Carl Bergstrøm-Nielsen

Offene Komposition – Brennpunkt aktueller Veränderungsprozesse. Ein Plädoyer

»Offene Komposition« ist der von mir vorgeschlagene Begriff für eine Praxis, die auch als Open Form Score, Improvisationsvorlage, grafische Partitur und mehr bezeichnet wird. Sie kombiniert direkte Inspiration aus dem spezialisierten Handwerk der neuen und experimentellen Musik mit einer neuen Aufführungspraxis, die hierarchische Strukturen abzubauen versucht, stärker mit der uns umgebenden modernen Gesellschaft in Einklang steht und als gesunde Reaktion auf die Spaltung der Musikkultur in ›historische‹ und ›gegenwärtige‹ Phänomene gedacht ist.
Drei textbasierte Kompositionen – Zugvogel *und* Nachtmusik *von Karlheinz Stockhausen sowie* Psychogramm *von Max Eugen Keller – werden hinsichtlich ihrer Mittel innerhalb des verbalen Mediums, der kompositorischen und formalen Eigenschaften sowie der Interaktions- und anderer Aspekte der Aufführung analysiert. Die Schlussfolgerungen zeigen in diesen Beispielen offener Komposition eine beträchtliche Vielfalt bei gleichzeitig gewissenhafter struktureller Gestaltung.*

Open Composition – A Focal Point of Current Change Processes

"Open composition" is my proposed terminology for methods that are also described as open form composition, instructional scores, graphic scores and more. These practices can take direct inspiration from the highly developed craft of experimental music and apply it to a new performance practice whose abandonment of hierarchical structures puts it more in touch with the modern society we live in. It can form a healthy response to the splits that exist in music between 'historical' and 'present day' phenomena.

Three text-notated compositions: Bird of Passage *and* Night Music *by Karlheinz Stockhausen, and* Psychogramm *by Max Eugen Keller, are analysed with respect to notational means within the verbal medium, compositional and formal properties, interaction and other aspects of performance. Our conclusions reveal considerable diversity among the aforementioned topics together with a meticulousness of structural design in these examples of open score composition.*

> It is not possible, given any degree of optimism and generosity in regard to people in general, to set a time limit on creative reflection or a limitation on the number of people involved in the creation …
> (Earle Brown)[1]

1 Brown 1966, S. 61.

https://doi.org/10.5771/9783987402289-419 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-NC-ND

Einführung

Der von mir eingeführte Begriff »offene Komposition«,[2] der mit nicht-traditionellen Mitteln notierte und für eine kreative, oft improvisierte weitere Ausarbeitung bestimmte Musik bezeichnet, verbindet das Formulieren sowie das Übermitteln musikalischer Ideen mit kollektiven Arbeitsweisen. Diese Praxis wurde schon in den sechziger und siebziger Jahren von namhaften Komponisten in den USA und in Europa entwickelt, ist aber bis heute nur relativ vage konturiert. Sie steht an einem strategischen Zentrum aktueller Veränderungsprozesse, indem sie das Potenzial hat, die ›große Tradition der klassischen Musik‹ in aktuelle Musiken im weiteren Sinne integrieren zu können. Mit der ›großen Tradition‹ ist aus der Sicht der Neuen Musik hier eine historisch informierte Praxis gemeint, die das Vorhandensein einer Fülle differenzierter kompositorischer Arbeitsweisen kennt, schätzt und damit ebenso frei wie ambitiös umgeht. Mit ›aktuelle Musiken im weiteren Sinne‹ sind einerseits Teile der Populärmusik gemeint, die vergleichbare Ziele Richtung Vertiefung anstreben, andererseits allgemeine Praktiken von Improvisation und kollaborativen Interpret:innen.

Neue Formbegriffe Neuer Musik seit 1945 sind für die Musikforschung allgemein bekannt; radikal neue Notationsweisen, die auch die Form beeinflussen, hingegen erheblich weniger, und eine substanziell mit-schaffende Aufführungspraxis ist in der Musikwissenschaft noch weitgehend unbekannt, auch wenn es schon lange entsprechend spezialisierte Musiker:innen und Forscher:innen gibt.[3]

Das Funktionieren von offenen Partituren betrachte ich im Folgenden analytisch im Lichte herkömmlicher kompositorischer Arbeitsweisen, mit einigen Neuerungen. Dabei sollen Grenzen und Möglichkeiten der interpretatorischen Offenheit anhand einer Auswahl von drei Beispielen verbaler Notation – als einer wichtigen Form aus der Fülle neuer Notationsweisen – aufgezeigt werden.

Zuerst kommen einige theoretische Perspektivierungen; eilige Leser:innen mögen gleich zu den Beispielen umblättern.

Terminologie

Mein Begriff »offene Komposition« ist vom bekannten Begriff des »offenen Kunstwerks« von Umberto Eco inspiriert und scheint sich mit diesem fast zu decken.[4] Allerdings möchte ich gleichermaßen die kompositorische wie die interpretatorische Perspektive adressieren, und zwar nicht primär philosophisch, sondern auf die jeweiligen konkreten Praktiken fokussierend. Andere ähnliche Begriffe sind zum Beispiel:

- grafische Notationen/graphic notations
- Konzepte
- Improvisationsvorlagen/introductions to improvisation
- open form scores/open scores
- instructional scores

2 Erstmals eingeführt in Bergstrøm-Nielsen 2002.

3 Eine immer noch zu empfehlende Darstellung mit vielen Notationsbeispielen findet sich bei Smith Brindle 1986. Vom gegenwärtigen Autor stammen die umfangreichen kommentierten Bibliografien Bergstrøm-Nielsen 2019 bzw. 2023a. Siehe besonders die Kategorien E (Notation) und G3.1 (Neue Aufführungspraxis) im letztgenannten, die eine rege Aktivität auch im gegenwärtigen Jahrtausend dokumentieren.

4 Vgl. Eco 1962.

https://doi.org/10.5771/9783987402289-419 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-NC-ND

Warum Komposition?

So könnten Improvisator:innen fragen. Meine Antwort lautet: Weil das Spielen von Kompositionen gut als Übung funktioniert, um aus Gewohnheiten auszubrechen, gruppenweise oder individuell. Wenn Gruppenmitglieder Kompositionen füreinander machen, so können sie sich musikalisch vertieft kennenlernen – und auch sonst, mit Stücken von anderen Komponist:innen, neue Aspekte von Musik und Musikausübung erforschen und sich überraschen lassen. Kompositionen tragen Erfahrungen in sich, oft durch Generationen akkumuliert; *offene* Kompositionen öffnen die Türe dazu, wenn sie schriftlich festgehalten werden. Musikalische Ideen nach außen teilen und austauschen zu können, kann eine große Freude sein. Das können wir via Internet weltweit verbreiten, und es kann auch zu Konzertreisen führen.

Warum Improvisation?

So könnten Komponist:innen fragen. Der klassisch-traditionelle Musikbetrieb funktioniert zwar zuverlässig und schnell wie eine Maschine: Das Einstudieren kann standardisiert vor sich gehen, man braucht kein Misstrauen von Intendant:innen und Jurys zu fürchten. Allerdings ist schon eine Portion Idealismus gefragt, wenn man von traditioneller Komposition abweichen möchte. Offene Partituren kommunizieren aber ihre strukturellen Ideen unmittelbarer an ihre Leser:innen, sie können die Musik konzis widerspiegeln, statt sich in Details fürs Auge zu verlieren. Diese Anschaulichkeit kann auch für das Publikum interessant werden. Man bekommt einen anderen Zugang zum musikalischen Material, da die Interpret:innen ihre Instrumente besser kennen müssen. Man hat andere Möglichkeiten, die Spielenden so tief zu involvieren, dass sich intensive und frische Aufführungen ergeben. Die offenen Kompositionen sind oft flexibel hinsichtlich Besetzung und Dauer und dadurch auch flexibler in der Zusammenstellung von Stücken für die Konzertprogramme. Außerdem werden so mehr Begegnungen zwischen verschiedenartigen Musiker:innen möglich, wie sie die frei improvisierte Musik ohnehin schon kennt. Probenarbeit bekommt eine neue Dimension, und Aufführungen werden zu einer ständigen Erforschung, geprägt von Diversität.

