Die Chekhov-Methode im Jazz

Eine Forschung in drei Studien

von Sebastian Stert

Michael Chekhov

Main Subject: Vocals

Main Subject Teacher & Research Coach: Sabine Kühlich

Masterarbeit von Sebastian Stert; Conservatorium Maastricht NL 2020.

Conservatorium Maastricht ZU YD

1. ZUSAMMENFASSUNG

In einer Zeitspanne von sieben Monaten habe ich mich intensiv mit der Frage auseinandergesetzt, ob die Schauspielmethode von Michael Chekhov sich auf die musikalischen Gesetze des Jazz Genre übertragen lässt. Diese Forschung besteht aus zwei Phasen eines Aktions-Forschungsdesigns.

In der ersten Phase habe ich durch Literaturforschung, Übungen und Versuchen der Methode eingegrenzt, um sie dann in einen musikalischen Kontext zu übertragen. In drei Studien: Workshops, Duo-Sessions und my work, habe ich mit insgesamt 15 Teilnehmern inklusive mir, die Chekhov-Methode empirisch erforscht. Grundlage waren drei Techniken Michael Chekhov's: „Geste", „Atmosphäre" und „Imaginary Center". Die Ergebnisse der ersten Phase habe ich anhand von Video- Audioaufzeichnungen und Befragungen ausgewertet und durch eine weitere Hypothese in eine zweite Phase eingeleitet. Diese bestand aus einer detaillierten, qualitativen Umfrage aller Teilnehmer anhand aller bisherigen Ergebnisse. Die Daten wurden im Anschluss statistisch ausgewertet und beurteilt.

Meine Hypothesen aus beiden Forschungsphasen haben sich in dieser Studie bestätigt. Am Ende meiner Arbeit habe ich Vorschläge aus meinen Erfahrungen unterbreitet, die für weitere Studien auf dem Gebiet nützlich sein könnten. Für weitere Informationen zu den verschiedenen Themenbereichen möchte ich hier auf meinen Blog verweisen:

https://sebastianstert.music.blog

This work is licensed under a Creative Commons Attribution-NonCommercial-ShareAlike 4.0 International License.
To view a copy of this licence, visit http://creativecommons.org/licenses/by/4.0/.

INHALTSVERZEICHNS

1. ZUSAMMENFASSUNG 2
INHALTSVERZEICHNS 3
2. EINFÜHRUNG 6
2.1 Meine Verbindung zur Methode 6
2.2 Warum Chekhov im Jazz ? 6
2.3 Über die Chekhov-Methode / State of the art 8
2.3.1 Der Erfinder 8
2.3.2 Worum geht in der Chekhov-Methode? 9
2.3.3 Wo kann diese Methode lernen? 11
2.4 Wo wurde schon in Richtung Gesang und Chekhov geforscht ? 11
2.5 Wo wurde die Methode wissenschaftlich genutzt ? 12
2.6 Ähnliche Methoden in der Musik 13
2.7 Hypothese - artistic-research question 14
3. METHODEN 15
Erste Forschungsphase 15
3.1 Blog 15
3.2 Literatur 15
3.2.1 Michail A. Cechov (1946) „Die Kunst des Schauspielers“ 16
3.2.2 Lenard Petit (2010) „Die Cechov Methode“ (for the actor) 16
3.2.3 B. Green & T. Galaway (1986) „Inner Game Musik“ 17
3.2.4 Kenny Werner (1996) „Effortless Mastery“ 17
3.3 Die drei Techniken 18
3.3.1 Physische und psychologische Geste 👋🏻 18
3.3.2 Atmosphäre 🌈 19
3.3.3 Imaginay Tool ⚽ 20
3.4 Drei Forschungs-Studien 20
3.4.1 Workshops 21
3.4.2 Duo-Sessions 22
3.4.3 My work 23
3.5. Evaluation 23
3.5.1 Auswertung anhand Video und Audioaufzeichnungen 23
3.5.2 Erster Fragebogen 23

Zweite Forschungsphase 24
3.6 Zweiter Fragebogen und weitere Hypothese 24
4. ERGEBNISSE 25
4.1. Erste Forschungsphase 25
4.1.1 Praktische Ergebnisse 25
4.1.2 Erster Fragebogen 25
Question 1.Which exercises/plays did you like the most and why? 26
Question 2. In which ways do you think the method can help/support you ? 26
Question 3. Can you imagine to integrate the method in your work as a singer/musician? 26
Question 4. What do you recognize as a listener hearing the others? 27
Question 5. Did you see a change happening when the others used the method? 27
4.2 Zweite Forschungsphase 28
4.2.1 Ergebnisse des zweiten Fragebogens 28
AO01 Which words do you associate with the Chekhov-experience? 28
EFO Effect of the three Chekhov-Methods gesture, atmosphere and imaginary tool 30
EFO4 The Chekhov-Method gave me useful tools for improvisation 31
CO01 Through the concentration on the Chekhov I could better 32
singer vs. musicians 34
TO01 When I listened to the others I recognized a positive effect on 34
Difference between the groups 36
NT01 The Chekhov Method is a good starting point for compositions. 37
SU01 I’m still using the exercises or ideas of the technique 38
NO01 I am in need of... 39
CU01 A method like the Chekhov Method should have 40
a regular place in the curriculum of a professional school of music 40
UA 01 The Chekhov-Method gave me meaningful insights 40
for my artistic development 40
UA 02 The Chekhov Technique has an impact on my uniqueness 41
as an artist 41
4.3 Ergebnisse der Duo-Sessions 42
4.4 Ergebnisse meiner künstlerischen Arbeit 42
4.5 Ergebnisse aus allen Studien 44
6. CONCLUSION 46
7. DISKUSSION 47
7.1 Die Chekhov-Methode im Jazz-Kontext 47
7.1.1 Was funktioniert was nicht ? 47
7.1.2 Unterschiede zwischen Sängern und Instrumentalisten 49
7.1.3 Was wird gebraucht? Resümee, Zukunft 50
7.2 Meine Arbeit mit der Chekhov-Methode 51
7.2.1 Vergleich Schauspiel/Gesang 51

7.2.2 Was habe ich durch diese Forschung für meine Arbeit gelernt? 52
7.2.3 Zukunft 53
7.3 Weitere Forschung 53
7.3.1 Limitations 53
7.3.2 Weitere Forschungsversuche 54
8. REFERENZEN 56
9. ANHANG 57
9.1 Zweiter Fragebogen 57
9.2 Embodied Cognition in Performance: Abstract 62
9.3 The Chekhov-Technique for the singing actor 64
9.4 Helen and „A tree tells“ 80
9.5 Chekhov unter Einfluss der Anthroposophie 82

2. EINFÜHRUNG

„ The soul desires to dwell with the body because without members of the body it can neither act or feel.“ *Leonardo Da Vinci*

(Chekhov, 1953, S. 95)

2.1 Meine Verbindung zur Methode

Sieben Jahre nach meiner Schauspielausbildung, hatte ich das große Glück über die Tankstelle Berlin auf diese wunderbare Methode von Michael Chekhov zu stoßen.
(Ich werde in Zukunft Michael Chekhov schreiben mir ist bewußt, dass es auch andere Schreibweisen gibt wie: Michail, Michael, Cechov, Chechov, Čhechov, Tschechow usw.)

In meiner ersten Arbeit mit der Chekhov-Methode hatte ich die Erfahrung gemacht, dass ich tiefer in meine zu spielende Rolle einsteigen konnte, meine Phantasie bezüglich der Haltung und Situation wurden durch die Übungen angeregt und meine mentalen Fähigkeiten zur Konzentration gestärkt. Ich konnte außerdem destruktive Gedanken des „Alltags-Ichs“ wie: „Kannst du den Text überhaupt noch?“ auflösen und relativieren und kam somit auf eine authentischere Ebene meiner Emotionen. Diese Methode ist leicht umzusetzen, spielerisch, künstlerisch und geht gedanklich so viel weiter über das Feld des Schauspielens hinaus.

2.2 Warum Chekhov im Jazz ?

„Since the last third of the nineteenth century, a materialistic world outlook has been reigning, with ever-increasing power, in the sphere of art as well as in science and everyday life. Consequently, only those things which are tangible, only that which is palpable and only that which has the outer appearance of life phenomena, seem valid enough to attract the artist’s attention. „

(Chekhov, 1953, S.14)

Wenn ich Jazz-Sängern und Musikern zuhöre, bleibe ich oftmals unberührt und vermisse die Individualität des Künstlers in der Musik. Es ist häufig auf einem guten technischen Niveau, bleibt aber brav und emotionslos, oder die Emotionen sind nicht fokussiert, es kommt deshalb nichts rüber. Warum wollen diese Künstler auf die Bühne?, frag ich mich dann, was wollen sie erzählen? Was ist deren Story? Dann gibt es Musiker auf die ich gebannt starre und mich frage: „was ist bei denen denn anders, warum bin ich so konzentriert und von deren Emotion gepackt?“.

Es ist ja richtig und wichtig seine Stimme/Instrument technisch zu beherrschen, aber das ist eben nicht alles. Bei Symposien egal ob in Amerika oder in Deutschland kommt genau das immer wieder zur Sprache. Die jungen Künstler wären zwar brillant, aber es fehlt ihnen das gewisse persönliche etwas, der Spirit. Doch wie können wir den bekommen?

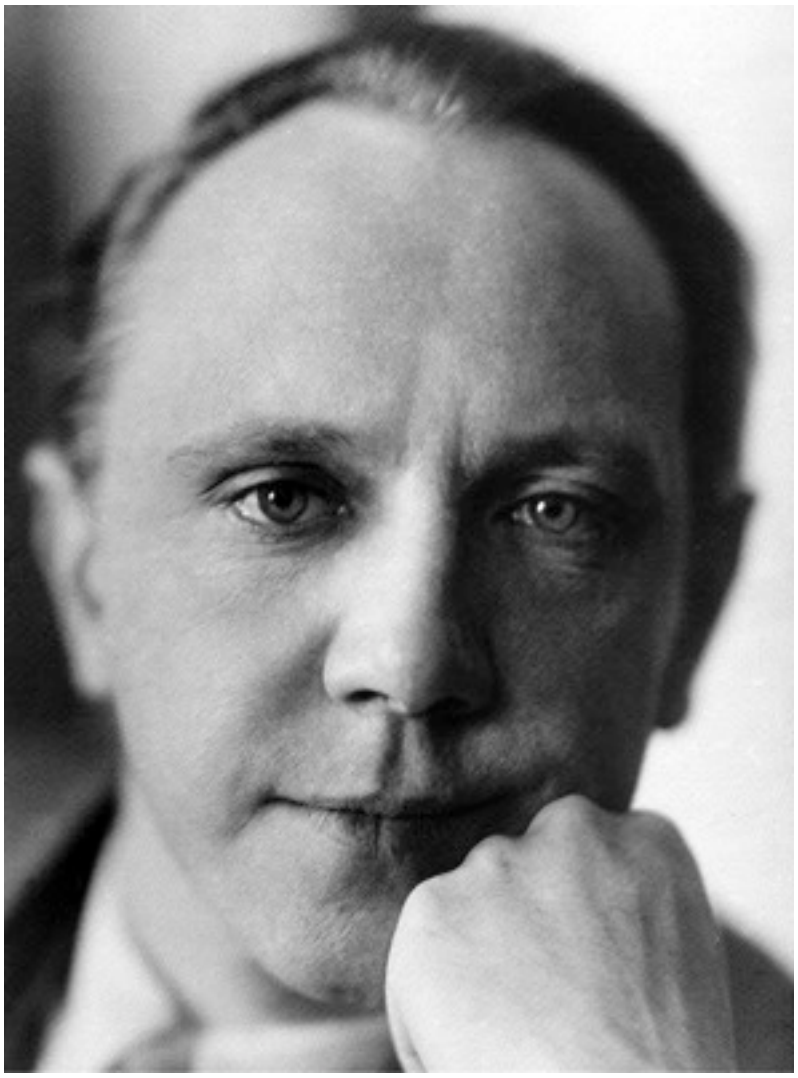
„Singers tend to radiate only with the voice as it is released from the larynx; but, by honoring the resonances that occur in the whole body, sound can be radiated from head to toe.*“ (Haffner, 2017)*

An Musikhochschulen sollte ein regelmäßiges Training erfolgen, welches diesen Spirit fördert. Aber geht das überhaupt? In den meisten Schulen wird sich ja bekanntlich hauptsächlich auf Dinge konzentriert, die greifbar sind wie Technik und Theorie, Dinge die man abfragen kann, also die „richtig und falsch-Methode“, aber wie macht man das mit dem Spirit? Kann man den auch messen? Wer sagt denn, was in der Kunst richtig ist, was falsch? Viele Künstler sind gerade über abstrakte, erstmal fremde Ideen zu ihrer authentischen Sprache und so zu sich gekommen, wo auch Fehler und Umwege richtig und wichtig waren. Gesangstechniken wie z.B. Estill sind Grundbausteine des modernen Gesangunterrichts. Sie schaffen ein Bewusstsein für körperliche und klangliche Vorgänge, aber sie fördern kein Bewusstsein für einen authentischen, künstlerischen Ansatz einer künstlerischen Seele, die meiner Meinung auch gefördert werden muss.

"Michael Chekhov envisioned a new theatre with a heart. With his approach actors are able to make heart connections with the audience. It is self expression which is also real communication, human being to human being. This is why I am attracted to this work.“ *(Lenard Petit, 2020)*

Chekhov sagt auch, dass der Charme die Einzigartigkeit durch die sie seelische Atmosphäre bestimmt wird. Ohne sie würden die Zuschauer gleichgültig das Geschehen verfolgen und ins Kritisieren und Verurteilen verfallen.
Es braucht eine Technik, die die Authentizität fördert, die man lehren und bewerten kann und die einen Freiraum schafft, der nicht einengt, aber strukturiert. Es gibt ja hinsichtlich dieser Thematik schon tolle Ansätze die in den Büchern „The inner game of music“ oder „Effortless mastery“ beschrieben werden und an manchen Musikhochschulen schon umgesetzt werden. Die Chekhov-Methode könnte eine weitere sein.

