtsein als Idee. Das Instrument selbst ist der Verstärker, das Mittel oder Medium, welches die Musik an das Ohr des Hörers bringt und sie Realität werden läßt.

Dieses zu verstehen ist deshalb so wichtig, weil es den Ursprung des Geschehens vom Instrument wegverlagert und somit auch den Ansatzpunkt der Beeinflussung, Veränderung und Verbesserung in den Akteur hinein verlegt. Gleichzeitig wird aber die Forderung klar, daß ich Musik, die ich aus mir heraus ausdrücken möchte, zunächst in mir haben, sie pflegen, formen und veredeln muß. Wir gehen im Verlauf unserer Überlegungen darauf ein, wie dies zu tun ist. Allerdings sollte hier schon klar sein, daß diese Pflege der inneren Musikalität nicht auf die paar Stunden der Beschäftigung mit dem Instrument beschränkt sein kann, sondern ein fortwährender Vorgang sein muß.

Selbstverständlich gibt es rein mechanische Probleme und Ungeschicklichkeiten, die mit einfacher Unterweisung und Überlegung behoben werden können und müssen. Aber selbst eine verkrampfte Zugbedienung bei der Posaune mag ihren Ursprung in psychologischer Erwartungsangst, Spannung und Leistungsdruck haben: Samen, die irgendwann einmal von irgendwem gesät wurden. Diese Saat wird umso besser aufgehen, je fruchtbarer der Boden ist, d. h. je günstiger die allgemeine psychologische Voraussetzung des einzelnen dafür ist.

### Praktische Übungen

Einige praktische Übungen und Ratschläge, um Kreativität vorzubereiten und zu verbessern, sind:

1. »Höre den Besten zu« (Don LUSHER).
2. »Höre jede Art von Musik, nicht nur die Deines Instruments. Lies anspruchsvolle Literatur, kenne das geistige Umfeld« (Christian LINDBERG).
3. »Simuliere beim Üben die Konzertsituation« (Ratschlag eines jeden einfühlsamen Lehrers).
4. »Übe, als ob Du konzertierst – konzertiere, als ob Du übst« (Ed KLEINHAMMER).

Diese Sammlung von Zitaten lässt sich beliebig erweitern und jeder dieser Sätze verdient für sich genommen eine längere Betrachtung, da viele Gesichtspunkte in ihnen angesprochen werden.

Das Gemeinsame an ihnen aber ist die Ansprache der Phantasie. Kurz: Mache Dir die Kräfte der Intuition und Vorstellung nutzbar.

Zu 1. Durch wiederholtes Hören ›meisterhafter‹ Leistungen bekommt man ein Leitbild, an welchem man sich orientiert, welchem man nacheifert, welches man zu erreichen trachtet – und schließlich auch erreicht!

Zu 2. Durch Hören – intensives, d. h. interessiertes, leidenschaftliches Hören – verschiedener Musik erweitert sich der musikalische Horizont und die musikalische Feinnervigkeit wird verbessert: einen guten Sänger oder Cellisten mit seinem Timbre, seinem Vibrato, seinem Ausdruck bzw. seiner glatten, mühelosen Technik zu erleben und dieses Erlebnis als Leitbild für den eigenen Vortrag entsprechender Musik in sich zu speichern, ist sicher von großem Vorteil. Geht man dann noch einen Schritt weiter und versucht das kulturelle Umfeld der Musik – Dichtung und bildenden Kunst – kennenzulernen, ergibt sich eine umfassende Sicht, die interpretatorisch bereichernd wirksam werden kann.

Zu 3. Beim Üben eine Konzert- oder Vortragssituation zu simulieren, beflügelt die Phantasie, lässt die Intensität des Ausdrucks stärker werden, erhöht die Aufmerksamkeit – kurz gesagt: macht uns wacher, ohne dass die lähmende Angst des Versagens einsetzt, die in einer realen Konzertsituation entstehen kann und dort genau das Gegenteil unserer Absichten bewirkt.

Zu 4. KLEINHAMMERS Aussage unterstreicht das soeben Gesagte noch einmal, geht aber noch einen Schritt weiter durch die Umkehrung »Konzertiere, als ob Du übst«. Zur natürlichen Spannung der Konzertsituation übernehm nun die gelassenen Ruhe, die Du beim Üben hast: In beiden Situationen werden Ansprüche an die Phantasie gestellt, die Hilfestellung bei der Bewältigung von Schwierigkeiten sowie Leistungssteigerungen bringen sollen.