Aufführungspraxis I – die heutigen Zerrissenheiten

Seit dem Zweiten Weltkrieg, und besonders nach 1968, wurden im Westen hierarchische Umgangsformen zunehmend modifiziert und Individualismus als Haltung akzeptiert. Im Zuge der Industrialisierung nahm die Bedeutung von traditionellen Bindungen wie Familie und Nachbarschaft für die Individuen ab.[5] Der soziale Umgang vorwiegend innerhalb einer gewissen sozialen Schicht wurde durch die Teilnahme an mehreren unterschiedlichen Gruppen nach eigener Wahl abgelöst und in den so freigesetzten Individuen entstand ein neuer Individualismus. Anzeichen dafür sieht Charles Hamm – in den USA – zum Beispiel in einer neuen, kritischen Meinung gegen Aufrüstung, Kritik an der Rolle der Medien und der Werbung. Mit den Beatniks, den Hippies und der Teenagerkultur entstanden neue Lebensstile. In der Musik wurde im Rock 'n' Roll, im Free Jazz und in der New York School rebelliert. Letztere erschien als Gegenströmung zu Komponisten wie Walter Piston, die danach strebten, die Tradition ohne radikale Brüche fortzusetzen.[6] Es resultierten freiere Erziehungs- und Umgangsformen, aus denen, als dialektischer Gegenpol, wiederum auch neue Formen von Gemeinschaften erfolgten,

5 Siehe Karbusicky 1975, S. 152.
6 Hamm 1975.

https://doi.org/10.5771/9783987402289-419 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-NC-ND

welche die Abschwächung der traditionellen Bindungen kompensierten – beispielsweise Wohngemeinschaften oder Teamwork in der Wirtschaft. So schreibt Robert Kreitner über die Innovationen, die schon 1938 bei der Firma Hewlett-Packard begannen: »They shunned the rigid hierarchy of companies […] in favor of an egalitarian decentralized system […]. The essence of the idea, radical at the time, was that employees' brainpower was the company's most important resource.«[7]

Formen der Kultur blieben von diesem Wandel nicht unberührt. Um die Musik und die humanistische Dimension besorgt, sah Walter Wiora eine »Enthumanisierung« als Folge der Industrialisierung – Maschinen haben Musiker:innen ersetzt. Allerdings entstanden auch Bestrebungen der »Regeneration«, beispielsweise Jugendbewegungen, politische Kulturförderung, musikalische Pädagogik und Therapie sowie Medien, die auch in »abgelegene Landschaften« hineinreichen und so zur Demokratisierung beitragen – und Improvisation, die unterschiedliche Richtungen vereinen kann.[8] Viele Komponist:innen in der Neuen Musik akzeptierten aus ›sachethischen‹ – im heutigen Jargon wohl eher ›materialethischen‹ – Gründen[9] die Tonalität nicht mehr als übergeordnetes System. Alles Klingende wurde potenzielles Material; das Metrum wurde durch andere kompositorische oder improvisatorische Kniffe und Mittel ersetzt.

Eine umfassende Lockerung der Hierarchien auch im Musikalischen wäre demnach zu erwarten gewesen, eine Regeneration im Sinne von Wiora – auch zwischen Komponist:innen und Musiker:innen. Die herkömmliche Aufführungspraxis blieb allerdings auch in der Neuen Musik weitgehend dominant. Am Ende wurden nur winzige Neuerungen in der Notation akzeptiert, die sich auf Details im Material bezogen, nicht aber solche, welche die übliche Produktionsweise aufs Spiel setzten. Einen übergreifenden Grund dazu sehe ich in den Marktverhältnissen und der Minoritätsposition von Neuer Musik gegenüber den alten, klassischen Meistern. Der einzelne Komponist mag das Gefühl haben, nur einer inneren Motivation zu folgen. Äußere Umstände – nicht zuletzt finanzielle – sind aber wirksam, beispielsweise wenn ein Kompositionsauftrag oder eine neue Stelle Komponist:innen aus der Komfortzone ins Neuland führen. Dasselbe gilt an den Ausbildungsstätten in Bezug auf Motivationen und Inspirationen – oder deren Fehlen – jener, die dort studieren oder lehren. Das bedeutet aber immerhin auch, dass neue Möglichkeiten für die Arbeit mit Gruppen von Musiker:innen mittlerweile offenstehen – und dass es möglich ist, sie sich als Komponist:in zu erträumen.

Die allgemein verbreitete Trennung von historisch orientierten respektive aktuell inspirierten Musikformen führt zu mehreren dualistischen Spannungen. Zum einen existiert in Neuer Musik ein Graben zwischen der dominierenden Praxis und den Musiker:innen, die auf einer neuen Aufführungspraxis inklusive der freien Improvisation bestehen. Für die einen ist Improvisation ›Unsinn‹, für nicht wenige Improvisator:innen ist Komposition dagegen ›Pedanterie‹. Es fehlt da weitgehend der Blick für das gemeinsame Interesse am Experiment. Zum zweiten ergibt sich ein weiterer Graben zwischen avancierten Musiker:innen unterschiedlicher Provenienz. Da die traditionelle Notationsweise und Aufführungspraxis dominant ist, zieht sie Prestige auf sich, auch bei den Jazz- und Rockmusiker:innen, die von klassischer und Neuer Musik lernen wollen. So verrät ein Blick in Unterrichtsmaterial aus dem auf Jazz und Rockmusik spezialisierten Rhythmic Music Conservatory in Kopenhagen, dass Musik hier zwar mit den sehr offenen und avancierten Begriffen »Linien« und »Flächen« analysiert wird und einfache Kompositionsaufgaben gestellt werden. In den Literaturhinweisen fallen indessen der

7 Kreitner/Kinicki 2007, S. 3.
8 Wiora 1988, S. 173–176.
9 »Sachethos« und »Sozialethos« sind von Wiora geprägte Begriffe, vgl. Wiora 1964, S. 83 f.

https://doi.org/10.5771/9783987402289-419 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

Palestrina-Kontrapunkt und die strikt traditionelle Notation auf; vergebens sucht man Hinweise auf neue Notationen und nicht-lineare Formbegriffe.[10] Für diese Musiker:innen ist Improvisation selbstverständlich – wieso sollten sie also nicht an den naheliegenden Bereich von offener Komposition anknüpfen?

Aufführungspraxis II – Texttreue versus Werktreue

Texttreue ist ein insbesondere aus der Literaturwissenschaft bekannter Begriff. Auf die Spitze getrieben, wird der/die Autor:in irrelevant – das Werk soll aus seinen eigenen Prämissen verstanden werden.[11] Für musikalische Werktreue hingegen sind die (vermeintlichen) Intentionen der Komponist:innen wichtig, man studiert gerne deren Biografie und die historischen Umstände. So hat die norwegische Cellistin Tanja Orning dokumentiert, wie dieser Unterschied in verschiedenen Interpretationen desselben Werkes für sie resultieren kann. Eine vorwiegend von Texttreue geprägte Interpretation von Morton Feldmans *Projection I* kann sich beispielsweise freier gegenüber dem Tonmaterial verhalten, als das vermutlich zu Feldmans Zeiten üblich war, und kann sich in höheren Maße geräuschhafter Klänge bedienen. Die Werktreue dagegen führte bei Orning zur Fokussierung auf erkennbare Tonhöhen – ein Hauptargument Ornings dafür ist, dass Feldman Pianist war und auch sonst kein Interesse an Geräuschklängen äußerte.[12]

Eine besondere Form von Werktreue ist wirksam, wenn Musiker:innen nach Hinweisen und Vorschlägen von lebenden Komponist:innen fragen. Haltungen können da sehr unterschiedlich sein – einige möchten an keiner Probe teilnehmen, damit die Interpret:innen ungestört (texttreu!) arbeiten können. Im anderen Extrem will ein:e Komponist:in nur mit bestimmten Interpret:innen arbeiten und die Einstudierung entscheidend prägen. Als Komponist offener Kompositionen habe ich selber die Haltung, dass eine Interpretation dann gut ist, wenn die Interpret:innen die – konkret angegebenen – Instruktionen korrekt ausführen. Es gibt sogar Aufführungen, die ich selbst nicht mag, denen ich aber dennoch applaudieren kann. Mein eigener Geschmack soll nicht normativ sein – es können denn auch schöne Überraschungen passieren. Vor dem Hintergrund der Tatsache, dass ich selbst in der Gruppe für Intuitive Musik in Dänemark für Stockhausen gespielt habe und seit langem das Treffen »European Intuitive Music Conference« organisiere, ließe sich fragen, welche Verbindung ich zum Erbe von Stockhausen empfinde. Nun, ich schätzte sein kollegiales Urteil, doch kann ich heute in Bezug auf Fragen der Interpretation nicht anders, als seine Werke aus tiefster Überzeugung ernst zu nehmen – ähnlich wie er das Phänomen Improvisation ernst nahm und auf seine eigene Weise neu formulierte. Der Unterschied besteht abgesehen von Details vor allem darin, dass ich die meditative Strenge lockere, indem ich das Poetische als allgemein-künstlerisch anschaue – die Stücke als Repertoire bleiben im Zentrum. Stockhausen ist ein verehrter Vorvater, aber aus einer anderen Zeit, an einem anderen Ort und mit seiner eigenen Persönlichkeit.[13]