2.3 Über die Chekhov-Methode / State of the art



Michael Chekhov, 1929

„A Wise Man Opens My Eyes“
Marilyn Monroe

2.3.1 Der Erfinder

Michael, Alexandrowitsch Chekhov geboren am 29. August 1891 in Moskau, gestorben am 30. September 1955 in Beverly Hills, war der Neffe des berühmten Schriftsteller Anton Tschechow, ein Oscar-prämierter Schauspieler und Erfinder der Chekhov Schauspiel-Methode.
Unter dem Einfluss von Konstantin Stanislawski und Jewgeni Wachtangow begann er schon früh am Moskauer Künstlertheater eigene Ideen zu einer Schauspieltechnik zu entwickeln.

„Initially an actor in Stanislavsky's theater troupe, Chekhov elaborated his own method based on decades of creative work, self-observation, and pedagogical experience. As his approach became widely accepted in acting schools, performance theorists have explored Chekhov's acting techniques through the lens of cognitive neuroscience."
(Blair, 2007; Kemp, 2012; Lutterbie, 2015, S.62)

Eine weitere große Inspirationsquelle muss das Zusammentreffen mit dem Gründer der Anthroposophie Rudolf Steiner gewesen sein. Nina-Nathalie Bartsch schreibt in ihrer Diplomarbeit, dass Chekhov über die Schriften Steiners die ersten Grundgedanken der psychologischen Geste entwickelte, sie sieht in dieser Verbindung klaren einen Zusammenhang.

Chekhov's weiterer Weg führte ihn von Moskau, nach Berlin nach England, wo er weiter mit Schülern an seiner Methodik arbeitete. Nach Flucht in die USA hatte die Vorstellung seiner Methode in New York eher mäßigen Erfolg, man empfand seine Gedanken zu abstrakt. Doch später in Hollywood stellte sich die Kraft seiner Technik heraus, als er mit Filmschauspielern wie unter anderem: Marilyn Monroe, Antony Quinn, Gregory Peck und Ingrid Bergmann arbeitet. Mehr über Chekhov

„When you meet the Chekhov Technique, you meet your own creative and expressive Self."
(Lenard Petit, 2020)

2.3.2 Worum geht in der Chekhov-Methode?

Die Technik ist nicht so einfach zu beschreiben oder in Worte zu fassen. Die psychologische Geste ist das eigentliche Element Chekhovs Arbeit, was in allen Techniken wie der Atmosphäre und dem Imaginary Center in anderer Form auftaucht.
Es ist eine Bewegung/Geste, die man sich im Außen des Körpers vorstellt, imaginiert und an der man sich einfach gesagt fokussieren, festhalten kann. Deshalb wird diese Technik in Schauspielkreisen als, „von außen nach innen arbeitende Technik" bezeichnet. Was ich nicht 100% teile, denn gerade diese Technik arbeitet meiner Meinung mit der Wechselwirkung und dem Abgleichen von Außen und Innen. Die psychologische Geste beginnt mit der Idee der Bewegung von innen heraus und führt sie imaginäre im Außen mit Hilfe von Konzentration und Imagination aus, als wäre sie real.

„But the actor, who must consider his body as an instrument for expressing creative ideas on the stage, must strive for the attainment of complete harmony between the two, body and psychology." *(Chekhov, 1953, S.13)*

Nina-Nathalie Bartsch schreibt bezüglich der Methode, dass Chekhov immer wieder die Wechselwirkung von Körper und Geist anmerkte, das sich ständig gegenseitige Bedingen und die Wechselwirkung zueinander. Der Mensch würde die meisten Erlebnisse nicht nur seelisch sondern auch leiblich und umgekehrt erfahren.

Deshalb findet es Chekhov bedeutend, dass Körper und Psyche gleichermaßen Beachtung innerhalb der schauspielerischen Arbeit finden. Der Körper ist in seiner physischen Rolle genauso unentbehrlich wie sein Innenleben, er ist für den Künstler das Instrument. *(Bartsch, 2015, S. 53)*

Die Chekhov-Methode sei eine künstlerische Selbsterziehung, durch die schöpferische Energie von Konzentration und Imagination und die Methode basiere auf einem ausgeprägten Vorstellungsvermögen, dass durch die Verbindung von Köper und Geist ausgebildet wird. *(Bartsch, 2015, S.50, S.52)*

„exploding tension“

Diese Methode wird mittlerweile an vielen Schauspielschulen auf der ganzen Welt in die Arbeit integriert und rückt auch immer mehr in das Zentrum der Theaterpädagogik. Ein wichtiger Aspekt ist auch, dass der Darsteller dazu angeregt wird, sein „Alltags-Ich“ auszuschalten und ein höheres Bewusstsein zu aktivieren. Bezogen auf Rudolph Steiner, wird die Dreigliederung des menschlichen Seelenlebens die Spaltung des Bewusstseins, von Chekhov auf kreative Weise in seiner Methode umgesetzt. *(Bartsch, 2015, S.116)*

2.3.3 Wo kann diese Methode lernen?

Vielleicht am bekanntesten ist Lennard Petit und sein actingstudio in New York. Ich habe sein Buch für meine Übungen und zur Ideengebung genutzt und war mit ihm per E-mail im Kontakt. Leider kam es zu keinem Treffen in New York um spezifische Fragen zu stellen, aber ich hoffe ich werde bald einen Workshop bei ihm besuchen. In Berlin gibt es eine Schauspielschule die sich auf diese Methode spezialisiert hat. Es gibt sogar eine Europäische Institution mit Sitz in Hamburg.

2.4 Wo wurde schon in Richtung Gesang und Chekhov geforscht ?

„The Chekhov Technique will work with imagination and psychological gesture to support a free and fluid interpretation of the songs. Specific applied elements of Chekhov Technique will support the actor/singer for the aim of a free and fluid interpretation oft its songs. Among other things the work with Imagination and Psychological Gesture applied to the singing get studied.“ *(Haffner,2015)*

Forschungen zum Thema Gesang und Chekhov gibt es interessanter Weise hauptsächlich in Verbindung mit Oper, wahrscheinlich weil es sich um eine darstellende-musikalische Form handelt. Es gibt ein paar teilweise auch unveröffentlichte Paper dazu, hier zitiert aus der Zusammenfassung von Leslie Bennetts „Inspired states: adapting the Michael Chekhov Technique for the singing actor“:

„The singing actor faces special challenges in bringing the truth to the stage, since he or she must undertake to balance naturalistic spontaneity within a discipline that is at once heightened and highly polished. The actor must perform the structure laid out in the text, yet freely improvise within that structure, making discoveries and decisions moment by moment in order to tell the truth onstage. Clues are embedded within the composition both to suggest and, often, to impel the performer toward a range of acting choices. Chekhov’s emphasis on the performer’s creative individuality and intuition, his reliance on imagery, movement, improvisation, form a brilliant partnership with the singing actor, since music inherently possesses meaning, images, atmospheres, and gestures. By engaging, experimenting with, and exercising Chekhov’s ideas, the singing actor can develop an enlivened and specific method to help her reliably achieve what Chekhov calls the state of inspiration.“ *(Bennett, 2013)*

James Haffner betrachtete die Methode auch aus dem Blickpunkt der Oper:

„Young singers tend to regard the throat as the source for impulse for their work as opposed to what Michael Chekhov describes as Ideal Center. The result is the "singing-head" effect, where the performance is concentrated from the neck up creating a disconnect with the singer's body. Another common trap is that the singer will attempt gestures (albeit "habitual" gesturing) resulting in acting from the shoulders and/or elbows. This inevitably leads to a high level of tension potentially (and usually) inhibiting the vocal technique. By engaging a physical approach to the character, singers will reconnect the voice to the rest of the body, limiting physical (and vocal) tension and expressing full presence of character. In a training scenario, this aspect of the technique must be addressed first…The Michael Chekhov approach to theatre training, however, requires no adaptation in its application to music-theatre. The tenets of the technique can be expressed fully in musical form, which facilitates a more integrated and richer performance approach. By focusing on a vocabulary rooted in music, the Michael Chekhov technique is invaluable in the training of young opera singers." *(Haffner, 2015)*

2.5 Wo wurde die Methode wissenschaftlich genutzt ?

Spannend ist auch die neurowissenschaftliche Forschung im Bezug auf Chekhov. Die Wissenschaftler sind sehr erstaunt, dass jemand schon so früh mit diesen Themen gearbeitet hatte, die vielen zu jener Zeit sehr schleierhaft vorkamen, jetzt aber immer mehr wissenschaftlich fundiert werden. Ich habe eine Veröffentlichung gefunden, in der es um die Beziehung von kinästhetischen Empfindungen, emotionalen Zuständen und kognitiven Prozessen geht und in wie weit die Bewegung und die Übungen von Chekhov einen Einfluss auf die Psyche hat. Diese Veröffentlichung sagt in ihrem Kern, etwas sehr Zentrales über die Methode aus und bestätigt meine Forschung:

„Modern embodied approaches to cognitive science overlap with ideas long explored in theater. Performance coaches such as Michael Chekhov have emphasized proprioceptive awareness of movement as a path to attaining psychological states relevant for embodying characters and inhabiting fictional spaces. …the key assumption underlying these approaches is that the mental processes we associate with cognition are fundamentally linked to bodily processes, such as perception and movement (and, by extension, to the environment in which the body is situated). … these findings provide a preliminary support for Chekhov's intuition that expanding and contracting physical actions exert opposite effects on the practitioners' psychological experience. Further studies are needed to consider a wider range of factors at work in Chekhov's method and the embodied experience of acting in general." *(Olenina, Amazone, Eckard, Papenfuss, 2019)*

Neurowissenschaftliche Erkenntnis zum *Embodiment* oder auch *Spiegelneuronen* können ein anderes wichtiges, modernes Gebiet der Chekhov-Forschung darstellen. Ich werde mich in dieser Arbeit jedoch auf den artistice research und die Erforschung des Künstlerischen konzentrieren..

2.6 Ähnliche Methoden in der Musik

Viele Methoden arbeiten mit den ähnlichen „Mitteln“ wie Chekhov, zum Beispiel die angesprochene Embodiment-Methode. Es besteht aber auch eine Ähnlichkeit zu der Theorie oder Herangehensweise der "Terlusollogie"oder auch zu den Handzeichen der Estill Gesangsmethode. Selbst die Handzeichen der Solmisation sollen den Effekt das von außen spiegeln und innen reflektieren wiedergeben.
Die ganze Idee vom mentalen Training, unterstützt auch einen ähnlichen Ansatz wie Chekhov. Wichtig fand ich im Bezug auf das mentale Training in der Musik diese Bücher: „Bewegungslinien der Musik“, „the inner game of Music“, „Effortless Mastery“ und „Die Schule der Stimmenthüllung“. Im Literaturbereich werde ich kurz auf manche dieser Bücher eingehen.

* opening to infinite distance

„the body of an actor must absorb psychological qualities, must be filled and permeated with them so that they will convert it gradually into a sensitive membrane, a kind of receiver and conveyor of the subtlest images, feelings, emotions and will impulses.“ *(Chekhov, 1953, S.14)*

2.7 Hypothese - artistic-research question

Nach eingehender Recherche zum Thema Chekhov, stehe ich nun am Beginn meiner Forschung. Die Methode mit ihrem breiten Themengebiet, ihren vielen interessanten und ungewöhnlichen Ansätzen, bietet einem viel Raum für eigene Gedanken. Durch die langjährige Erfahrung ihrer Wirkung im Theater und in der Oper bin ich überzeugt, dass ich mit dieser Forschung im Bereich Jazz erfolgreich sein kann. Ich möchte die Chekhov-Methode mit dem Aktions-Forschungsdesign, anhand von drei Studien: Workshops, Duo-Sessions und meiner künstlerischen Arbeit untersuchen. Ich erhoffe mir im Jazz ähnlich gute Effekte zu erzielen wie im Schauspiel um Musiker und Sängern in ihrer künstlerischen Arbeit zu fördern. Deshalb meine Hypothese:

„Die Chekhov Methode hilft Jazzsänger*innen und Jazzmusiker*innen die Phantasie für Ideen anzuregen, ihren Klang zu verbessern und sich mehr zu fokussieren in dem was sie tun. Ich bin mir sicher, dass diese Technik auch in der Musik ein sehr hilfreiches Tool für Emotionalität, Präsenz und Ausdruck sein kann.“

Im weiteren Verlauf der Aktionsforschung, hatte sich eine zweite Phase angeboten, zu der ich dann folgender Unterhypothese fand:

„Die Chekhov-Methode hat einen umfassenden Effekt auf die Authentizität und Künstlerpersönlichkeit eines Sänger*in oder Instrumentalist*in im Jazzbereich.„

3. METHODEN

„After all our studies we acquire only that which we put into practice.“ *Goethe*
(Chekhov, 1953, S.205)

Durch folgende Methoden hab ich mich intuitiv-empirisch und eher spielerisch dem Thema Chekhov und Jazz genähert, wahrscheinlich ganz wie es Chekhov selbst getan hätte.
Als Konzept für meine Forschung liegt ein Aktions- und beschreibendes Forschungsdesign zu Grunde. Diese Mischung der Designs, hat sich für meine Arbeitsweise als wichtig erwiesen. In der Aktionsforschung ist für mich der zyklische Prozess interessant, um so Dinge auszuprobieren und zu bewerten, um daraus einen nächsten Schritt der weiteren, tieferen Forschung zu entscheiden.
Damit erhoffe ich mir, die Chekhov-Methode bezügliche der Musik, auf breiter Eben zu verstehen und zu immer genaueren Ergebnissen zu kommen. Diese sollen Bestand sowohl meines künstlerischen Wirkens sein, wie auch als Grundlage in meiner Arbeit als Lehrer dienen.
Im Verlauf der Forschung entstanden zwei Phasen, die ich auf Grundlage von Hypothesen untersuchte. Die erste Phase befasste sich mit der Annäherung an die Methode anhand von Literatur und durch praktisches Ausprobieren in drei Studien. Aus diesen Ergebnissen und Resümees ergab sich dann eine zweite Forschungsphase, die auf einer Umfrage aller Beteiligten und anschließender statistischer Auswertung basierte.

Erste Forschungsphase

3.1 Blog

In meinem Blog werden alle Ergebnisse und Gedanken gesammelt. Hier werden die verschiedenen Studien wie: Workshops, Duo-Sessions und my work eingehender dokumentiert und evaluiert. Hier ist die Masterarbeit in deutscher und englischer Sprache vollständig einsehbar. Beim Start meines Studiums hatte ich einen anderen Blog, den ich kurz vor Ende meiner Masterarbeit hierher gewechselt habe. Leider wurde mein erster Blog gesperrt, da ich meine Kreditkartennummer nicht angeben wollte. Ich bitte um Verständnis.