### Der Ton und seine Entwicklung durch die Vorstellung

Kreativität braucht Phantasie, wenn sie nicht sogar in ihrem Ursprung Phantasie ist. Nehmen wir als Beispiel das Geräusch, welches nur mit Hilfe von Vorstellung und Phantasie langsam zum Ton geformt wird: Nichts anderes spielt sich in der täglichen Arbeit des Übens ab. Ein minderwertiger Ton, der mehr Geräuschanteile als geordnete Schwingungen hat, wird durch beharrliche Arbeit, die darin besteht, das Vorhandene möglichst nahe an die Vorstellung, an das Idealbild heran zu bringen, zum ›gepflegten‹ Ton.

Bill WATROUS sagt in seinen »Trombonisms« im Kapitel über den Ausbau des hohen Registers: »Theoretisch sind nach oben keine Grenzen gesetzt. Wenn Du im Top-Register erst einmal einen Ton als Geräusch hast, kannst Du an ihm arbeiten.«

Was hier für das Erreichen von Tönen im hohen Register gesagt wird, gilt natürlich auch für die Frage der Tonqualität. Jeder, der sich etwas eingehender mit der Materie befasst hat, weiß, dass Tonqualität nicht hauptsächlich von der Art des Instruments oder des Mundstücks bestimmt, sondern vom Bläser selbst geprägt wird – ein sehr komplexer Vorgang, der viele verschiedene Komponenten beinhaltet. Ein ungeheuer wichtiger Faktor ist dabei die Tonvorstellung, das Leitbild, welches der Einzelne in sich trägt und welches durch mancherlei – oft sonderbare – Zufälle geprägt worden sein kann.

Dass solche Prägungen auch veränderbar sind, wenn sie sich als nicht haltbar erweisen, dass man diese Veränderungen selbst aktiv vornehmen und zu Qualitätsverbesserungen benutzen kann, stellt eine Erweiterung unserer pädagogischen Möglichkeiten dar.

Die für die Technik erforderliche motorische Muskelarbeit wird in ihrer Koordination durch kreative Vorstellungen erst effektiv, weil natürlich. Ich möchte an dieser Stelle als Beispiel für die umfassende Wirkung von Kreativität und Phantasie das Legato einflechten: Das Legato auf der Zugposaune ist ein Thema, welches recht vielschichtig und – im Gegensatz zu den Möglichkeiten der Ventilinstrumente – nur selten wirklich zufriedenstellend in allen Bereichen ausgeführt wird. Es gibt verschiedene Überzeugungen grundsätzlicher Art, ob Luft- oder Zungenlegato, verschiedene Schulen und Methoden, die auf die ›reine‹ Lehre der einen oder anderen Art pochen. Daneben gibt es aber auch Mischformen.

Geht man mit rein technischen Überlegungen an die Problematik heran, konzentriert sich also auf Luftführung, Ansatz, schnelle Zugbewegung, mögliche Hilfe der Zunge und versucht dann, das Ganze zu koordinieren, wird ein sehr mühsamer Vorgang, mitunter sogar ein heilloses Durcheinander daraus.

Versucht man es aber über Bilder, z. B. eine gleichmäßige Perlenkette von Tönen, die alle eng auf dem Faden der Luft aufgereiht sind, ein über die Saiten einer Violine gleitender Bogen oder aber eine mit Text – also artikuliert – gesungenen Vokallinie, so stellt sich die erwünschte Technik und Koordination von ganz allein ein, ohne daß der analytische Verstand große Verwirrung stiften konnte.

Die Ideen von Charles G. VERNON, die Schulen von Ed KLEINHAMMER und Arnold JACOBS

Wir kommen mit den folgenden Ausführungen zu einer Lehrmethode, die mich, als ich ihr vor einiger Zeit begegnete, sofort sehr interessiert hat und später, als ich die Ergebnisse beobachten konnte, noch stärker beeindruckte: die bereits erwähnte Methode »Ein gesanglicher Weg zur Posaune ...« von Charles G. VERNON, z. Zt. Bassposaunist des Chicago Symphony Orchestra und Nachfolger Edward KLEINHAMMERS. In diesem Orchester spielte als Tubist auch der legendäre Arnold JACOBS, von dem behauptet wird, er habe eine ganze Generation amerikanischer Blechbläser beeinflusst. Von diesem Personenkreis – ihm sind auch der Hornist Philip FARKAS (»Die Kunst des Blechblasens«) und der Trompeter Adolph HERSETH zuzuordnen – geht eine didaktische Wirkung auf die Blechbläserei aus, die wohl ihresgleichen sucht.

VERNON, der selbst keinen Hehl daraus macht, stark von diesen großen Lehrern beeinflusst worden zu sein, beginnt seine Ausführungen mit den Worten: »Stelle Dir in der Tiefe Deines Wesens vor, wie der beste Posaunenton der Welt klingen würde. Gebrauche Adjektive, um diesen Klang zu beschreiben – schön, singend, fett, klar, reich, voll, glatt, dunkel, zentriert, warm, u. s. w.« (s. Vernon, »Ein gesanglicher Weg zur Posaune«, S. 5 ff.)!