Das ist auch der Grund, weshalb ich hier nicht näher auf veröffentlichte Aufnahmen von Stockhausens textnotierten Stücken eingehe, von denen es eine relative Fülle gibt, besonders wenn man diejenigen auf YouTube mit in Betracht zieht. Schon die alte Stockhausen-Gruppe um 1970 und das Ensemble für Intuitive Musik Weimar auf ihrer – ebenfalls von Stockhausen

10 Müller 2016.

11 Vgl. den Essay »La Mort de l'auteur« des Literaturtheoretikers Roland Barthes (1967).

12 Orning 2014, S. 76–115, insbes. S. 94.

13 Diese Erkenntnis verdanke ich der Diskussion im Anschluss an meinen Vortrag an der Tagung »Musik-Diskurse nach 1970« in Bern, vgl. Institut Interpretation 2023.

https://doi.org/10.5771/9783987402289-419 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-NC-ND

supervisierten – CD von 2005 haben völlig unterschiedliche Interpretationsweisen. Man müsste dann also schon fragen: »*Welcher* Stockhausen«?[14]

Sehr aufschlussreich war die Bemerkung einer Diskussionsteilnehmerin, die bis dahin den Eindruck hatte, der Fokus von Stockhausens textnotierten Stücken sei vor allen Dingen auf das Metaphysische gerichtet, was wiederum hinsichtlich konkreter Instruktionen diffus sei. Damit charakterisiert sie vermutlich einen wesentlichen Aspekt der generellen Rezeption dieser Stücke. Hier stehen wir vor dem extremen Fall eines Werktreue suggerierenden Bildes – was eigentlich in den Partituren steht, verschwindet geradezu vor dieser Sichtweise. Diese Meinung wurde sogar vom Komponisten unterstützt. Trotzdem muss man als Musiker:in die Partituren lesen, einschätzen – und in die Praxis umsetzen. Vieles in den Textkompositionen kann man einfach als poetisch oder als ein Spiel mit Regeln auffassen, man braucht dazu keineswegs immer eine metaphysisch-spirituelle Deutung. Interpret:innen dürfen und sollen ihren eigenen Weg innerhalb der konkreten Instruktionen finden. Dies ist damit vergleichbar, dass man den Hörer:innen auch keine bestimmten Erlebnisse oder Eindrücke vorschreiben kann. Man braucht ja auch nicht die pietistische Religiosität zu teilen, um Werke von Johann Sebastian Bach richtig zu spielen und zu verstehen – oder zu genießen. Den Kontext etwas kennenzulernen und zu reflektieren ist zwar immer gut. Als Komponist eigener offener Werke weiß ich nämlich, wie leicht Missverständnisse entstehen können – keine Partitur ist zu 100% klar, auch nicht in traditioneller Notation. Aber prinzipiell empfehle ich, sowohl vor Missverständnissen als auch vor übertriebener Werktreue auf der Hut zu sein – im Falle von Bach wie von Stockhausen.

Aufführungspraxis III – Laboratorium statt Blattlesen

Eine traditionell notierte Partitur kann man unmittelbar lesen – das heißt, eine unmittelbare Vorstellung davon bekommen, wie die Musik klingt. Unmittelbar kann man auch oft ungefähr einschätzen, wieviel Zeit und Mühe eine Einstudierung in Anspruch nehmen würde. Das ist oft drastisch anders bei experimentellen Werken. Erklärungen und Texte müssen hier zuerst studiert werden, oder umgekehrt formuliert: Realisierungen aus dem Stegreif machen hier keinen Sinn, wenn man sich über die spezifische Interpretationsweise noch nicht im Klaren ist.

Die Norwegerin Else Olsen Storesund bietet ein umfangsreiches, jedoch überschaubares Modell für das Erarbeiten nicht-traditioneller Partituren in Form einer modifizierbaren Checkliste, die so detailliert ist, dass Konservatoriumslehrer:innen sie sofort im Unterricht verwenden können.

Das Modell umfasst vier Schritte: *Partitur analysieren – Ideenpool erstellen – Ideen und Aufführungspraxis ausprobieren – Aufführung.*[15]

Zunächst geht es darum, die Partitur zu analysieren: Welche Notation liegt vor, zum Beispiel »Text instructions« oder »Extended conventional notation«? Ein Blick auf historische und aktuelle Beispiele könnte hier zur Orientierung dienen. Zentral ist die Frage nach möglichen Instruktionen, die besagen, welche Aufgaben es zu lösen gibt und welche Verantwortung übernommen werden muss. Erst nach der Klärung dieses Punktes kann man weitergehen – gelegentlich muss man selbst über Zweifelsfälle entscheiden. Zudem sollte eine gründliche Betrachtung

14 Martin Zingsheim hat Probenaufnahmen aus den Jahren 1991 und 2005 transkribiert. Er hat in Buchform sämtliche textnotierten Werke einzeln ausführlich kommentiert und dabei eingehend Gebrauch von Transkriptionen mit Stockhausens Kommentaren gemacht sowie auf die historischen Unterschiede hingewiesen, vgl. Zingsheim 2015. Im Folgejahr wurde eine Auswahl aus den Transkriptionen in englischer Übersetzung veröffentlicht: De Cock 2016.

15 Olsen Storesund 2015, S. 22–35. Man kann sogar vollständige Repertoirebeispiele mit Hilfe der Autorin einstudieren und so das Modell kennenlernen.

https://doi.org/10.5771/9783987402289-419 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-NC-ND

dessen folgen, welches Material (»micro level«), welche rhythmischen Strukturen und Prozesse von der Partitur beschrieben werden und ob es ausschließlich um Klingendes geht oder ob auch visuelle Elemente Teil der Aufführung sein könnten.

Im zweiten Schritt *Ideenpool erstellen* steht der Interpret oder die Interpretin vor der Frage, welche Möglichkeiten und Begrenzungen die Partitur für ihre Realisierung anbietet. Es empfiehlt sich, dies in der Praxis mit verschiedenen Übungen auszuprobieren. Dadurch kann man auch neue, noch nie zuvor realisierte Ideen entdecken. Diese Übungen sollen dabei aber nicht ›einstudiert‹ werden, sondern bloß Richtungen und Möglichkeiten aufzeigen.

Im dritten Schritt wird der Ideenpool dann kritisch betrachtet. Nun geht es darum, Beschlüsse zu fällen. Das, was manchmal die »red phase« genannt wird, ist ein nicht zu unterschätzender Teilprozess. Schließlich gilt es danach, für die eigentliche Aufführung die eigene Offenheit zu bewahren, und zwar nicht nur gegenüber dem Werk und den Mitspieler:innen, sondern auch gegenüber Umgebungen und Publikum.