3.2 Literatur

Um mich der Methode zu nähern habe ich eingangs Bücher zum Thema gelesen, von Chekhov aber auch Lenard Petit, der im Moment einer der Hauptvertreter dieser Technik ist. Hier sind die Passagen die mich zu den Übungen angeregt haben.

3.2.1 Michail A. Cechov (1946) „Die Kunst des Schauspielers“

Aus diesem Buch habe ich die Grundlagen seiner Ideen erfahren. Man muss erwähnen, dass es sich um das Vorgängerbuch des Standardwerks „To the actor“ (*1953*) handelt.
Der Vorteil dieser ersten Version ist, dass die Verbindung zu Rudolf Steiner, viel klarer zum Ausdruck kommt. In der amerikanischen Fassung wurde dieser Hinweis aufgeweicht. Durch dieses Buch bekam ich die Inspiration zum „Forrest Walk“, aber auch nützliche grundlegende Hinweise zur Geste.
Chekhov erkannte schon damals die Wirkung der Spiegelneuronen indem er schreibt, dass ein Schauspiel aus der Wechselwirkung zwischen Schauspielern und Zuschauern entsteht und der Zuschauer Wellen des Mitgefühls, des Vertrauens und der Lieber über die Rampe geschickt bekommt und dabei anfängt mit dem Schauspieler mitzuspielen. Dieser Wechselwirkung sollte man sich bewußt sein. *(Chekhov,1946,S.26)*

Chekhov hatte viel Phantasie und das äußerte sich auch in seinen Ideen für Übungen.
Manche scheinen teilweise von außen betrachtet abstrakt, aber gerade darin liegt die Stärke. Folgende Übungen habe ich aus dem Buch entnommen:
Übung 5: Inspiration für Gebärdenübung S. 46. ; Übung 8: für Gebärde S.74.; Übung 19: Inspiration für Forrest Walk und Monbijou-Brücke S. 93.; Übung 6: Idee zur Forrest-walk Session S.48.; Atmosphäre-Partitur S. 57 Inspiration für die Arbeit an REISE!; Übung 28: Vergleichen mit anderen Künstlern S.129.

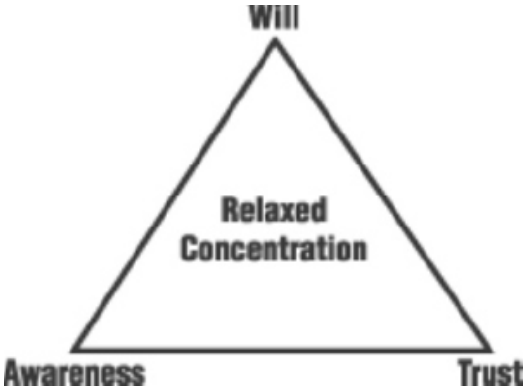
3.2.2 Lenard Petit (2010) „Die Cechov Methode“ (for the actor)

Petit sagt, dass alles mit der Bewegung des Körpers auf der Bühne beginnt, denn das ist was die Zuschauer sehen. Der Körper ist ein zentrales Instrument unseres Ausdrucks. Indem wir uns bewusst über den Körper als Instrument werden, werden wir auch sensibler für Bewegungen, auch für feine, minimal ausgeführte. *(Petit, 2014, S.17)*

Diese Buch war wichtig, gerade bezüglich der Vorbereitung auf die Workshops.
Hier werden viele interessante Übungen und Techniken vorgeschlagen. Die meisten habe ich noch nicht probiert, sie sind aber sicher für die Zukunft eine gute weitere Arbeits-Quelle. Petit entfernt sich teilweise von Chekhov und versucht die Technik in die heutige Zeit zu bringen oder seine eigenen Gedanken anzufügen.
Hier zeigt sich auch die Beweglichkeit und Variabilität der Methode, die von Chekhov so gedacht war. Sie sollte nichts dogmatisches haben, die Schüler sind auch bei Petit aufgefordert mitdenken und die Übungen als Grundlage, als Motor zu verstehen. So kommt es sicher auch, dass die Tankstelle Berlin völlig anders mit der Methode arbeitet als das Cechov-Studio in Berlin.

3.2.3 B. Green & T. Galaway (1986) „Inner Game Musik“

Dieses Buch ist eine wunderbare Ergänzung und Fortführung von Chekhov.
Auch hier findet man den Begriff der entspannten Konzentration. Das Buch beschreibt auch gute Übungen wie man an diesen Punkt der kommt. „Wie fühlt sich der Unterschied zwischen Aufmerksamkeit und Anstrengung an?“ Die Übungen sich auf den „Klang zu konzentrieren“, sich auf „Gefühle zu konzentrieren“ *(Green, Galaway, 2008, S. 50 und 51)* klingen für mich sehr nach Chekhov: Einen Film sehen „Drama in der Musik“, Geschichten ausdenken zu dem Lied, das ich singe und diese dann vor mir sehen. Dieses Buch aus aus dem mentalen Training für Sportler entwickelt. Leider habe ich es zu spät für mich und meine Froschung entdeckt. Dieses Buch kann ich nur jedem Musiker empfehlen. Ich möchte hier auch ein paar wichtige Zitate anbringen, die Ähnlichkeiten mit Chekhov’s Ideen haben. Green und Galaway spreche hier von "kinestetischen" Körperzielen, die sie anhand von Tänzern schildern. Diese würden sich ein inneres Bild ihres eingenen Körpers in der Imagination formen und die Bewegung nachvollziehen, sie sind danach fähig die vorgestellten Bilder und kinestetische gefühlten Bewegungen nach ihren Vorstellungen auszuführen. Auch sie bestätigen, dass herausgefunden wurde, dass tatsächlich diese „kinestetischen“ Übungen, Bereiche des Nervensystems aktivieren und programmieren. Sie sagen weiterhin, wenn wir uns alleine als Vermittler der Musikalischen Aussage (Message) sehen, werden wir uns keine Sorgen machen müssen, welchen Eindruck wir auf andere Menschen haben. *(Green, Galaway, 2008, dt version: S.65 & S.86)*
Interessant ist, dass diese Bücher häufig den Selbstzweifel als Hindernisgrund der künstlerischen Entfaltung sehen. https://theinnergame.com/inner-game-books/inner-game-of-music



** from inner game of music (Green; Galaway, 1986)*

3.2.4 Kenny Werner (1996) „Effortless Mastery“

Es empfiehlt sich im Bezug auf Chekhov auch diese Buch von Kenny Werner zu lesen. In der Jazz-Szene ist er der erste der auf diesen Bereich aufmerksam macht. Er stellt fest, dass wir oft nicht wir selber sein können auf der Bühne, dass wir durch negative Gedanken uns selber blockieren. Er spricht über technische Fähigkeiten, die aber noch lange keine Kunst sind. Sich zu vertrauen, das ist die Grundvoraussetzung für fürs Musik machen. Deshalb sind seine Meditations-Übungen auch sehr empfehlenswert, gerade in Kombination mit Chekhov. Weiteres über Kenny Werner kann man auch hier erfahren:
https://kennywerner.com

3.3 Die drei Techniken

3.3.1 Physische und psychologische Geste 👋🏻

„In fact, the purpose of Chekhov's "psychological gesture" was to help actors capture complex context with simple archetypal gestures." *(Haffner, 2017)*

Die wohl bekannteste und zentralste Technik von Michael Chekhov ist die psychologische Geste. Das meint eine imaginierte Geste, die man als zentralen Satz oder Anhaltspunkt für die Interpretation eines Songs nutzen kann. Wie ich damit arbeite, habe ich aus den Büchern die ich zu dem Thema gelesen habe (siehe oben Literatur). Für mich habe ich folgende Arbeitsmethode damit in den Workshops (1-3) und in meiner Arbeit gefunden. Es geht bei der Geste darum, erst mal ein zentralen Satz des Songs zu finden, der das „Wollen" mit einbezieht. Es muss ein aktiver Satz sein, einer der über allem steht, was man im Song ausdrücken möchte. Dann versuche ich eine Körperhaltung/Geste zu diesem Satz zu finden, und diese so genau wie mögliche zu definieren, was Blicke Haltung der Arme und Beine betrifft, dass es sich so in Verbindung zu dem Song richtig anfühlt.

„Gebärden sprechen vom Wünschen (Willen). Ist der Wunsch stark, dann wird auch die ihn zu Ausdruck bringende Gebärde stark sein. Sie sind nicht der Herr ihres Willens. Aber sie können eine Gebärde machen, und darauf wird Ihr Wille reagieren." „eine Geste, ganz gleich, wie primitiv sie Ihnen vorkommen mag….bringt den Willen Ihres Handels zum Ausdruck, in den Stimmungen seine Gefühle." *(Chekhov, 1998, S.45, S.50)*

Welchen Effekt hat das Ganze auf die Stimme auf den Ausdruck?
Chekhov schlägt vor, den seelischen Zustand in der Gebärde/Geste zu fixieren und seine Bewegungen zu beobachten. Man sollte die Gebärde mehrmals wiederholen und dann versuchen, den Monolog mit der psychologischen Geste zu sprechen, bis der allgemeine Charakter und die Kolorite (Qualitäten) der Gebärde in der Sprechweise erkennbar ist.
(Chekhov, 1998, S.63) Wird es beim singen genau so sein beim Schauspiel? Wie ist es, wenn ich einen Song nur in der Vorstellung, mit der psychologischen Geste singe, hat es den gleichen Effekt?

„Let us call them Psychological Gestures, because their aim is to influence, stir, mold and attune your whole inner life to its artistic aims and purposes." *(Chekhov, 1953, S. 108)*

Übrigens steht das Wort „psychologisch" hier nicht im Zusammenhang mit der Psychoanalyse von Freud, es ist lediglich ein Ausdruck für das Ich-Gefühl.
(Petit, 2014, S.114).

3.3.2 Atmosphäre

„Atmospheres are limitless and to be found everywhere. Even landscape, every street, house, room; a library, a hospital, a cathedral, a noisy restaurant, a museum: morning, noon, twilight, nicht: spring, summer, fall, winter - every phenomenon and event has its own particular atmosphere“ *(Chekhov, 1953, S.75)*

Dieses Thema fand ich schwieriger zu greifen. Ich habe in den Workshops verschiedene Dinge in diese Richtung ausprobiert. Am spannendsten fand ich den Forrest Walk, dessen Idee auch aus dem Buch von Chekhov stammte. Er beschreibt die Geste in Form von Bäumen, dass man sie im nach oben streben einer Zypresse sieht, gepaart von einem Kolorit aus Stille und Konzentration. Eine alte Eiche ist dagegen eher ungestüm und weit sich nach allen Seiten hin ausbreitend. *(Chekhov, 1998, S. 245, 246)* Anhand dieser Zitate versuchten wir, die Stimmung der Wald-Gegend, die Geste der Bäume aufzunehmen und anschließend in eine freie Improvisation zu bringen.

„But although Creative Images are independent and changeable within themselves, although they are full of emotions and desires, you, while working upon your parts, must not think that they will come to you fully developed and accomplished. They don’t. To complete themselves, to reach the degree of expressiveness that would satisfy you, they will require your active collaboration. You must ask questions of these images, as you would ask questions of a friend. Sometimes you must even give them strict orders“ *(Chekhov, 1953, S.42)*

Er beschreibt auch man solle imaginieren wie ein junger Mann zu einem Greis wird, ein junger Trieb zu einem großen, vielästigen Baum, eine Winterlandschaft zu einer Frühlings-Sommer, Herbst- und schließlich wieder Winterlandschaft u.s.w. Durch diese äußere Erscheinung hindurch, vermag man nun in das intime, innere Leben einer Gestalt hineinzublicken. *(Chekhov, 1989, S.23*). Diese Idee habe ich in der freie Improvisation nach dem Forrest-Walk versucht umzusetzen, in dem wir beim singen, die Landschaft gedanklich durch die Jahreszeiten imaginiert haben.
Als weiter Atmosphären-Übung habe ich probiert, aus Lieblingssongs der Teilnehmer, eine freie Improvisationen zu gestalten. Chekhov schlägt, aus dem Gedächtnis eine wohlbekannte, musikalische Phrase zu imaginieren und eine Geste daraus zu entwicklen. So könne man eine ganze Reihe aus der Musik erstellter Gesten entwickeln. *(Chekhov, 1998, S.76)* . Wir haben also unsere Aufnahmen von Lieblingssongs genau angehört und nach Aspekten, Stimmungen (Bildern), Gesten und Atmosphären, die dieser Song assoziiert gesucht. Diese Gesten waren dann die Grundlage einer freien Improvisation.
(Workshop 4 und 5)

Auch in der Duo-Arbeit mit Andrew und Benjamin, beides Kommilitonen am Conservatorium Maastricht, habe ich die Atmosphären einfließen lassen. Zum Beispiel in der New York Session mit Andrew. Mit Benjamin haben ich beim spielen eines Songs an eine Landschaft gedacht.