Vernon empfiehlt, sich dabei nur solcher Attribute zu bedienen, zu denen man eine Beziehung hat und sich dann diesen imaginären Klang ganz intensiv vorzustellen.

Weiterhin heißt es: »Blase nun in Dein Instrument und höre dabei weiterhin Deinen »Idealton«. Erst danach vergleiche das, was Du im Inneren gehört hast mit dem, was herausgekommen ist.« Bei der Wiederholung wird dann versucht, den realen Ton dem Ideal anzugleichen.

Dies alles ist auf starkes kreatives Empfinden und intuitives Umsetzen ausgerichtet. Der Körper in seiner Gesamtheit folgt der Idee innerhalb seiner vorhandenen Fähigkeiten und macht die Realisation möglich. Wichtig ist dabei allerdings die Überzeugung, dass der Körper gern bereit ist, die Idee Wirklichkeit werden zu lassen. Zunächst aber muss die Idee als Vorstellung vorhanden sein, möglichst stark, eindringlich und klar.

Wird z. B. bei einer Dreiklangsbrechung oder Tonleiter über zwei oder mehr Oktaven die Vorstellung verlangt, dass jeder Ton wie ein kleiner, ganz identischer Ziegelstein auf den anderen gelegt wird, so ist das eine bildhafte Vorstellung. Bilder zählen immer noch zum Einfachsten, aber auch zum Wirkungsvollsten, was es in unserem menschlichen Lernprozess gibt. »Keep it simple – halte es einfach« ist denn auch ein immer wiederkehrender Lehrsatz dieser Methode.

Darüber hinaus ist die Forderung, alles Bläserische auf das Gesangliche abzustimmen, eine Hinführung auf die Effektivität der Natürlichkeit und Poesie der Einfachheit. Nicht von ungefähr war in der blech-bläserischen Tradition unserer musikalischen Väter der Hinweis, dieser oder jener »sei ein hervorragender Liederbläser«, das größte musikalische Lob, das zu vergeben war. Im Lied und der Liedhaftigkeit ergibt sich wie von selbst der beste Atemfluss, die leichteste, natürliche »Stütze« und damit die rundeste und angenehmste Tongebung. Meist erfährt der Bläser im Lied am ehesten die eigentliche Bedeutung von »Weniger ist oft Mehr«.

#### Ratschläge

Wie kann und muss nun Kreativität, welche Vorstellungskraft, Phantasie und Poesie in sich vereint, eingesetzt werden, um Üben und Spiel möglichst effektiv zu machen?

Ergänzend zu dem bereits Gesagten gelten folgende Empfehlungen:

1. Es sollte kein Ton gespielt werden, ohne dass man im »inneren Ohr« vorher hört, wie er sein sollte, wie man ihn idealerweise haben möchte. Dies kann bildhaft beim »Töneaushalten« das Anschwellen eines Stromes oder aber – wie bei VERNON – das gleichmäßige Aufziehen eines Reglerknopfes sein. Das kann bei Tonleitern oder Akkordbrechungen der mühelose Lauf einen sanften Hügel hinauf und hinab, beim Legato das elegante Gleiten von einer Ebene auf die andere sein. Der individuellen Phantasie sind keine Grenzen gesetzt. Im Gegenteil, sie ist stark gefordert.

Der Musiker braucht Phantasie, muss Poesie empfinden können, um sie sich nutzbar zu machen – und das gilt es dauernd zu schulen. Schwierige Passagen und Tonverbindungen werden um so vieles leichter und sicherer wie sie ein musikalisches Leben und eine Zielrichtung bekommen

2. Jede Etüde sollte einen konzertanten Charakter bekommen (zur Erinnerung: »Übe, als ob Du konzertierst!!«). Jede Tonverbindung hat ein musikalisches Spannungsfeld. Empfinde es und bringe es zum Ausdruck! Überlege Dir den musikalischen Inhalt, die sinnvollen Abschnitte einer Etüde und mache sie deutlich hörbar. Sind nicht

genügend dynamische Zeichen als Ausdruckshilfen vorhanden – was leider bei Etüden immer wieder vorkommt – so füge solche nach Deinem Geschmack selbst hinzu. Der Lehrer wird eventuellen Überschwang schon korrigieren, sich aber sicher über die Eigeninitiative freuen.

3. Das soeben Gesagte gilt so selbstverständlich für das Studium von Konzertstücken, dass man es eigentlich nicht erwähnen muss. Jedes Musikstück ist wie eine Geschichte, die erzählt werden will. Versuche, diese Geschichte herauszufinden und sie zunächst Dir selbst und später dem Hörer zu erzählen! Wenn die Geschichte nicht gleich offensichtlich ist, erfinde sie und erzähle sie eindringlich! Sei von deiner Geschichte begeistert und begeistere dadurch andere für sie!