Erstes Beispiel: Karlheinz Stockhausen: *Zugvogel*[16]

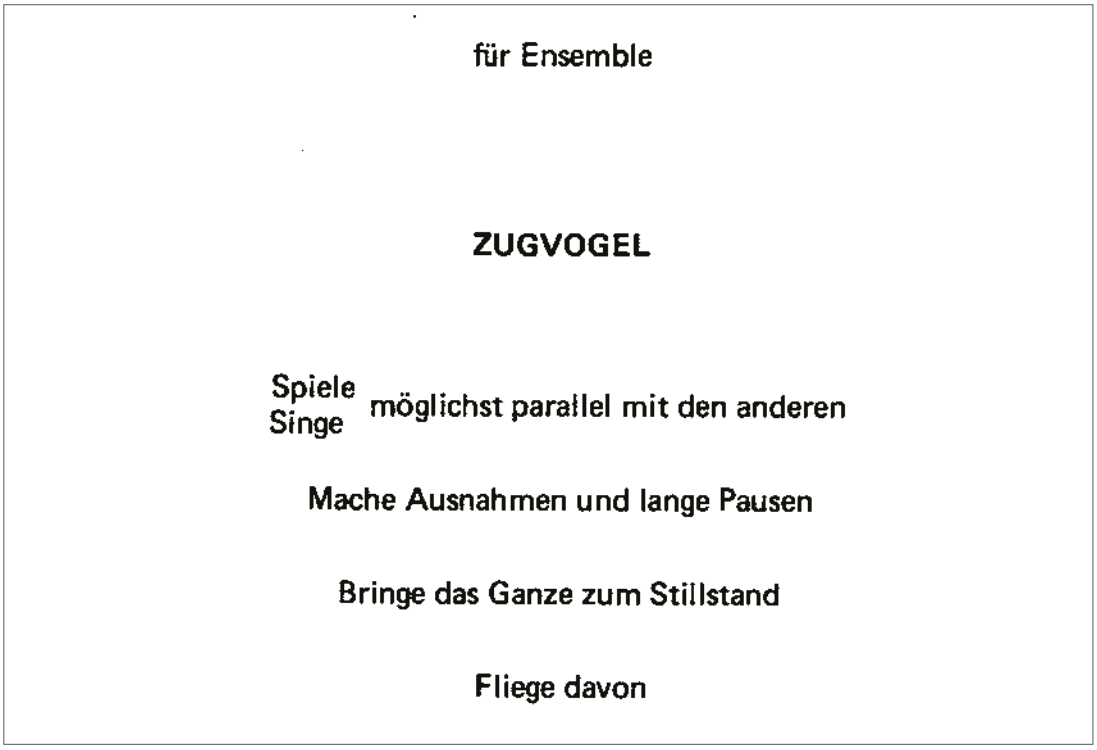


Abb. 1 Karlheinz Stockhausen: *Zugvogel* [Hambantota, 6. Juli 1970], aus: Stockhausen 1976 (© Karlheinz Stockhausen).

16 Eine Komposition aus Stockhausen 1976. Für einen analytischen Artikel zu sämtlichen Stücken aus den beiden Sammlungen siehe Bergstrøm-Nielsen 1997. Siehe auch Bergstrøm-Nielsen 2019 und 2023a, Sonderkategorie G2.2 Stockhausen.

https://doi.org/10.5771/9783987402289-419 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-NC-ND

Was wird hier vom Komponisten notiert?

- »Ensemble« ist eine überschaubare Gruppengröße: kein Orchester, kein Solo oder Duo.
- durch den Titel, als poetisches Bild, wird eine gewisse allgemeine Orientierung gegeben.
- »Spiele/singe möglichst parallel mit den anderen«: Das ist die Metapher für eine Textur. Sie ist interpretationsbedürftig. Persönlich schlage ich vor: Man gleicht sich einander an, aber ohne sich exakt zu imitieren.
- »Mache Ausnahmen und lange Pausen«: Modifikation der oben erwähnten Struktur.
- »Bringe das Ganze zum Stillstand«: Modifikation; mehrdeutige Instruktion. Auch dies ist interpretationsbedürftig – bedeutet dies nun vollkommene Statik oder eine lange Pause?
- »Fliege davon«: poetisches Bild eines Charakters oder eines Geschehens. Das ist nun in hohem Grade interpretationsbedürftig. Kontrast zum Vorigen ist aber gegeben.

Wir können hier unterschiedliche Grade von Ein- und Mehrdeutigkeit im Deskriptiven bezüglich des Materials erkennen. Ein poetisches Bild ist eine etwas schwebende Charakterisierung, eine Metapher hat schon konkretere Züge. Die Modifikation mittels Ausnahmen und langen Pausen ist trotz der Mehrdeutigkeit ihres Wesens aus gewisser Sicht konkret, insofern dass Ausnahmen konkret erkennbar sein sollen – wie ›lang‹ aber eine lange Pause sein muss, ist nicht definiert. Sinnvollerweise steht aber zu erwarten, dass sie auch als solche innerhalb der Gruppe so empfunden werden muss.

Was die Form angeht, gibt es eine erste Textur, die exponiert wird und eine Modifikation bis zum Stillstand erfährt, woraufhin eine weitere, kontrastierende Textur das Stück abschließt. Instruktionen für diese Texturen richten sich kollektiv an die ganze Gruppe. Vor uns haben wir also eine Spielpartitur, der alle folgen sollen, jede:r Spielende auf eine eigene Weise, was zu einer heterophonen Realisierung führt. Es resultieren daraus Formteile, die klar unterscheidbar sind und für die je ein übergeordnetes Prinzip gilt. Zwar kann man solches nicht ›traditionell‹ oder ›klassisch‹ nennen, wohl aber verfügt es über eine verständliche, formale Syntax.

Aus Sicht der Spielenden ist zu beachten, dass eine allmähliche Entwicklung wie oben beschrieben zwar in der Partitur einfach aussieht, in der Praxis aber von allen ein ständiges Zuhören und Bemühen erfordert, ein Gleichgewicht zwischen Sich-Einordnen und Eigeninitiative zu bewahren. Außerdem ist es eine Herausforderung, die Gesamtform im Kollektiv präzis und gut proportioniert auszuführen.

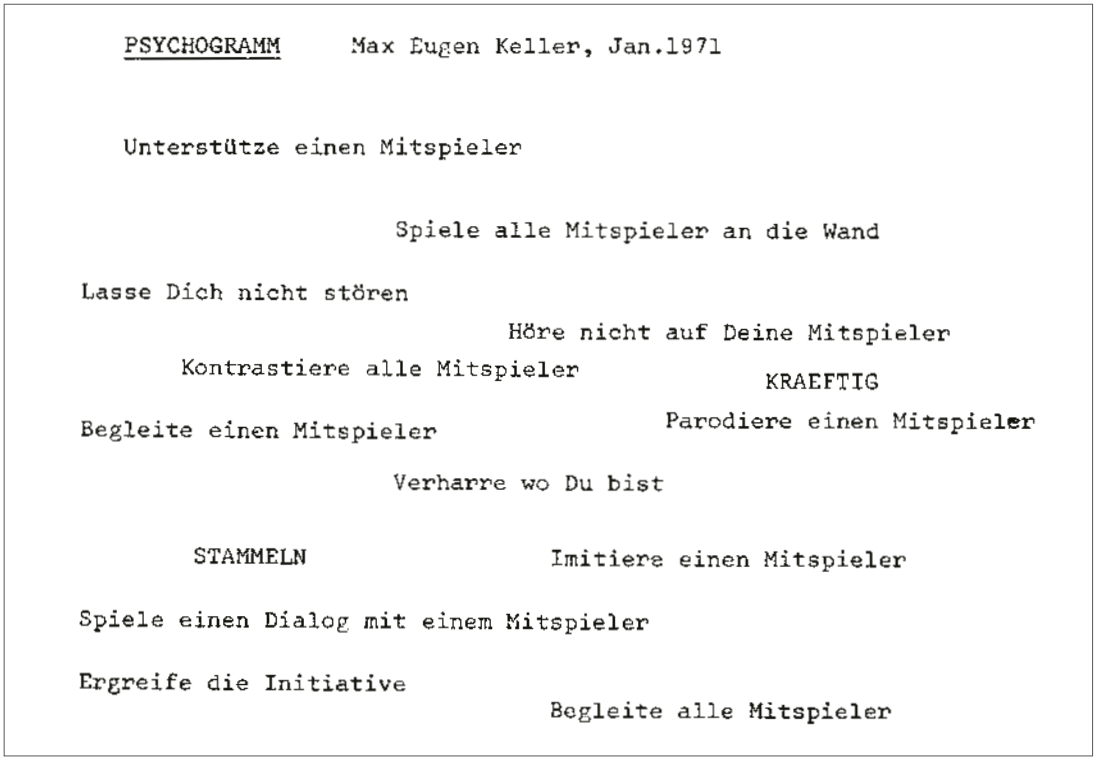
Zweites Beispiel: Max Eugen Keller: *Psychogramm*

Abbildung 2 zeigt einen Ausschnitt aus einer ganzseitigen Spielpartitur. Zum Stück gehört auch noch eine verbale Instruktion. Es werden unterschiedliche Mengen von Pausen während der Spielzeit vorgeschrieben, je nach Ensemblegröße: »Bei 4 Spielern pausiert jeder mindestens 25% der Spielzeit«, bis 75% bei 9 Spielern.[17]Die musikalischen Elemente werden hier aus einer anderen Sicht definiert als im vorigen Stück.