3.3.3 Imaginay Tool ⚽

„So, wie ein Maler beispielsweise außerhalb des Materials steht, das er für die Realisierung seiner Bilder benützt, stehen auch Sie, der Schauspieler, bei inspiriertem Spiel außerhalb des Leibes und außerhalb der schöpferischen Emotionen….zweites Bewusstsein“ *(Chekhov, 1998, S.122)*

Diese Idee kam von mir selber, denn ich habe festgestellt wie bekannte Sänger in ihrem Gesang und Improvisation Dinge taten die mich an aktive Tätigkeiten erinnerten. Zum Beispiel musste in an dieser Stelle Ella Fitzgerald 3:36. immer an ein Lasso denken das geschwungen wird. Wenn ich hier Billie Holiday beobachtet, benutzt sie ihren rechten Arm um zu etwas zu steuern, was vielleicht unbewusst geschieht, aber scheinbar hilft es ihr auch zu phrasieren. Auch bei Liz Wright und Mel Torme beobachte ich, wie äußerliche Bewegungen eine scheinbare Präzision in der Ausführung der Phrasierung erleichtern, von Bobby McFerrin ganz zu schweigen.
Mit Blick darauf kam ich auf das imaginary Center (vorgestelltes Zentrum) von Chekhov und habe es in das Imaginary Tool verwandelt. Das Zentrum wird nun zu einem Gegenstand, mit dem man sich eine Tätigkeit vorstellt, die außerhalb des Körpers liegt. Wie zum Beispiel bei einem Lasso, ein Ping-Ping Spiel oder einer anderen aktiven Tätigkeit, die gleichzeitig mit dem Außen und dem Körper verbunden ist. Die Imagination im Außen, setzt wie das imaginary center die Phantasie und die Imagination in Gange, die zu dem Tätigkeitsfeld besteht und festigt dadurch meiner Annahme nach, den klaren Bezug zu etwas, rhythmischem und klanglichen. Ich habe mit dieser Idee hauptsächlich in den Duo-Sessions gearbeitet, sie aber auch mit Erfolg in einem Workshop ausprobiert *(Workshop 6)*. In dem Buch „The inner game Musik“ habe ich später dann eine ähnliche Idee gefunden. Hier soll man sich einen Tischtennisball vorstellen, wie er von der einen Seite des Netzes zur anderen springt. Dieses Phantasiespiel, sollte man man einiger Zeit beschleunigen.
(Green, Gallawey, 2008, S.207)

3.4 Drei Forschungs-Studien

Ich habe die Techniken der Chehkov-Methode in drei Studien, mit unterschiedlichen experimentellen settings getestet, um so ein umfangreiches Bild zu bekommen, was sie der Musikwelt bieten kann und was nicht. Zuerst habe ich mit Workshops angefangen. Daraus hat es sich ergeben, die Methode in der Duo Konstellationen weiter auszuprobieren. Als letztes habe ich die Methode für meine künstlerische Arbeit erforscht. Die einzelnen Einträge zu diesen drei Studien findet man unter: Blog.

3.4.1 Workshops

Die Forschung durch Workshops war mir als erstes klar, denn ich wollte wissen wie die Methode von Außen betrachtet funktioniert. Ich hatte im Frühjahr 2019 schon eine Voruntersuchung anhand Workshop am Conservatorium Maastricht gestartet und daraus ist diese Idee überhaupt entstanden. Für mich war es spannend, mit vornehmlich Sängern des Conservatorium Maastricht zu arbeiten (zwischen 20 – 30 Jahren) und mit Ihnen in 6 Workshops unteranderem die drei Techniken der Methode zu probieren. Für viele der Mitwirkenden war Schauspiel was neues und auch diese Art zu arbeiten. Für mich bot das daher eine einigermaßen neutrale Ausgangslage. Die meisten Workshops habe ich per Video oder nur als Tonaufnahme mitgeschnitten. In den Workshops haben wir vermehrt an der psychologischen und physischen Geste gearbeitet, aber auch an Atmosphären und dem Imaginary Tool.

Photos: Sebastian Stert 2019

3.4.2 Duo-Sessions

„Im always surrounded by images“ *Max Reinhardt*
(Chekhov, 1953, S.42)

Diese Studie hat sich hat sich aus meiner Duo-Arbeit mit zwei wunderbaren Musikern und Mitstudenten ergeben. Mit beiden habe ich mich hauptsächlich auf das Imaginary Tool konzentriert, aber auch die Atmosphäre und Geste ausprobiert.

Photo: Frank Hirschhausen 2019

Das erste Duo formte ich mit dem Australier Andrew Saragossi, ein hervorragender Tenor-Saxophonist, der mit mir seit 2018 im Master-Studiengang studierte und sich in seiner Arbeit mit freier Improvisation beschäftigt. Hier ein Beispiel seiner Arbeit im Duo Meatshell. Ihn interessiert es, als begleitendes Instrument zu agieren und dieses anhand von multiphonischen Techniken umzusetzen. Wir haben gemeinsam an freier Improvisation, aber auch am Standard „They say it’s wonderful“ gearbeitet.

Der zweite Duo-Partner war der Gitarrist und Komponist Benjamin Schneider, mit dem ich das Duo Aquarius gegründet habe. Wir hatten uns auf Jazzstandards und freie Improvisation konzentriert und wollten neue Dinge damit ausprobieren, um einen eigenen Sound zu kreieren. Ich habe ihn in diesem Zuge gebeten, auch mit der Technik zu arbeiten. Wir haben hauptsächlich mit dem Imaginary Tool gearbeitet, aber auch mit der Geste und der Atmosphäre.

Photo: Peter Schneider 2019

3.4.3 My work

Dieser Part ist mir am schwersten gefallen, es war nicht einfach ein gutes Versuchsmodell für mich zu finden. Doch nach mehreren Ansätzen bin ich dann zu folgenden Versuchen gekommen.

1. Reise!
Als erstes habe ich an meiner Vocalese „Reise!“ mit der physischen und psychologischen Geste gearbeitet, um den Klang zu verbessern und eine Leichtigkeit und Lockerheit in die Interpretation zu bringen. Ziel ist herauszufinden, wie genau eine gute Arbeitsmethode aussehen könnte, und wie der Vergleich zu der ersten Aufnahme ausfällt. Ich werde die Arbeit an dem Stück dokumentieren.

2.„Monbijou-Brücke“
Inspiriert von Helen meine Kommilitonin, möchte ich als zweiten Selbstversuch aus einer Atmosphäre einen Song komponieren. Dies habe ich anhand eines Videos als Ideenschmiede gemacht, das mir die Basis für die Atmosphäre zu dieser Komposition gibt. Auch diesen Prozess habe ich versucht zu dokumentieren und das Ziel ist eine fertige Aufnahme des Songs. Dieses findet man im Blog unter „my work“.

3.5. Evaluation

3.5.1 Auswertung anhand Video und Audioaufzeichnungen

Ich habe alle Aufzeichnungen (Audio/Video) der drei Studien ausgewertet und beschrieben. Diese findet man in meinem Blog.

3.5.2 Erster Fragebogen

Direkt nach meiner Workshop-Reihe, habe ich einen ersten kleinen Fragebogen (1.Questionnaire) mit offenen Fragen erstellt, bei dem die Teilnehmer von ihren Erfahrungen mit der Chekhov-Methode berichten sollten.

Zweite Forschungsphase

3.6 Zweiter Fragebogen und weitere Hypothese

Die zweite Forschungsphase leitete ich am Ende meiner Ergebnisse und Erfahrungen aus der ersten Forschungsphase ein. Ich stellte einen differenzierteren Fragebogen (2. Questionnare) zusammen, indem ich alle Ergebnisse des ersten Fragebogens benutzt und die Erfahrungen aus Forschung mit der Methode (Workshops, Duo-sessions, my work) hab einfließen lassen. Um genaue Fragen stellen zu können, habe ich Gemeinsamkeiten aus allen Studien und Techniken herausgefunden. Das Herzstück dieses Fragebogens bilden somit die drei Techniken, die ich für die Musik modifiziert habe;
Geste, Atmosphäre und imaginäres Tool. Alle drei Techniken haben eines gemeinsam: Durch Konzentration und Imagination werden drei Ebenen des Künstlers beeinflußt:
Die emotionale Ebene (rot), die körperliche Ebene (grün) und die kognitive Ebene (blau). Danach habe ich, den drei Bereichen wichtige inhaltliche Wörter, sogenannte „Keywords“ zugewiesen, die ich in meinen drei Studien gefunden habe. Natürlich gibt es Überlappung zwischen den drei Ebenen und man kann das nicht so einfach trennen, wie ich das jetzt tue, aber für diese Forschung finde ich es sinnvoll.

Emotions-level:
klare Verbindung Botschaft/Message und Klarheit des Textes
Phrasierung / Rhythmus / Textur
emotionaler Ausdruck, neue Ausdrucksmittel Texturen und Sounds
Bessere Verbindungen zum Publikum und zu meiner authentischen Botschaft

Körperliche Ebene:
Körperbewusstsein
natürliche und Körperspannung/Haltung
Klang / Klangfülle
Bewusstsein für Bewegungen
Besserer Klang der Stimme und Präsenz

Kognitive Ebene:
neue Ideen / Vorstellungskraft
Den inneren Kritiker loslassen
Konzentration / im Moment sein
Bessere Fokussierung und klare konkrete Ideen

Wenn ich mir all diese markierten Zusammenfassungen der Ebenen ansehe, komme ich zu einer Unterhypothese, die ich dem zweiten Fragebogen zu Grunde lege möchte:

„Die Chekhov-Methode hat einen umfassenden Effekt auf die Authentizität und Künstlerpersönlichkeit eines Sängers und Instrumentalisten.“

Diesen Fragebogen habe ich für all meine Studien zur Auswertung genutzt.

4. ERGEBNISSE

4.1. Erste Forschungsphase

In diesem Research habe ich mich anhand von drei Studien mit der Frage beschäftigt, wie ich die Schauspielmethode von Michael Chekhov in die Welt des Jazz bringen kann. Anhand von drei Studien habe ich die Chekhov-Methode im Jazz-Kontext untersucht.

4.1.1 Praktische Ergebnisse

Meine praktischen Ergebnisse aus allen drei Studien, mit allen drei Techniken der Chekhov-Methode, sind auf meinem **Blog** einsehbar und nachvollziehbar.
Hier habe ich in einzelnen Posts auf wichtige praktische Ergebnisse hingewiesen. Ausgewählte wichtige Stellen meiner praktischen Arbeit, findet man aber auch unter auf der Tabelle *"Alle Ergebnisse aus den Studien"*.

Ich möchte dennoch einen wichtigen Aspekt hervorheben, der sich nach dem Forrest-walk ergeben hatte. Meine Kommilitonin Helen, Bassistin und Sängerin, wurde interessanterweise nach dieser Atmosphärenübung zum komponieren angeregt.
Chekhov sagt, dass beim Beginn einer schöpferischen Arbeit eines Komponisten, oftmals der Wunsch besteht, einer plötzlich überkommenden Atmosphäre Gestalt zu verleihen. (*Chekhov, 1998, S. 37)* Helen beschreibt den Prozess mit diesen Worten: "Overall, the magical atmosphere of my own workshop experience was highly influential in the compositional process. The music is reminiscent of the atmosphere and environment during the workshop, which felt uninterrupted and refreshingly authentic.“
Hier das wunderbare Ergebnis aus einer Atmosphere heraus zu komponieren:
„A tree tells“. Mehr über Helens Erfahrung mit Chekhov findet sich im *Anhang*.

4.1.2 Erster Fragebogen

In meiner ersten Studie habe ich mit sieben Bachelor und Master Studenten
(86 % Sänger*innen, 14 % Instrumentalisten) des Conservatorium Maastricht innerhalb von vier Monaten in 6 Workshops á 1,5 Stunden die Techniken der Methode erarbeitet.
In den Workshops wurde intensiv an drei unterschiedlichen Techniken Chekhov's gearbeitet: der Geste, der Atmosphäre und dem Imaginary Tool (Imaginary Center). Alle Übungen habe ich in Vorarbeit und durch meine Erfahrung mit den Schülern für den musikalischen Bereich angepasst.
In einem ersten Fragebogen habe ich meine regelmäßigen Workshop-Teilnehmern zu ihrer Haltung gegenüber der Chekhov-Methode befragt. Den Fragebogen wurde bewußt mit offen Fragen gestellt, um nicht Worte oder Inhalte vorzugeben. Hieraus ergaben sich „Schlagworte“, die ich für meine weitere Forschung nutzte.

Question 1.Which exercises/plays did you like the most and why?

1. „Gesture“
2. „Awareness“
3. „Meditation“

Hier sehe ich, dass die Übung der Geste am meisten Eindruck hinterlassen hat und dass den Schülern Ausstrahlungsübungen (Radiating) und Meditationsübungen wichtig sind.

Question 2. In which ways do you think the method can help/support you ?

- body-language
- lyrics
- **message**
- awareness
- **inner critic**
- different moods
- emotion expression
- imagination

Hier gibt es inhaltlich Überschneidungen, deshalb ordne ich „lyrics“ zu „message“ zu einer Kategorie. Interessant ist, dass zwei Schlagwörter häufiger auftauchen wie „message“ und „inner critic“. Durch die Konzentration auf die Message werden die inneren Kritikstimmen im Kopf abgeschwächt, wie es auch Nina-Nathalie Bartsch in ihrer Diplomarbeit beschreibt.

Question 3. Can you imagine to integrate the method in your work as a singer/musician?

And if yes how?

message 14 %
gesture 58 %
warm-up 14 %
improve the imagination 14 %

Interessant ist, dass die Geste als Methode heraussticht, mit der viele weiter arbeiten möchten. Sogar der eine Instrumentalist fand diese Technik effektiv.

Question 4. What do you recognize as a listener hearing the others?

better sound
presence
confidence
better expression
message, meaning
concentration
authentic

Es ist gut, dass ich keine Schlagwörter vorgegeben habe und diese von alleine in den Antworten auftauchen. Beim Zuhören dominiert auch wieder die **Message** und es kommen weitere Schlagwörter dazu wie: **Sound, Ausdruck** und **Authentizität**.

Question 5. Did you see a change happening when the others used the method?

yes 100%
no 0%

Key-words die ich im Text gefunden habe:

- **concentration/focus**
- message
- more convincing
- confident
- body-language
- **sound**
- emotional essence
- grounded

Als großen Erfolg verbuche ich, dass alle Teilnehmer eine Veränderung beim Anwenden der Technik bemerkt haben. Die Worte **sound** und **focus** standen im Vordergrund.

4.2 Zweite Forschungsphase

Nach der ersten Forschungsphase habe ich all meine Daten und Ergebnisse gesammelt und verglichen. Danach bin ich zu dem Schluss gekommen, in einer zweiten Forschungsphase noch mehr ins Detail gehen zu wollen, um für mich eine klare, statistischere Aussage zu treffen.

Dafür habe ich einen zweiten umfassenden Fragebogen in Form eine Umfrage erstellt, der sich sich aus den Gemeinsamkeiten aller drei verschiedenen Studien ergeben hat.