Technisch schwierige Passagen sollte man langsam und aufmerksam üben, d. h. so lange wiederholen, bis die Abläufe ›sitzen‹ (Vorsicht jedoch: Fehler ›setzen‹ sich ebenfalls fest!).

Aber: Hast Du einmal versucht, eine schwierige Passage, wenn sie denn schon einigermaßen ›sitzt‹, mit dem Gefühl eines Jongleurs zu spielen? Mit der Vorstellung seines Gefühls der Entspannung, Lockerheit und doch ungeteilten Aufmerksamkeit? »Spiele Technik nicht, sondern lasse sie spielen.« Tonverbindungen gelingen um vieles besser und sicherer, wenn sie einen musikalischen Sinn, ein musikalisches Leben und Erleben bekommen.

#### Schlussbetrachtung

Der Anlass zu dieser Arbeit waren Gedanken, die mir kamen, als ich darüber nachsann, wieviel Phantasie, Begeisterung und Liebe es braucht, um einen Ton noch schöner, eine gesungliche Phrase noch anrührender und eine virtuose Figuration noch leichter, selbstverständlicher klingen zu lassen. Es ist Feinnervigkeit und Empfindungsreichtum, die den Handwerker vom Künstler unterscheiden – wobei viele gute Handwerker Künstler sind und jeder Künstler auch Handwerker sein muss.

Es sollte klar geworden sein, dass diese Eigenschaften als Voraussetzung für Kreativität die Beherrschung des Instruments und das Lösen von Problemen leichter machen, ja manche Probleme überhaupt nicht erst aufkommen lassen. Deshalb empfehle ich noch einmal wärmstens, Phantasie und das feine Empfinden zu schulen und zu stärken, wo immer es geht!

Schafft Euch Vorbilder und eifert ihnen nach. Das ist heute, im Zeitalter der Kassette und CD leichter denn je!

Stellt Euch die besten Ergebnisse eurer Arbeit als bereits erreicht vor! Ihr aktiviert mit Traumbildern Euer Unterbewußtsein. Singt auf euren Instrumenten und spielt immer ›schöne‹ Musik! Seid begeistert von dem, was Ihr tut und was Ihr im Augenblick zu tun habt!

Zum Abschluss noch einige Gedanken, die helfen sollen, das Instrument als natürliches Ausdrucksmittel unserer selbst zu erleben: Abgesehen davon, dass Tonleitern, Dreiklänge u. s. w. natürlich auswendig ›gehen‹ sollten, empfehle ich, Konzertstücke und Orchesterstellen immer auswendig zu lernen. Hat man etwas oft genug gespielt hat, gehört oft nur ein wenig Mut dazu, das Notenblatt, das man eigentlich schon längst nicht mehr braucht, wegzulassen.

Aber: Beim Auswendigspiel hört man sich besser zu, man spielt auch ausdrucksstärker und damit musikalischer, da man nicht durch das Lesen vom Hören abgelenkt wird.

Spielt einfache Melodien nach Gehör, setzt sie in verschiedene Tonarten! Lehrt dabei Euren Zugarm automatisch zu tun, was getan werden muss! Lernt, Euch darauf verlassen zu können, dass Ihr im Inneren gehörte Intervalle instinktiv richtig platziert!!

Improvisiert über ein Thema, wie Ihr singen würdet! Singt erst – spielt dann!

Improvisiert in der Gruppe über ausgehaltenen Akkorde u. s. w.

Wir haben bei Improvisationsübungen versuchsweise mit mehreren Spielern reihum Gefühle wie Trauer, Zärtlichkeit, Wut und Trotz auf dem Instrument ausdrücken lassen und es wurde ein Erlebnis für jeden Teilnehmer.

Für mich selbst war dabei das schönste Ergebnis, dass ein Teilnehmer am Ende feststellte: »Ich bin richtig fertig und deprimiert zu dieser Übung gekommen. Jetzt fühle ich mich so voller Energie, dass ich gleich anfangen kann, weiter zu arbeiten.«

Der Vollständigkeit halber sei noch festgestellt, dass ich mir der Einseitigkeit des hier Ausgeführten durchaus bewußt bin. Die Rolle des analytischen Verstandes im Übe- und Musiziervorgang zu beleuchten, wäre eine andere, große Aufgabe. Wie bereits erwähnt scheint jedoch die Wichtigkeit des rationalen Erkennens und Analysierens weithin bekannter und in unserem Denken tiefer verankert zu sein. Deswegen erschien es die Mühe wert zu sein, das Augenmerk auf etwas ›verdecktere‹ Möglichkeiten zu richten.