Die Anweisungen richten sich an die einzelnen Spieler:innen mit ihren individuellen Aktionen und nicht wie im *Zugvogel* an alle gleichzeitig, und man kann jederzeit frei zwischen diesen Aktionen wechseln. Dabei kann der Übergang kontinuierlich oder aber ein Sprung sein. Die in Großbuchstaben geschriebenen Begriffe stehen für materielle Qualitäten, die zum Beispiel

17 Keller 1971, S. [2].

https://doi.org/10.5771/9783987402289-419 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -


PSYCHOGRAMM Max Eugen Keller, Jan.1971

Unterstütze einen Mitspieler

Spiele alle Mitspieler an die Wand

Lasse Dich nicht stören

Höre nicht auf Deine Mitspieler

Kontrastiere alle Mitspieler

KRAEFTIG

Begleite einen Mitspieler

Parodiere einen Mitspieler

Verharre wo Du bist

STAMMELN

Imitiere einen Mitspieler

Spiele einen Dialog mit einem Mitspieler

Ergreife die Initiative

Begleite alle Mitspieler

Abb. 2 Max Eugen Keller: *Psychogramm*, für 3–9 Spieler von beliebigen Instrumenten, Auszug aus der Spielpartitur (Keller 1971, © beim Komponisten).

für den Anfang nützlich sein können. Die anderen beschreiben Rollen, »psychologisch[e] Verhaltensweisen« und zwar »gegenüber der Gruppe oder einem Einzelnen«.[18]
Die Gesamtform wird in ihrer Realisierung voraussichtlich komplex sein. Dabei kann man von der Verwendung eines aleatorischen Prinzips sprechen – Details werden unvorhersehbar, wie beim Würfeln, jedoch müsste man sich hier 22 Seiten eines Würfels vorstellen, allein schon von den möglichen Verhaltensweisen her! Von einfacher, übergreifender formaler Syntax ist hier nicht die Rede. Die Verhaltensweisen bieten, näher betrachtet, eine Fülle von Detaillierungen – es gibt Extreme von Verschmelzung auf der einen Seite und von Gegensätzlichkeit auf der anderen – und viele Zwischengrade.

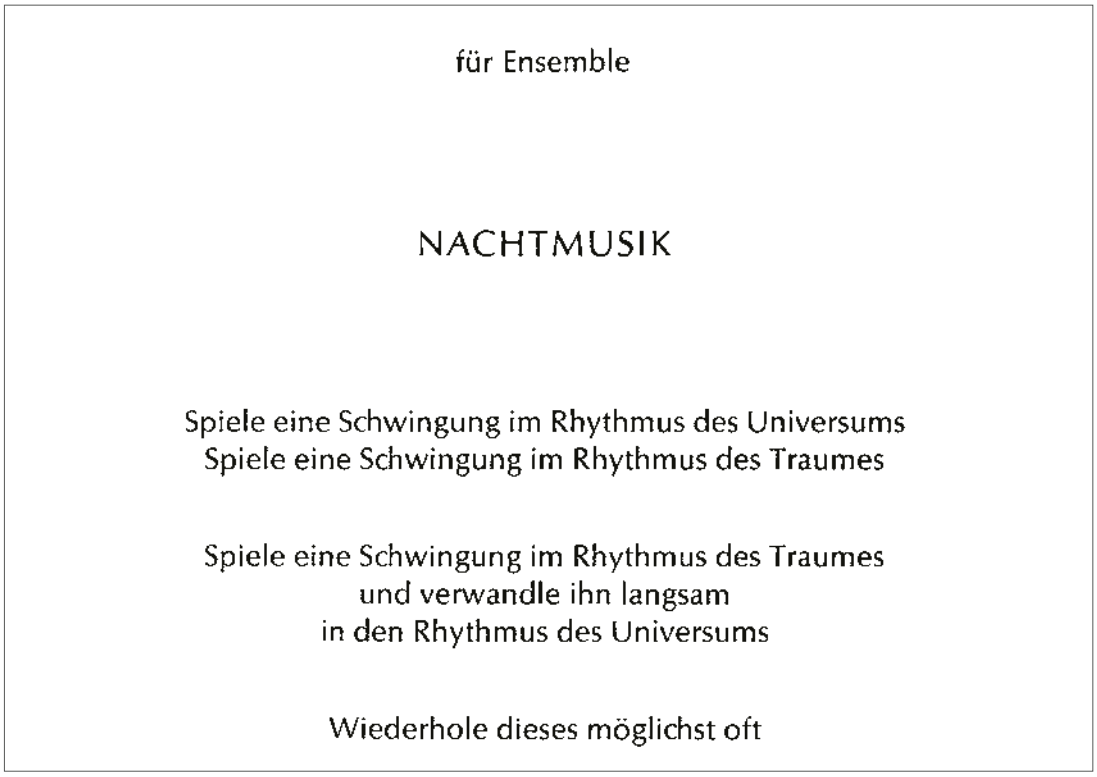
So gibt die Komposition eine pointierte Thematisierung möglicher Verhaltensweisen an. Die Entwicklung dieses Interaktions-Parameters – also, wie man es unter Beibehaltung des Kontinuums-Prinzips nennen könnte, das Vorhandensein von Extremen wie von Zwischengraden – hat seit den neunziger Jahren größere Prominenz in der Literatur bekommen. Für parametrische Behandlung von Interaktion finden sich Beispiele bei Vinko Globokar und John Zorn; die Systematik kann aber auch wie bei Christian Wolff weniger einheitlich und detailliert sein, ohne an Bestimmtheit bezüglich der kompositorischen Regelstruktur einzubüßen.[19] Die Interaktion spielt eine zentrale Rolle für meinen Begriff der offenen Komposition, weil sie oft wichtiger Bestandteil beim Improvisieren ist und auch eine neuentdeckte ›Polyphonie‹ darstellt. Diese kann dann in mannigfaltiger Weise von den Komponist:innen beeinflusst und strukturiert werden.

18 Ebd. Hier empfehle ich das Mitlesen der gesamten Partitur. Für weitere Kommentare zu dieser sowie anderen offenen Kompositionen von Max Keller vgl. Bergstrøm-Nielsen 2017.

19 Siehe z. B. den schon klassischen Artikel Globokar 1970, insb. S. 74. Vgl. zudem Wilson 1999 sowie die Sonderkategorien über Wolff und Zorn G2.3 und G2.5 in Bergstrøm-Nielsen 2019 und 2023a.

https://doi.org/10.5771/9783987402289-419 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

Drittes Beispiel: Karlheinz Stockhausen: *Nachtmusik*[20]


für Ensemble

NACHTMUSIK

Spiele eine Schwingung im Rhythmus des Universums
Spiele eine Schwingung im Rhythmus des Traumes

Spiele eine Schwingung im Rhythmus des Traumes
und verwandle ihn langsam
in den Rhythmus des Universums

Wiederhole dieses möglichst oft

Abb. 3 Karlheinz Stockhausen: *Nachtmusik* [8. Mai 1968], aus: Stockhausen 1970, S. 10 (© Universal Edition A. G., Wien).

Dieses Stück stellt Ansprüche, vornehmlich an alle individuellen Spieler:innen. Zuerst soll man vom »Rhythmus des Universums« und »Rhythmus des Traumes« kurze Vignetten kreieren (ich verstehe »Schwingung« als eine kleine Figur oder ein Motiv) und diese einander gegenüberstellen. Danach soll man die eine langsam in die andere verwandeln, was eine erhebliche analytische Aktivität während des Spielens erfordert.

Bei den Begriffen »Universum« und »Traum« finde ich es nicht sinnvoll, daraus eindeutiges musikalisches Material ableiten zu wollen. Eher finde ich, dass es völlig subjektiv sein darf und muss, wie man sie dann im Moment interpretieren möchte. Was so scheinbar willkürlich angefangen hat, wird indessen festgehalten und einer sehr disziplinierten Aktion der Transformation unterzogen. Damit bekommt das ganz freie Assoziieren als Gegenpol eine andere Art von Bauprozess. Dieser Bauprozess wird von Festhalten und Allmählichkeit geprägt.

Dann soll man »dieses möglichst oft« wiederholen. Ob nun »dieses« auf das ganze Stück oder nur auf dessen mittleren Teil mit den Transformationen referiert, ist nicht eindeutig – wegen dessen struktureller Klarheit und der Einheit der individuellen Deutung zuliebe ziehe ich jedoch die letztere Deutung vor.