Als Grundlage dieser Gemeinsamkeiten standen die drei für den Jazzbereich modifizierten Techniken Michael Chekhovs: Geste, Atmosphäre und Imaginary Tool, die sich durch Konzentration und Imagination auf drei Level fokussieren:
emotionales Level, kognitives Level und körperliches Level.
Hieraus hat sich eine weitere Hypothese ergeben *(siehe Methoden)*, die als Hauptaussage über dem zweiten Fragebogen steht:

„Die Chekhov-Methode hat einen umfassenden Effekt auf die Authentizität und Künstlerpersönlichkeit eines Sänger*in oder Instrumentalist*in im Jazzbereich.„

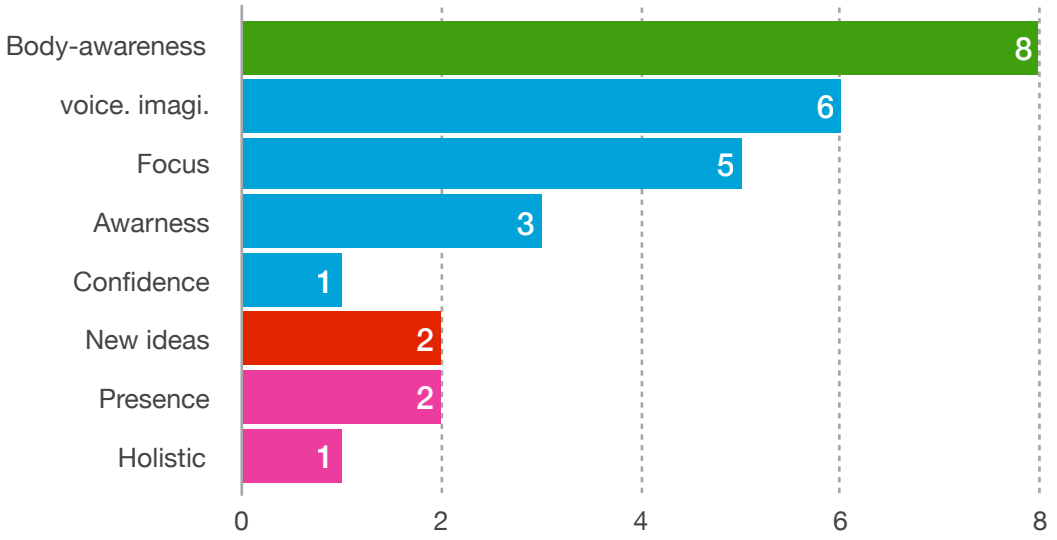
4.2.1 Ergebnisse des zweiten Fragebogens

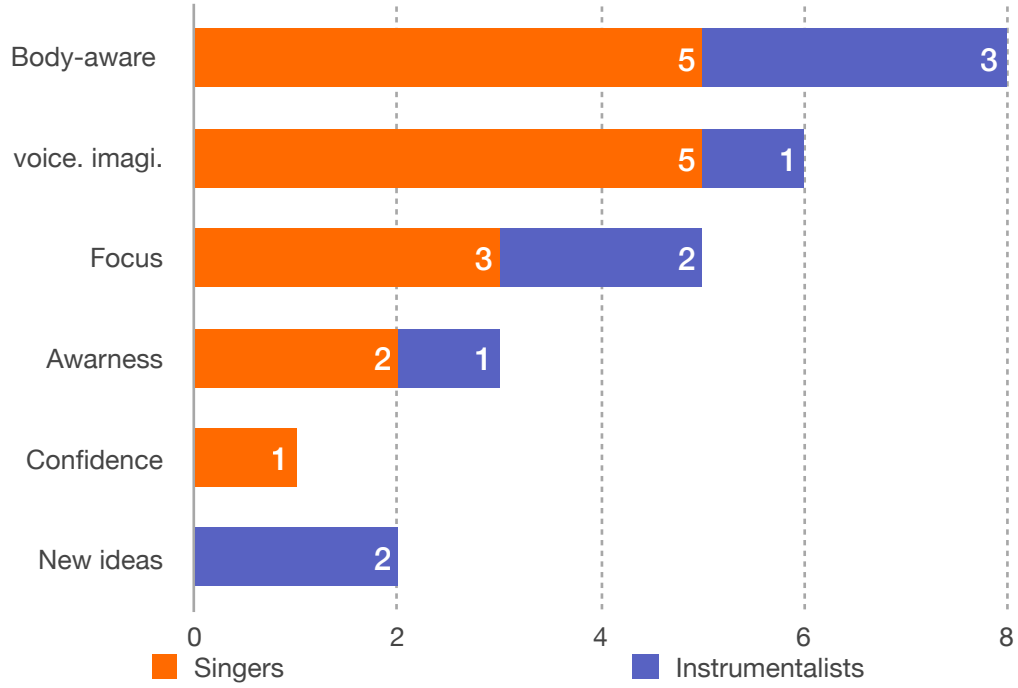
An der Umfrage anhand des Fragebogens *(2.Questionnare)*, hatten fünfzehn Teilnehmer inklusive mir teilgenommen. In folge werde ich mich aber erst mal auf die Ergebnisse der Sänger und Musiker konzentrieren.
Davon waren neun Sänger und fünf Instrumentalisten im Alter zwischen 20-30.
Vier männlich, zehn weiblich, alles Bachelor oder Master-Studenten des Conservatorium in Maastricht (NL). In diese Gruppe gliedern sich alle Teilnehmer der Workshops inklusive des Forrest-Walks, ob einmal da gewesen oder jedes Mal, und die beiden Duo-Partner aus den Duo Sessions.
Diese quantitative Umfrage kann natürlich nur mögliche Tendenzen zeigen und eher als Voruntersuchung gesehen werden!

AO01 Which words do you associate with the Chekhov-experience?

My evaluation, in this case, shows that most words chosen in this multi-choice question where: „Body awareness“(29%), „stimulation of imagination“(21%) and „focus“ (18 %).
I see that the method is perceived by many participants regardless of whether musicians or singers as „physical“. The questions about the cognitive area had the most number of votes, but that was also the largest group of 5 options. It is interesting that the options for the emotional level „new idea“ were very low and only crossed by musicians (20%) While the „presence“ 18% seemed more important to singers.

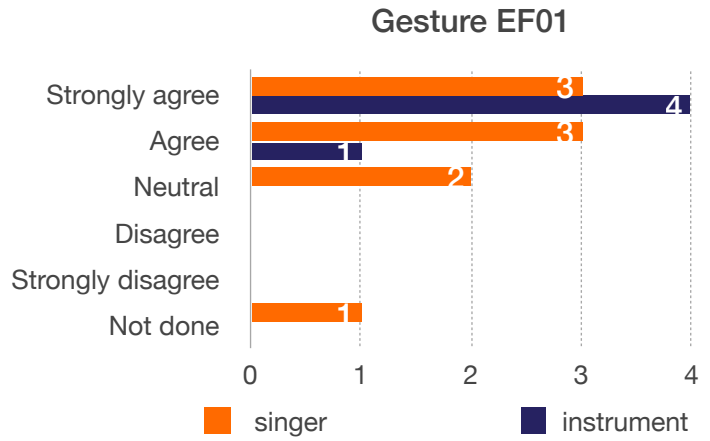
bodily level
emotional level
cognitive level
Mix of all levels

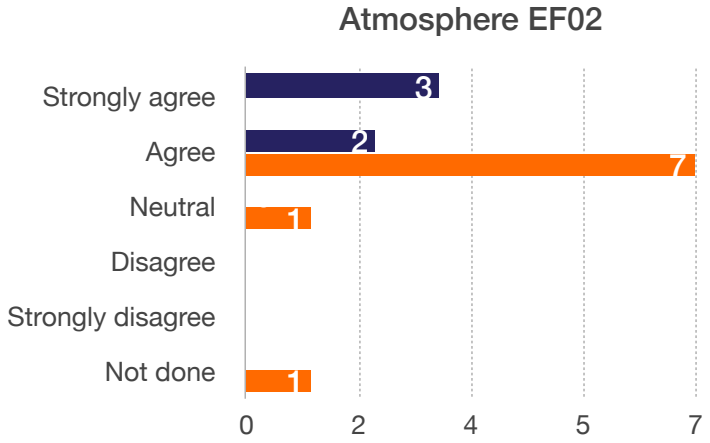


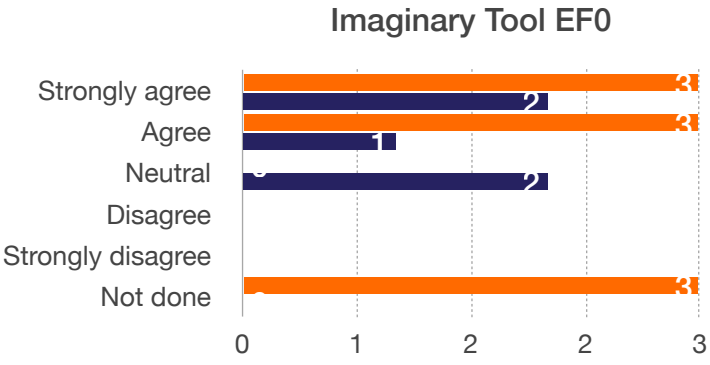


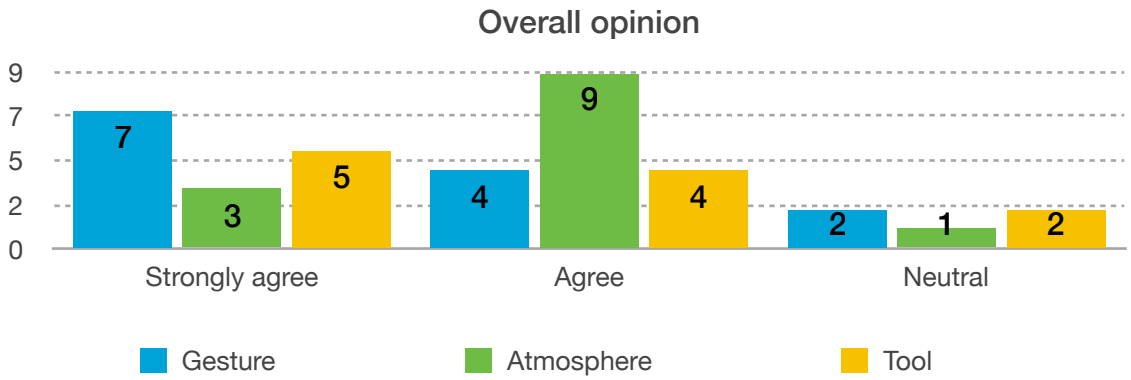
EFO Effect of the three Chekhov-Methods gesture, atmosphere and imaginary tool

The level of agreement shows a clear answer to the three methods. Gesture 79 % Atmosphere 86% Imaginary Tool 64 % . All techniques did on average have 76% positive effect. It is interesting that the gesture seemed to impress musicians a little more, whereas singers were a little more impressed by the atmosphere; I had thought it would be the other way around. But these are, of course, only small tendencies. I actually only used the imaginary tool intensively in the duo-sessions, but they “strongly agreed” with this technique. Despite the one time, we did the “tool“ in the workshops, the response from the singers was quite good. The atmosphere and the gesture were liked more by the instrumentalists than by the singers.



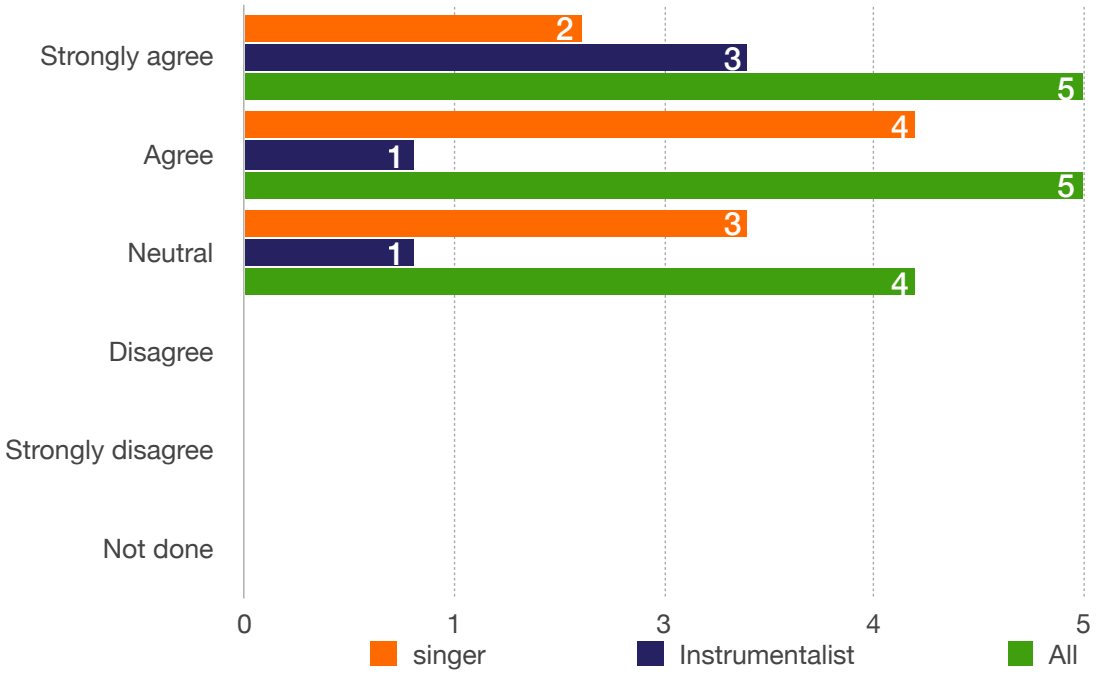






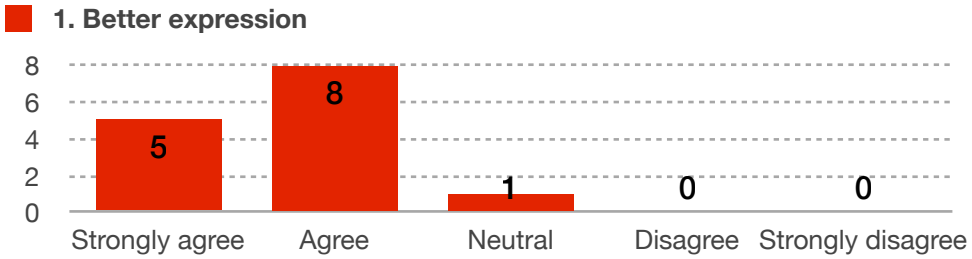
EFO4 The Chekhov-Method gave me useful tools for improvisation

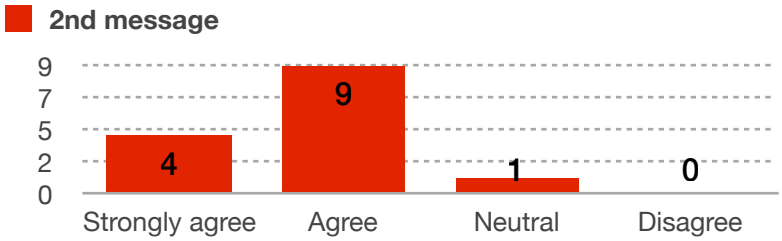
71 % of all participants agreed that the Method is a useful tool for improvisation in jazz (free-improvisation). 66% of the instrumentalists strongly agreed, and 22% of the singers.