Wenn nun ein Prozess mit diesen individuellen Transformationen abläuft, mit ihren zyklischen, variierten Wiederholungen, so entsteht eine polyphone, im erweiterten Sinne kanonische Gesamtstruktur von sonst weitgehend unabhängigen Stimmen. Die langsamen Transformationen sorgen dabei für eine gewisse Einheit in den Einzelstimmen.

20 Aus Stockhausen 1970, S. 10 f. (dt. und engl.). Es gibt außerdem Ausgaben in französischer und japanischer Sprache.

https://doi.org/10.5771/9783987402289-419 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-NC-ND

Stück	Komponente
ZUGVOGEL	
- Titel: poetisches Bild, sorgt für allgemeine Orientierung	METAEBENE
- Textur - Modifikationen	MATERIAL
- Kontrastierendes - Transformationen	FORM
- Einfache Sequenz, Reihung	GESAMTFORM
INTERAKTION: Musiker beteiligen sich individuell im Rahmen einer ruhig vorwärtsschreitenden Form	
PSYCHOGRAMM	
- Extrem differenzierte Rollen bezüglich Imitation, Begleitung, Gegensätzlichkeit - Gesten (Stimmausdrucke, instrumental ausführbar)	MATERIAL (polyphon)
- Aleatorische Elemente	GESAMTFORM
INTERAKTION: ständig variierte Rollen und entsprechendes Ausdrücken der Elemente	
NACHTMUSIK	
- Freie subjektive Abbildungen - Allmähliche Transformation derselben	MATERIAL (dynamisch und polyphon)
- Zyklus individuell wiederholen	FORM (kanonische Prozedur)
- Formel (polyphone Realisierung)	GESAMTFORM
INTERAKTION: nur indirekt	

Tab. 1 Vergleichende Betrachtung der drei Beispiele

Zusammenfassung und Diskussion der Resultate

Wir haben in den analytischen Vignetten eine Sammlung von Komponenten für die Komposition identifiziert. In der rechten Spalte von Tabelle 1 unter »MATERIAL« finden sich generelle Charakterisierungen der verwendeten Elemente. Mit dem nachgestellten und eingeklammerten »dynamisch« ist gemeint, dass eine allmähliche Veränderung stattfinden soll; mit »polyphon« möchte ich angeben, dass die Musik bezüglich des Materials mehrschichtig wird. »METAEBENE« kommt nur einmal vor und bezeichnet die Möglichkeit, sie analytisch in dieser Weise bei offenen Kompositionen in Betracht ziehen zu können. Mit »FORM« ist der Status eines Glieds im Ganzen gemeint, was die Spielenden besonders zum Überblicken einer gewissen Zeitstrecke anregen soll, beispielsweise durch das Angeben von Kontrast, aber auch durch kanonische Prozeduren oder Wiederholungen.

Die »GESAMTFORM« kennzeichnet das formale Hauptprinzip des ganzen Stückes, wobei die drei Beispiele da sehr unterschiedlich sind: eine einfache Sequenz in *Zugvogel*, aleatorische Elemente in *Psychogramm* und eine »Formel« in *Nachtmusik.* Mit »Formel« ist dabei eine Form bezeichnet, die gewisse Entsprechung in der klassischen Fuge findet, deren Komponenten weitgehend auf motivischen Ähnlichkeiten beruhen und mittels Kontrasubjekt und einfacher Kontrastabschnitte eine erkennbare Großform erlangen können. In der Formel von *Nachtmusik* ist solches Kontrastieren in einer Großform nicht vorhanden – wohl aber generell in der Art

https://doi.org/10.5771/9783987402289-419 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-NC-ND

der sonst sehr unabhängigen Stimmen, die eine generelle Unvorhersehbarkeit der Kombinationen erwirkt. Zugleich aber findet sich eine innere Einheit jeder Stimme, die sich auf die gesamte Textur auswirken kann. Fuge und *Nachtmusik*-Formel haben trotz unübersehbaren Unterschieden das Prinzip gemeinsam, dass wenige Motive eine innere Einheit bewirken und die Gesamtform keinen festen schematischen Prinzipien unterliegt.

Es ist zudem aufschlussreich, die Gestaltung von »INTERAKTION« in den drei Stücken näher zu betrachten. In *Zugvogel* hat die Situation die größte Ähnlichkeit mit dem Spielen traditioneller Stücke. Obwohl Details erst von den Spielenden geschaffen werden, sind alle doch mit einer gemeinsamen Bauarbeit für die gleichen Strukturen beschäftigt. Die entstehenden Komponenten und ihre Veränderungen sind leicht hörbar, obwohl man als Individuum – durch eigene Initiative und Beiträge – das kollektive Ergebnis nur indirekt beeinflussen kann. *Psychogramm* ist im Vergleich völlig anders geartet, ein Gewimmel von Addierung individueller Beiträge. Das Reagieren ist aber zentral. *Nachtmusik* beruht ebenso auf Addierung, aber das Stück besteht hier, im großen Kontrast zum vorigen Stück, dank des Fokus auf Introspektion aus voneinander unabhängigen Beiträgen, sodass Reaktion hier nur indirekt vorkommt.

In diesen drei textnotierten Stücken gibt es also viele kompositorische Mittel zu beobachten. Man kann als Komponist:in sehr wohl mit Identitäten, Ähnlichkeiten und Kontrasten arbeiten und daraus Strukturen schaffen, die nicht unverwandt jenen aus klassischer und Neuer Musik sind – genau so kann man das Denk- und Vorstellungsvermögen der ›großen klassischen Tradition‹ mit der Prozesshaftigkeit von Improvisation verbinden. Ein einfaches Mittel wie die Sequenzierung von unterschiedlichen Abschnitten in *Zugvogel* mutet gar zeitlos an. Parametrisches Denken ist ein offensichtlicher Hintergrund in *Psychogramm* und *Nachtmusik* beziehungsweise in der Verwendung einer Vielzahl von Zwischengraden und in der Idee von Kontinuen selbst. Strukturen sind relativ einheitlich in *Zugvogel*, sehr individuell veränderlich und ineinander verstrickt im *Psychogramm*, während *Nachtmusik* trotz der Kontraste nicht diese Vertracktheit, sondern dank der strukturellen Ähnlichkeit der Stimmen eine gewisse innere Einheitlichkeit aufweist. Bei diesen zwei letzten Stücken werden, so verschieden sie auch sind, kontrapunktische Verfahrensweisen wiederentdeckt und weitergeführt.

Eine Betrachtung des Interaktionsaspekts für jedes Stück kann des Weiteren deutlich machen, welche Ansprüche und Inspirationen das Spiel den Musiker:innen darbietet und welche Geschehnisse das Publikum daraus erwarten kann. Die gemeinsame Bauarbeit bei *Zugvogel*, die Einladung zu dramatischen Dialogen in *Psychogramm* und die gemeinsame meditative Aktivität in *Nachtmusik* sind recht verschiedene Herangehensweisen, die von den Spielenden unterschiedliche Einstellungen fördern und fordern. Die Herausforderungen reichen Lichtjahre über vereinfachte Begriffe wie »Grade von Detaillierung« hinaus, die sich entwickelnden Prozesse können aber auch sehr reizvoll für Spielende wie das Publikum werden. Ob dabei ›gute Musik‹ entsteht, hängt von weit mehr als reiner Präzision ab. Ein Dirigat, auch von einem Ensemblemitglied, würde viel Verantwortung wegnehmen, die gerade ein kreatives Spannungsmoment ausmacht; die Verwendung beispielsweise einer Stoppuhr würde ebenfalls viel vom Spielprozess neutralisieren, es sei denn, dies geschieht auf neu erfundene Weise und aus schaffender Reflexion über den Spielprozess. Hier sind gute Einfälle von den Komponist:innen gefragt, die oft einen hochentwickelten Sinn für Strukturen mitbringen, der in offenen Kompositionen zu neuer Entfaltung kommen kann. Prozesse wie das Wechseln von Abschnitten in *Zugvogel* sind von kollektiven Entscheidungen abhängig und müssen ihre Zeit nehmen – die individuellen Aufgaben in *Nachtmusik* brauchen auch eine gewisse Zeit beim Spielen zu ihrer Entfaltung. Es gilt, das Potenzial solcher menschlicher Spielprozesse zu schätzen, die Ausformung der neuartig

https://doi.org/10.5771/9783987402289-419 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-NC-ND

notierten strategischen Anregungen und Begrenzungen als eine primäre Aufgabe für das Schaffen zu sehen, mitsamt all ihren möglichen Subtilitäten, als eine Art ›Prozessplanung‹.[21]

Unter »Warum Improvisation?« und »Aufführungspraxis III – Laboratorium statt Blattlesen« wurde das Thema der Anschaulichkeit von Notation bereits gestreift. Die traditionelle Notation könnte man im pragmatischen Sinne ›anschaulich‹ nennen, indem sie das *Klingende* widerspiegelt – in den hier angeführten Beispielen offener Komposition lässt sich hingegen *Form und Idee* des Stückes unmittelbar suggestiv bezeichnen – und die Notation wird hier anschaulich im Sinne einer konzisen Vermittlung des Wesentlichen. Idee und Form können von den Spielenden und vom Publikum in vielen Fällen in höherem Grad perzipiert und miterlebt werden, da sie direkt aus dem Schriftbild hervorgehen. Das traditionell notierte Werk ist demgegenüber relativ abstrakt: Trotz avancierter Prozeduren bei der Ausformung kompositorischer Ideen zerfällt die Notation selbst zu einer bloßen Abfolge von Details – wie man Perlen auf eine Schnur zieht. Wo bleibt da die höhere Mathematik von unbekannten Größen, Formeln usw.?

Für meine Analysen und Ausführungen hier habe ich eine direkte Verbindung zur Tradition in der klassischen und Neuen Musik und zu ihrem differenzierten und anspruchsvollen Handwerk vorausgesetzt. Bei anderen Partiturformen – etwa bei Fluxus, beim Scratch Orchestra oder bei der verbreiteten Praxis, Bilder als grafische Notation zu verwenden – ist eine solche Verbindung oft viel weniger offensichtlich, sie stehen eher in einem nicht zu unterschätzenden transmedialen Kontext. Diese Partituren sind nicht exklusiv durch besonders ausgebildete Spezialist:innen ausführbar, was von größter Bedeutung ist und für die gegenwärtigen Entwicklungsmöglichkeiten offener Komposition überhaupt mitentscheidend ist. Man kann die einfachen Formen – ebenso wie die freie Improvisation – unmittelbar und intuitiv sehr gut realisieren. Bei vielen Komponist:innen der Neuen Musik finden sich machbare Stücke, und man kann sich auch nach selbstverfertigten Grafiken und Spielregeln entfalten. Das Ideengut ist dabei meist immerhin von kunstmusikalischen und/oder anderen künstlerischen Praktiken inspiriert, denen Reflexion und eine gewisse kontemplative Haltung innewohnen – wobei ein Hintergrund auch von Poesie, bildender Kunst und Theater kommen könnte. Das ganze mühsame kompositorische Handwerk ist demnach bis zu einem gewissen Grad entbehrlich, aber gleichzeitig historisch und als Inspirationsquelle nicht wegzudenken.

Ausblick

Es gibt eine verbreitete negative Auffassung gegenüber den offenen Kompositionen, wonach sie ein historisches Kuriosum seien.[22] Sie seien an ihre historischen Repräsentanten, an ihre Zeit und deren Ideen gebunden, und schließlich seien sie auch an der Ablehnung seitens der Spielenden gescheitert. Nicht wenig von einer linearen Auffassung geschichtlichen Fortschritts und missverstandener Werktreue steckt in dieser Auffassung. Sieht man die offene Komposition aber als ›Erfindung‹ statt nur als eine dominierende Mode an, stellt sich die Sache anders dar: Man kann mit unterschiedlichen Motivationen auf Erfahrungen zurückgreifen.

Und seit dem ›goldenen Zeitalter‹ der sechziger und siebziger Jahre haben sich die Bedingungen zugunsten der Offenheit geändert, nicht zuletzt während der letzten zwei Jahrzehnte. Die Freie

21 Bergstrøm-Nielsen 2003.

22 So kritisierte z. B. Jean-Yves Bosseur (1993, S. 22), dass einige Musiker:innen, Forscher:innen und Herausgeber:innen experimentelle Notationen und offene Formen voreilig ins Sortiment von historischem Zubehör der sechziger Jahre abgelegt hätten. Selbst Pierre Boulez (2007, S. 340), Skeptiker gegenüber der Improvisation, fand, dass junge Komponisten zu »praktisch« geworden seien – gut integriert ins Stück, wäre die offene Form in der Musik eine Technik, die man nicht aufgeben sollte.

https://doi.org/10.5771/9783987402289-419 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-NC-ND

Improvisation hat sich umfassend etabliert, es existieren weit mehr frei arbeitende Ensembles als damals, und es gibt sowohl Komponist:innen als auch Musiker:innen, die in mehreren Bereichen heimisch sind: Die Musikkultur ist pluralistischer geworden. Bestimmte Genres sind nicht mehr so strikt an bestimmte Gesellschaftsgruppen gebunden; statt revolutionärer Polemik hat sich eine kulturelle Bauarbeit durchgesetzt. Das Internet garantiert zudem die Möglichkeit eines einfachen und schnellen Austauschs Gleichgesinnter.

In der Musikforschung taucht deshalb zu Recht die Idee auf, die herkömmliche Geschichte der Neuen Musik zu revidieren. So beschreibt Nina Polaschegg vielfältige Arten von Gebrauch von Improvisation und moniert, dass Serialismus und die Reaktion dagegen sowie Aleatorik keinesfalls alleinvertretend eine lange Entwicklung beschreiben sollten, die doch auch durch andere radikale Tendenzen bestand – nicht zuletzt in Richtung Improvisation, und zwar durch mehrere Generationen.[23] Guy de Bièvre wiederum möchte Henri Pousseur eine zentrale geschichtliche Rolle zuschreiben – weil sich dieser Komponist sowohl mit dem Geschlossenen als auch mit dem Offenen kreativ beschäftigte und sich somit als zukunftsgewandter, mehrere Tendenzen inkludierender Pionier verhielt.[24] Zudem wurden in letzter Zeit diverse Anthologien verbaler und grafischer Musik publiziert.[25]

Die genannten musikkulturellen und publizistischen Umstände sind also günstig für eine Weiterentwicklung der offenen Komposition. Ein vermeintlich vergangenes ›Goldenes Zeitalter‹ ist bloß eine Fata Morgana – dagegen bietet die Gegenwart immer neue Möglichkeiten, künstlerisches Gold zu finden.

Literatur

Alle Weblinks in diesem Beitrag zuletzt abgerufen am 29.8.2025.

Barthes 1967 | Roland Barthes: Der Tod des Autors, in: ders.: *Das Rauschen der Sprache,* Frankfurt a. M.: Suhrkamp 2005, S. 57–63.

Bergstrøm-Nielsen 1997 | Carl Bergstrøm-Nielsen: Festlegen, Umreissen, Andeuten, Hervorrufen. Analytisches zu den Textkompositionen Stockhausens, in: *MusikTexte* 72 (November 1997), S. 13–16.

Bergstrøm-Nielsen 2002 | Carl Bergstrøm-Nielsen: Offene Komposition und andere Künste, in: *Ringgespräch über Gruppenimprovisation* 68 (Juni 2002), S. 37 f.

Bergstrøm-Nielsen 2003 | Carl Bergstrøm-Nielsen: *Sharpening the Process. On Musical Composition – Interaction, Communication, Methods,* online, 2003, https://vbn.aau.dk/ws/portalfiles/portal/18230453/sharpening_the_process.pdf.

Bergstrøm-Nielsen 2006 | Carl Bergstrøm-Nielsen: *Sound is Multi-Dimensional. Parameter Analysis as a Tool for Creative Music Making,* online, 2006, https://vbn.aau.dk/da/publications/sound-is-multi-dimensional-parameter-analysis-as-a-tool-for-creat.

Bergstrøm-Nielsen 2017 | Carl Bergstrøm-Nielsen: Musik mitteilen. Offene Kompositionen von Max E. Keller, in: *Schweizer Musikzeitung,* online, 2017, www.musikzeitung.ch/dossiers/2017/01/musik-mitteilen.

Bergstrøm-Nielsen 2019 | Carl Bergstrøm-Nielsen: *Experimental Improvisation Practise and Notation 1945–1999. An Annotated Bibliography (2002f.),* online, 2019, https://vbn.aau.dk/en/publications/experimental-improvisation-practise-and-notation-1945-1999-an-ann.