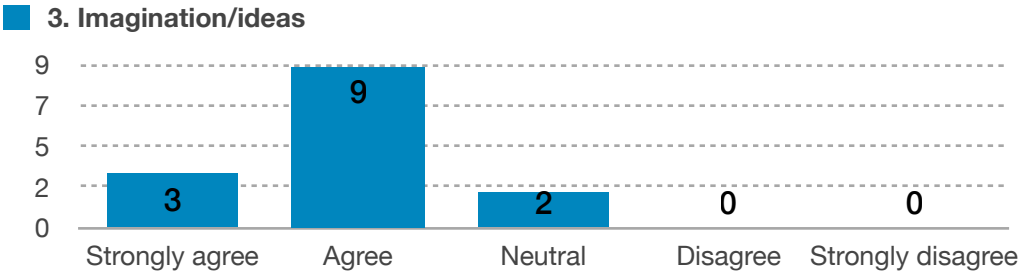


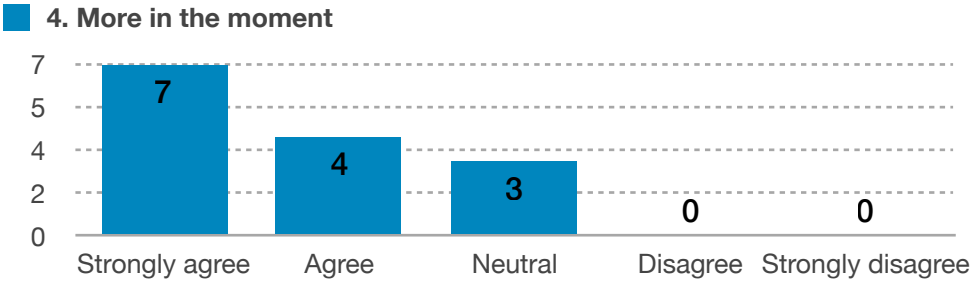
CO01 Through the concentration on the Chekhov I could better

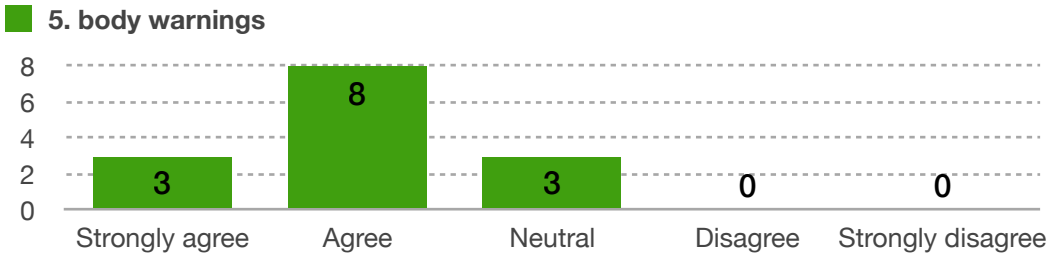
What catches the eye is that there are two red emotional themes first: “Better expression“ and “Message“ (93% agree answers), which plays an important role in the artistic personality. After that are more blue topics (“imagination“ 86 % and “more in the moment“ 79 %) they speak for the “focus“: the imagination that challenges us to be in the moment. What you can clearly see is the focus or the imagination, expresses the message more clearly, as well as the expressiveness of the emotion, which is very interrelated. These answers are a good example to show the path from brain to the emotion.

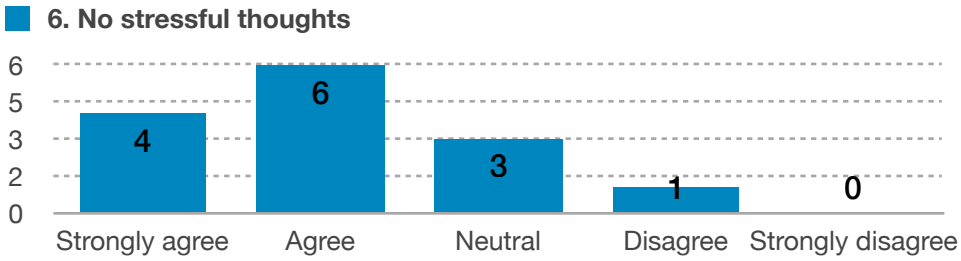


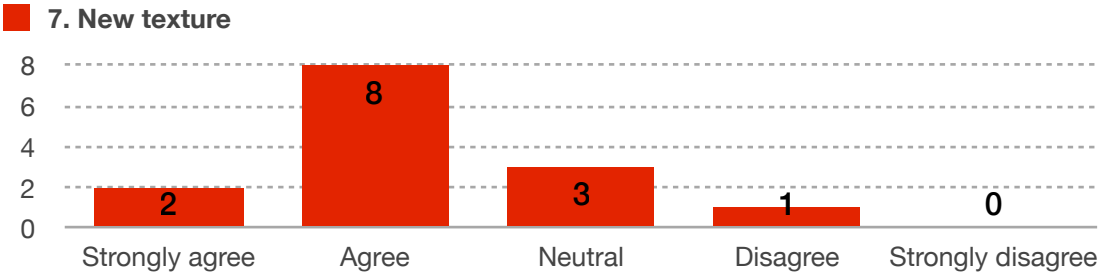


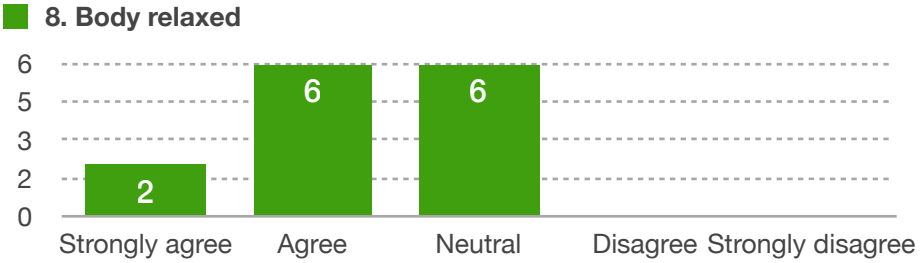


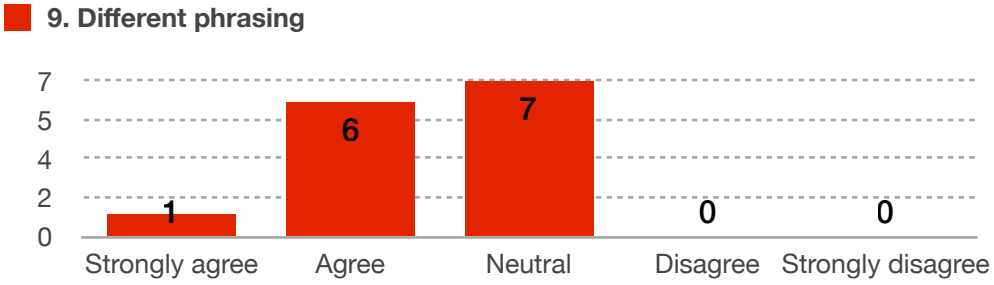


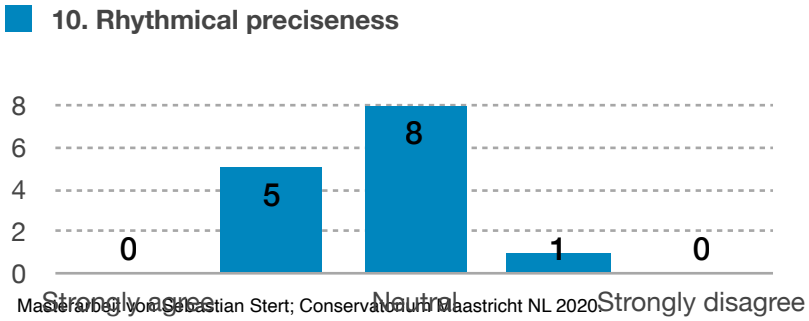

5. body warnings
8
6
4
2
0
3
8
3
0
0
Strongly agree
Agree
Neutral
Disagree
Strongly disagree


6. No stressful thoughts
6
5
3
2
0
4
6
3
1
0
Strongly agree
Agree
Neutral
Disagree
Strongly disagree


7. New texture
8
6
4
2
0
2
8
3
1
0
Strongly agree
Agree
Neutral
Disagree
Strongly disagree

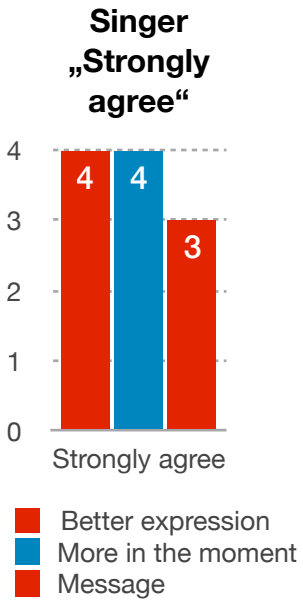

8. Body relaxed
6
5
3
2
0
2
6
6
Strongly agree
Agree
Neutral
Disagree
Strongly disagree

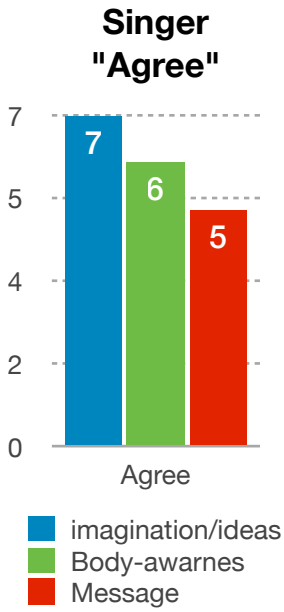

9. Different phrasing
7
5
4
2
0
1
6
7
0
0
Strongly agree
Agree
Neutral
Disagree
Strongly disagree

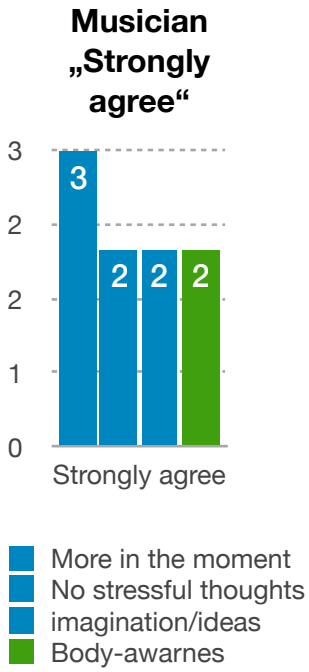

10. Rhythmical preciseness
8
6
4
2
0
0
5
8
1
0
Strongly agree
Neutral
Strongly disagree

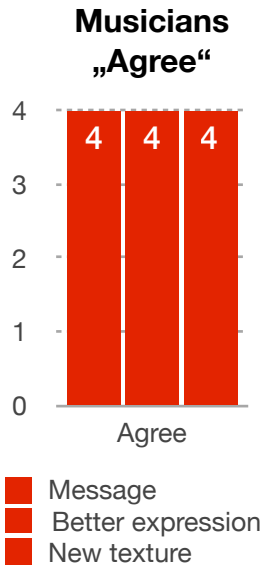
singer vs. musicians

If I look at the “strongly agree“ answers, the singers could develop a better connection to the message, by focusing on the method and thus have a deeper emotional experience (78%). For the musicians, I noticed the blue cognitive areas to have improved. Many also considered body awareness to be important.



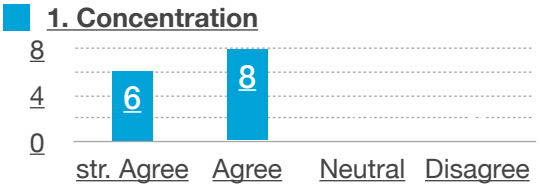


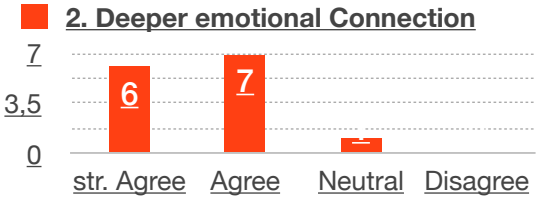


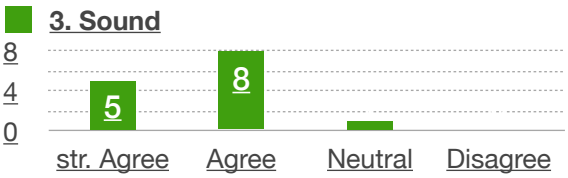


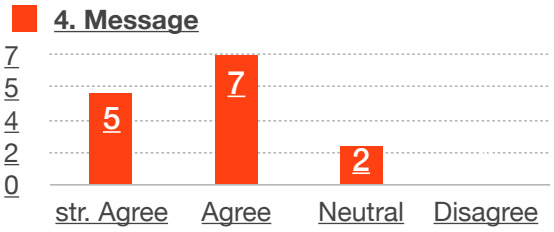
TO01 When I listened to the others I recognized a positive effect on

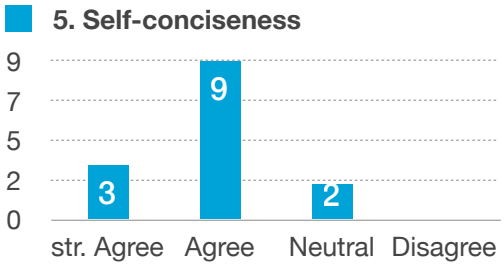
In this result, I sorted the answers from the most agree to the most disagree answers to see, what the singers and musicians noticed the most from the outside.
Concentration is clearly the most mentioned (100% agreed from them 43% strongly) followed by deeper emotional connection to a song (93% agreed from them 43% strongly).
Clearly, better rhythm feel had no effect on the performance, 86% of the participants checked off neutral or disagree. More than half of the participants 64% saw an effect on the phrasing, but that still was not satisfactory enough for me. That could be a very interesting point for further research, because in the world of acting, the Chekhov Method has a big influence in the kind of phrasing.

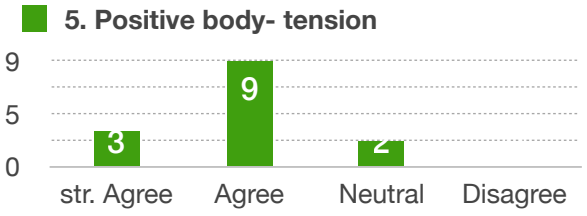

1. Concentration
8
4
0
6
8
str. Agree
Agree
Neutral
Disagree

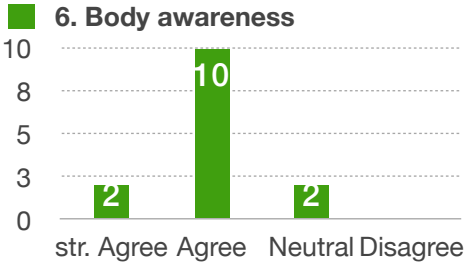

2. Deeper emotional Connection
7
3,5
0
6
7
str. Agree
Agree
Neutral
Disagree

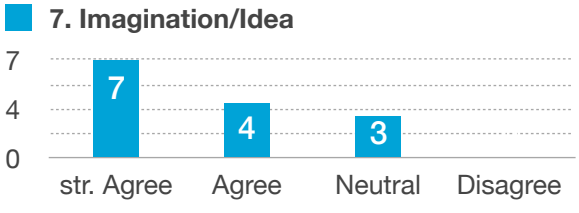

3. Sound
8
4
0
5
8
str. Agree
Agree
Neutral
Disagree

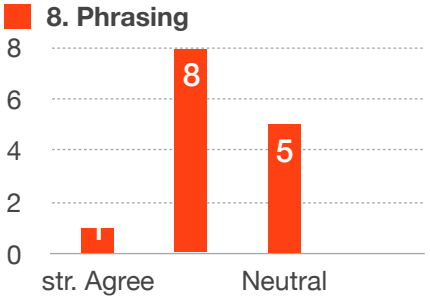

4. Message
7
5
4
2
0
5
7
2
str. Agree
Agree
Neutral
Disagree


5. Self-conciseness
9
7
5
2
0
3
9
2
str. Agree
Agree
Neutral
Disagree


5. Positive body- tension
9
5
0
3
9
str. Agree
Agree
Neutral
Disagree

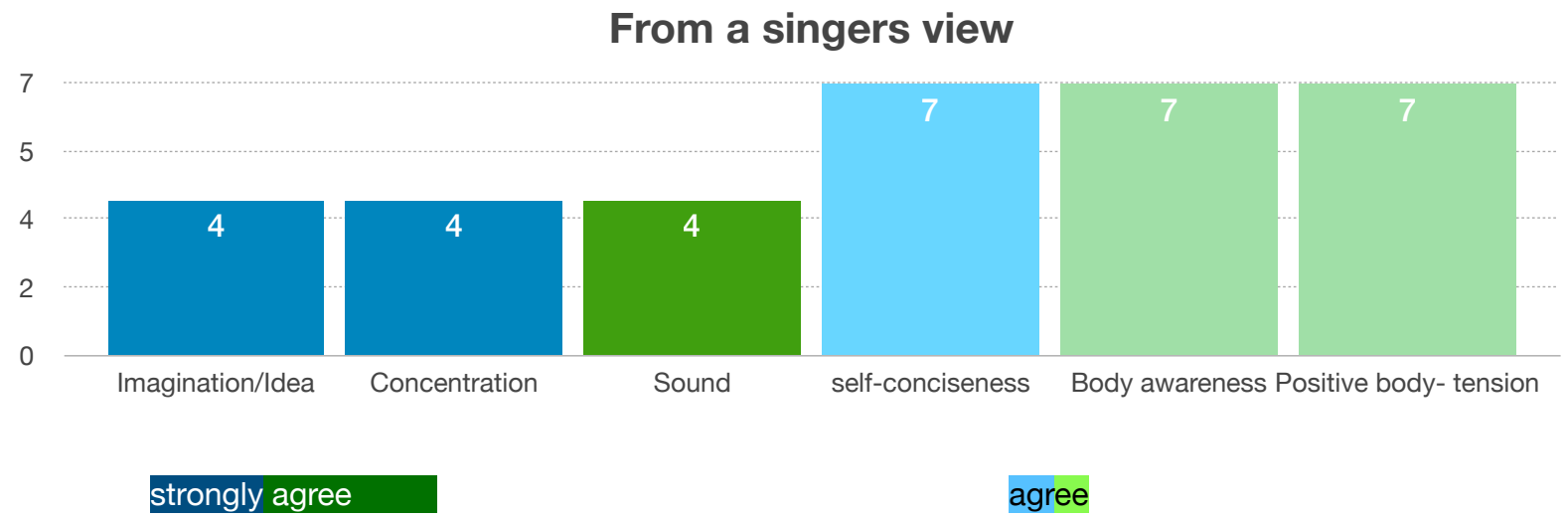

6. Body awareness
10
8
5
3
0
2
10
2
str. Agree
Agree
Neutral
Disagree

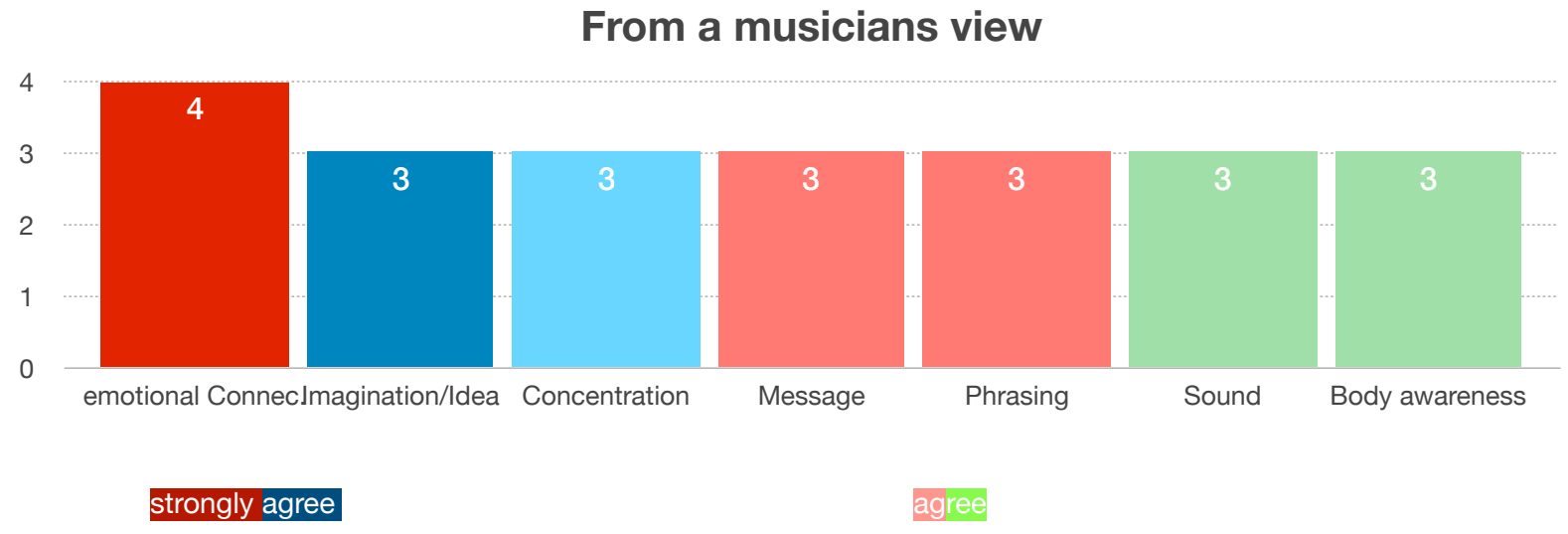

7. Imagination/Idea
7
4
0
7
4
3
str. Agree
Agree
Neutral
Disagree


8. Phrasing
8
6
4
2
0
8
5
str. Agree
Neutral

Difference between the groups

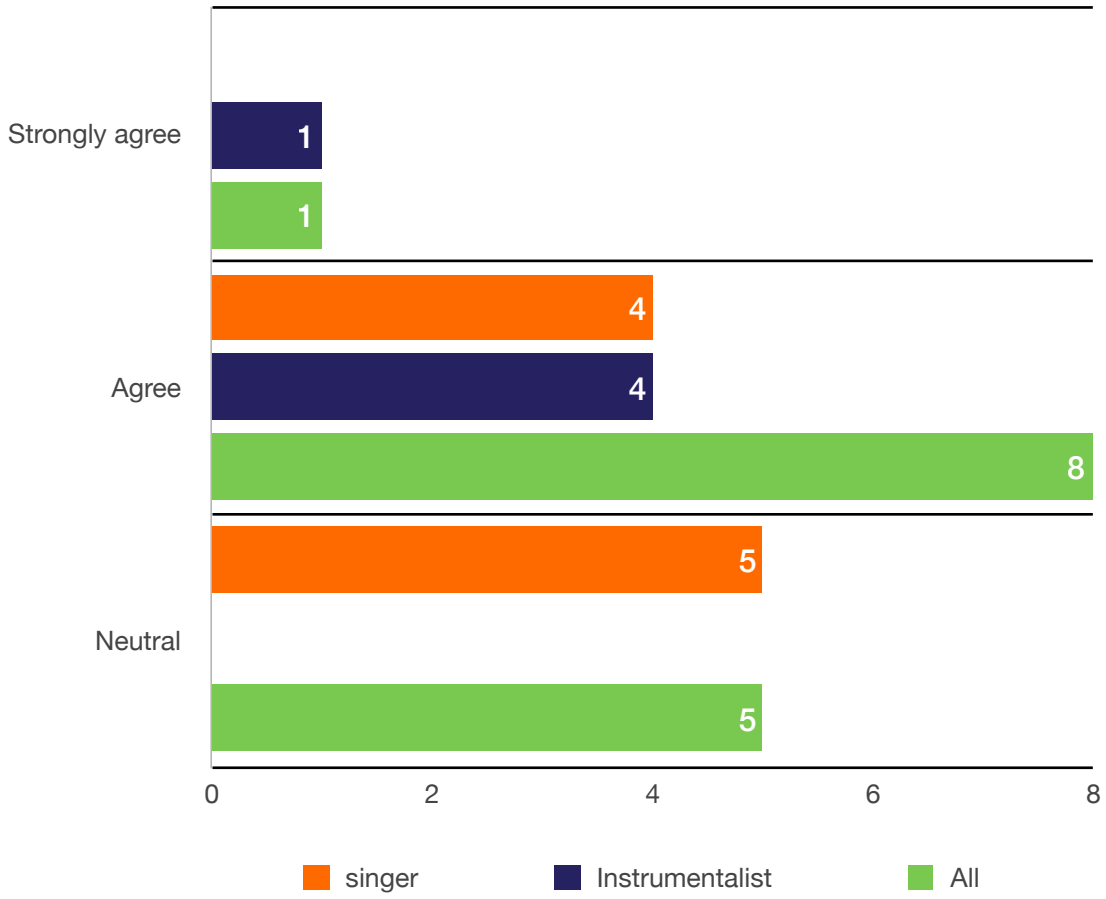
These are the best ratings for this category among singers and instrumentalists. Interestingly, there is no emotional answer in **the singers group, from the outside they tended to recognize the cognitive and bodily changes**. The **instrumentalists saw the biggest difference in their performance on the emotional level**, like emotional connection and message of a song.





NT01 The Chekhov Method is a good starting point for compositions.

It would be worthwhile to delve deeper into the topic of this special field in order to find good methods and processes that use the Chekhov Method such as “the atmosphere“ ideally and structured for the basis of creating songs and text. I forgot that he also wrote about this idea in his book. *(Chekhov, 1998, p. 37)*
It was interesting to see that 100% of the instrumentalists found the method interesting for getting ideas for compositions compared to 44% of the singers.

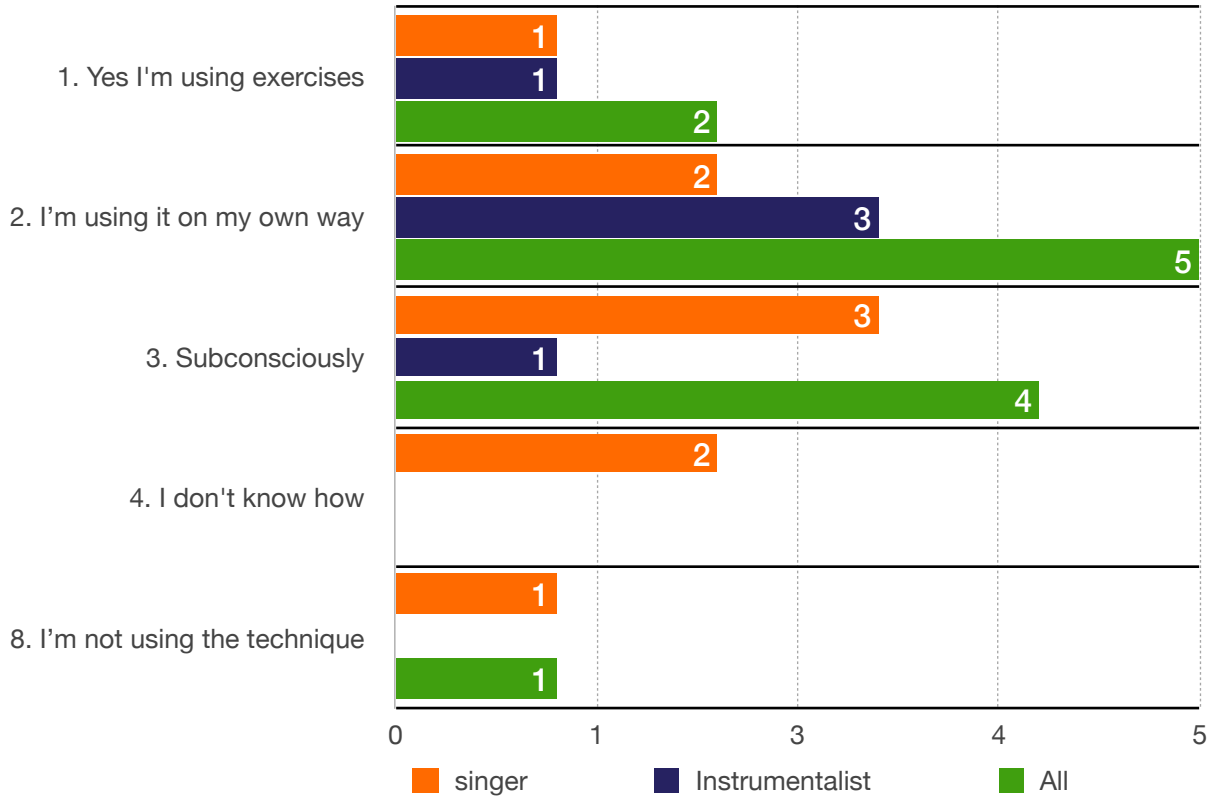


SU01 I’m still using the exercises or ideas of the technique

Most participants indicated that they would continue to use the method, although perhaps in its modified form or subconsciously. You can see a small tendency among instrumentalists who could use this technique more subconsciously in their work, while singers may need more specific instructions.