23 Vgl. den Beitrag von Nina Polaschegg in diesem Band, S. 351–362 (Polaschegg 2025) sowie Polaschegg 2007.

24 De Bièvre 2012. Historische Begriffsanalysen bietet zudem Feisst 1997.

25 Sauer 2009 vermittelt die Arbeit von 165 Komponist:innen mittels Beispielen und Kommentaren vornehmlich aus der Zeit nach 2000. Lely/Saunders 2012 publiziert 40 Textkompositionen mit gründlichen Kommentaren, sowohl ältere als auch neuere. Urs Peter Schneiders kommentierte Anthologie (Schneider 2016) enthält 400 Textkompositionen, vorwiegend, aber nicht ausschließlich, vor 1990 geschaffen. Sie werden mittels detaillierter Hinweise analytisch in Relation zueinander gesetzt.

https://doi.org/10.5771/9783987402289-419 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-NC-ND

Bergstrøm-Nielsen 2023a | Carl Bergstrøm-Nielsen: *Experimental Improvisation Practise and Notation. An Annotated Bibliography. Addenda 2000–,* online, 2023, https://vbn.aau.dk/en/publications/experimental-improvisation-practise-and-notation-addenda-2000-pdf.

Bergstrøm-Nielsen 2023b | Carl Bergstrøm-Nielsen: RABR Analysis – Rating Degrees of Openness in Experimental Repertory, in: *IM-OS, Experimental Music – Open Scores* 10 (Winter 2023), S. 6–32 und 11 (Summer 2023), S. 7–29, http://im-os.net/.

Bergstrøm-Nielsen o. J. | Carl Bergstrøm-Nielsen: *Improvisation and Composition,* online, o. J., http://p-artweb.net/P-ARTWEB/2BERGSTR/BERGSTR.htm.

Bosseur 1993 | Jean-Yves Bosseur: *Sound and the Visual Arts. Intersections between Music and Plastic Arts Today,* Paris: Dis Voir 1993.

Boulez 2007 | Pierre Boulez: … »ouvert«, encore …, in: *Contemporary Music Review* 26/3–4 (2007), S. 339 f.

Brown 1966 | Earle Brown: [o. T.], in: *Form in der Neuen Musik,* hg. von Internationale Ferienkurse für Neue Musik, Mainz: Schott 1966 (Darmstädter Beiträge zur Neuen Musik, Bd. 10), S. 57–69.

De Bièvre 2012 | Guy de Bièvre: *Open, Mobile and Indeterminate Forms,* PhD, Brunel University London 2012.

De Cock 2016 | Tom de Cock: *Some Insights on the Practice of Stockhausen's Intuitive Music in General, and* For Times to Come *in Particular,* online, 2016, https://living-scores.com/learn/platform/karlheinzstockhausen/compositions/fortimestocome/.

Eco 1962 | Umberto Eco: *The Open Work* [1962], Cambridge MA: Harvard University Press 1989.

Feisst 1997 | Sabine Feisst: *Der Begriff »Improvisation« in der neuen Musik,* Sinzig: Studio 1997 (Berliner Musik Studien, Bd. 14).

Globokar 1970 | Vinko Globokar: Reagir …, in: *Musique en Jeu* 1 (1970), S. 70–77 (deutsch als ders.: Vom Reagieren, in: *Melos* 38/2 (1971), S. 59–62, englisch als ders.: Reacting (1970), in: *International Improvised Music Archive,* https://intuitivemusic.dk/iima/vg_reacting.htm).

Institut Interpretation 2023 | Institut Interpretation: *Musik-Diskurse nach 1970 – Music Discourses after 1970,* online, 2023, www.hkb-interpretation.ch/musik-diskurse.

Hamm 1975 | Charles Hamm: Changing Patterns in Society and Music. The US since World War II, in: Charles Hamm/Bruno Nettl/Ronald Byrnside: *Contemporary Music and Music Cultures,* Englewood Cliffs NJ: Prentice Hall 1975, S. 35–70.

Karbusicky 1975 | Vladimir Karbusicky: *Empirische Musiksoziologie. Erscheinungsformen, Theorie und Philosophie des Bezugs »Musik – Gesellschaft«,* Wiesbaden: Breitkopf & Härtel 1975.

Keller 1971 | Max Eugen Keller: *Psychogramm* (1971), online im *International Improvised Music Archive,* http://intuitivemusic.dk/iima/mk.htm.

Kreitner/Kinicki 2007 | Robert Kreitner/Angelo Kinicki: *Organizational Behavior. Seventh Edition,* New York: McGraw-Hill 2007.

Lely/Saunders 2012 | *Word Events. Perspectives on Verbal Notation,* hg. von John Lely und James Saunders, New York: Continuum 2012.

Müller 2016 | Anders Müller: *Modul 3/7 linjer og flader* [Plan für Unterricht], online, 2016, www.mzm.dk/kaplf.html.

Olsen Storesund 2015 | Else Olsen Storesund: *Open Form – An Expanded Performer's Role. A Handbook,* PhD, Bergen University, 2015, www.researchcatalogue.net/view/147680/160205.

Orning 2014 | Tanja Orning: *The Polyphonic Performer. A Study of Performance Practice in Music for Solo Cello by Morton Feldman, Helmut Lachenmann, Klaus K. Hübler and Simon Steen-Andersen,* PhD, Norwegian Academy of Music, 2014, http://hdl.handle.net/11250/2626846.

Polaschegg 2007 | Nina Polaschegg: Verflechtungen. Zur Neubestimmung des Verhältnisses von Komposition und Improvisation, in: *MusikTexte* 114 (August 2007), S. 37–47 (englisch als dies.: Interweavings. Towards a New View of the Relation Between Composition and Improvisation, in: *International Improvised Music Archive,* https://intuitivemusic.dk/iima/np.htm).

Polaschegg 2025 | Nina Polaschegg: Wechselwirkungen zwischen Improvisation und Komposition in Österreich nach 1970, in: *Musik-Diskurse nach 1970,* hg. von Thomas Gartmann, Doris Lanz, Raphaël Sudan und Gabrielle Weber, Baden-Baden: Ergon 2025 (Musikforschung der Hochschule der Künste Bern, Bd. 19), S. 351–362, https://doi.org/10.5771/9783987402289-351.

Sauer 2009 | *Notations 21,* hg. von Theresa Sauer, New York: Batty 2009.

Schneider 2016 | Urs Peter Schneider: *Konzeptuelle Musik. Eine kommentierte Anthologie,* hg. von Thomas Gartmann und Marc Kilchenmann, Bern: aart 2016.

https://doi.org/10.5771/9783987402289-419 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-NC-ND

Smith Brindle 1986 | Reginald Smith Brindle: *The New Music. The Avant-Garde Since 1945. Second Edition,* Oxford: Oxford University Press 1986 [1975].
Stockhausen 1970 | Karlheinz Stockhausen: *Aus den Sieben Tagen/From the Seven Days* [Partitur, Mai 1968], engl. Versionen von Rolf Gehlhaar, John McGuire und Hugh Davies, Wien: Universal Edition 1970.
Stockhausen 1976 | Karlheinz Stockhausen: *Für kommende Zeiten. 17 Texte für Intuitive Musik* [Partitur], Kürten: Stockhausen 1976.
Wilson 1999 | Peter Niklas Wilson: Sprach-Spiele. Kompositorische Regelsysteme, in: ders.: *Hear and Now. Gedanken zur improvisierten Musik,* Hofheim: Wolke 1999, S. 80–85.
Wiora 1988 | Walter Wiora: *Die vier Weltalter der Musik. Ein universalhistorischer Entwurf. Veränderte und erweiterte Neuausgabe,* München: DTV 1988 [1961].
Wiora 1964 | Walter Wiora: *Komponist und Mitwelt,* Kassel: Bärenreiter 1964 (Musikalische Zeitfragen, Bd. 6).
Zingsheim 2015 | Martin Zingsheim: *Karlheinz Stockhausens Intuitive Musik,* Wien: Der Apfel 2015 (Signale aus Köln, Bd. 21).

Carl Bergstrøm-Nielsen *(geboren 1951) ist Komponist, Musiker und Musikwissenschaftler. Seine schriftlichen Publikationen gelten besonders der Bibliografie, Analyse, Terminologie und Didaktik improvisierter Musik. Er ist international als Workshopleiter aktiv und lehrte 1983 bis 2014 Improvisation und Komposition an der Universität Aalborg in Dänemark. 1996 Mitbegründer der European Intuitive Music Conference. 2019–2024 Chefredakteur von* Improvised Music – Open Scores. *Seine Kompositionen wurden in 25 Ländern aufgeführt. Homepage:* http://intuitivemusic.dk

https://doi.org/10.5771/9783987402289-419 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-NC-ND