79% using the technique as I suggest it or in there own way or subconsciously

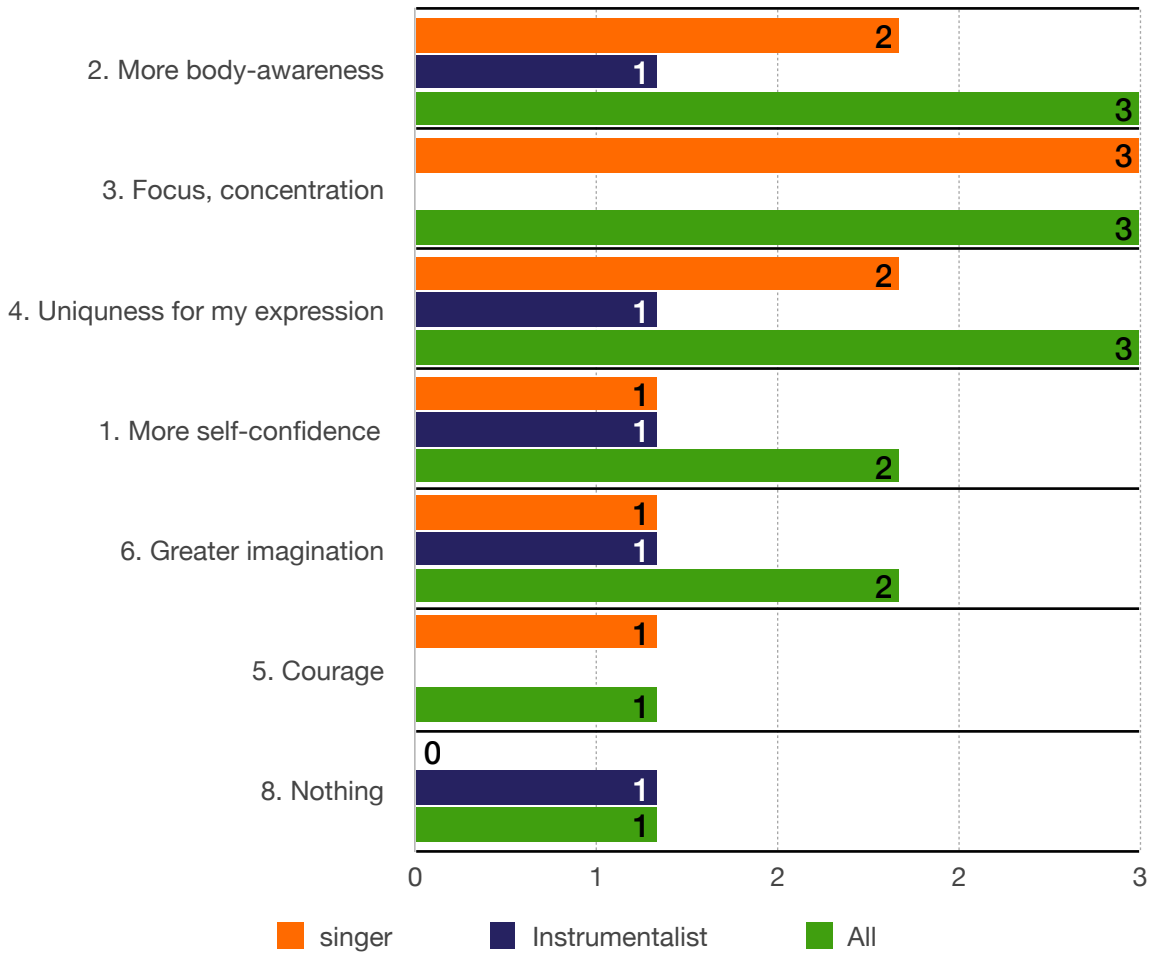
21% don’t use the method or don’t know how.



NO01 I am in need of...

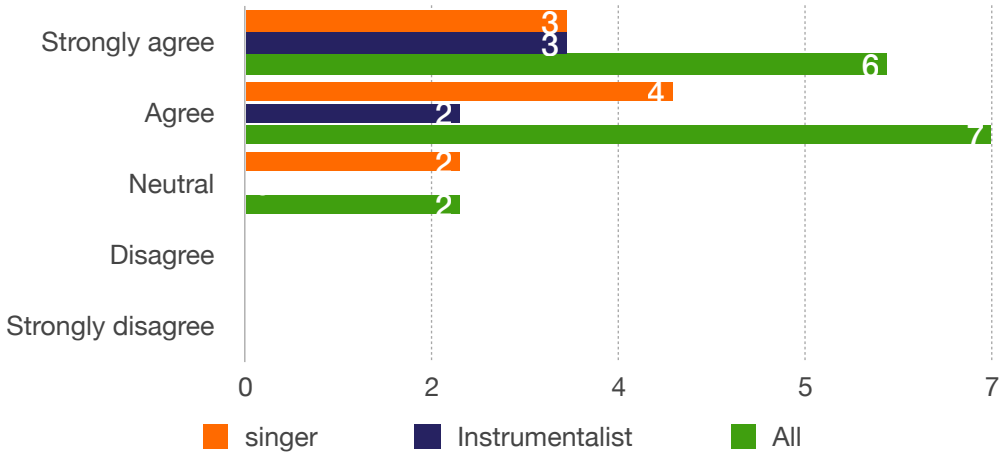
The singers checked off rather similar answers as the instrumentalists.

33 % of the singers are in need of more “focus / concentration“ exercises.
For 21 % of the participants, “body-awareness“ and “uniqueness of expression“ are a need right now.



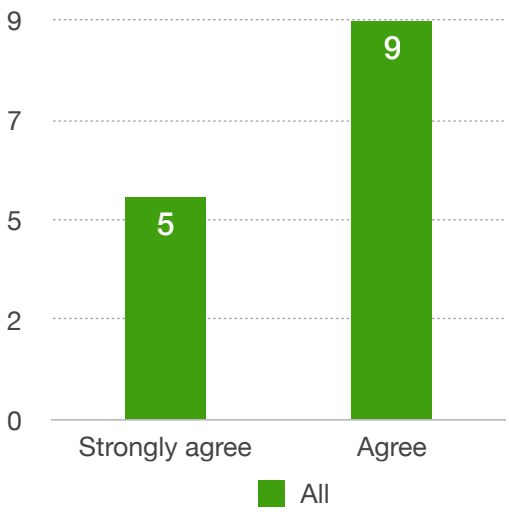
CU01 A method like the Chekhov Method should have a regular place in the curriculum of a professional school of music

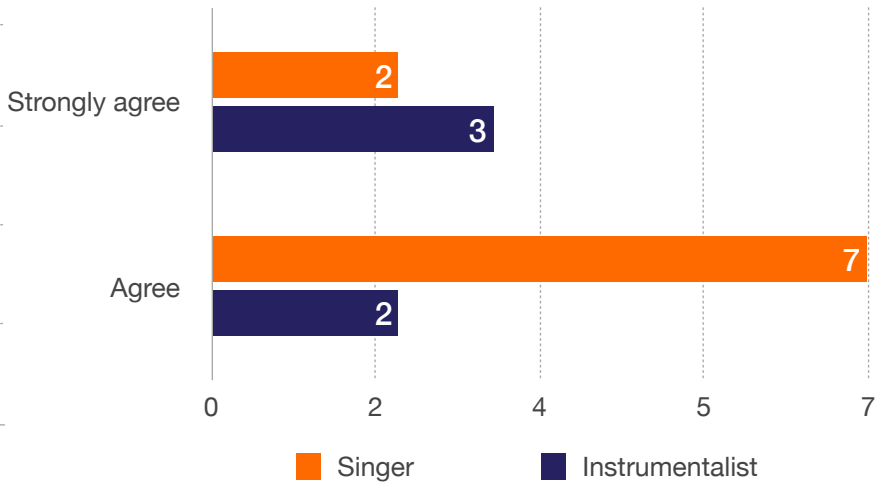
86 % agreed (43% of them strongly) that the Chekhov Method should have a regular place in a curriculum of a professional school of music.



UA 01 The Chekhov-Method gave me meaningful insights for my artistic development

36 % strongly agree 64 % agree
60% of the instrumentalists 22 % of the singer "strongly agreed"



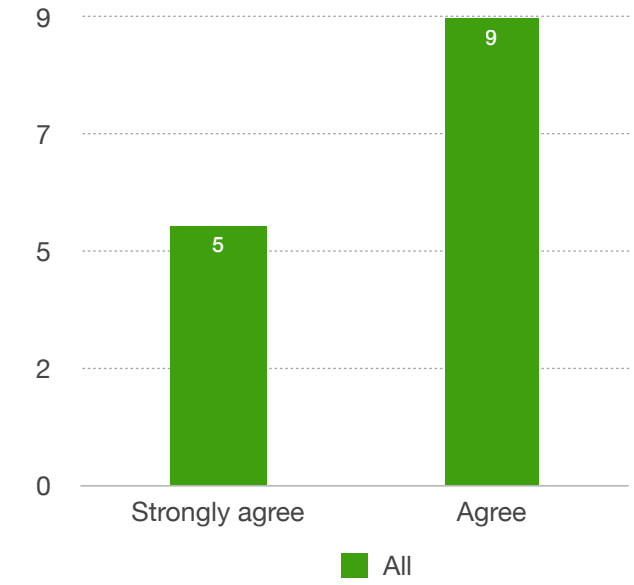


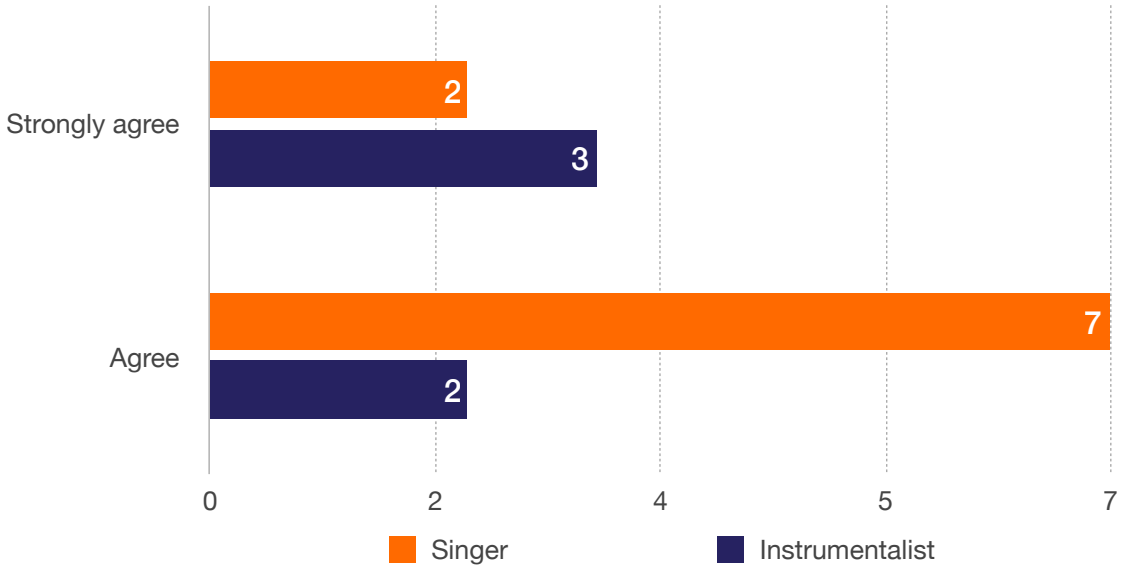
Masterarbeit von Sebastian Stert; Conservatorium Maastricht NL 2020.

UA 02 The Chekhov Technique has an impact on my uniqueness as an artist

Very clear result that supports my hypothesis. The participants vote:

- **36 % strongly agree**
- **64 agree**
- **60% Instrumentalists 22% Singer “strongly agreed“**





upper section "Strongly agree" below section "agree"

4.3 Ergebnisse der Duo-Sessions

Nach der Befragung durch den zweiten Fragebogen, habe ich mir die Antworten der beiden Duo-Partner genauer angesehen und darauf geachtet, wo beider für „strongly agree“ gestimmt haben. Ich wollte herauszufinden, welche Erfahrungen sie mit der Methode gemacht haben und welche Punkte für am interessantesten waren.

Als erstes sollte erwähnt werden, dass beide einen sehr positiven Effekt aller drei Methoden sahen. Eine gute Grundlage für freie Improvisation und eine Methode um die Botschaft des Liedes und damit auch den emotionalen Ausdruck zu beeinflussen.
Ein weiterer gemeinsamer Punkt war, dass ihre Vorstellungskraft erweitert wurde, denn beide sahen in ihrem Spiel neue Ideen angeregt, diesen Punkt kann ich von meiner Außenperspektive nur bestätigen. Auch das Gefühl im Moments zu sein wurde von beiden als positiv gespiegelt. Ich sehe hier auch eindeutig bestätigt, dass die klare Vorstellungskraft das "im Moment sein“ fördert. Den einzigen Punkt den beiden nicht sahen war, der Einfluss auf die rhythmische Genauigkeit. Sie wollen aber mit der Methode weiter arbeiten, in Anlehnung an die drei Techniken oder in eigenen Interpretation.
Am wichtigsten fand ich die Aussage, dass beide die Förderung der Einzigartigkeit des Künstlers sehen.

4.4 Ergebnisse meiner künstlerischen Arbeit

Meine Forschung beschäftigt dahingehend, wie sich die Chekhov-Schauspielmethode im Jazz-Kontext eignet. Dafür habe ich einen umfassenden Fragebogen entworfen (2. Questionnaire), der sich aus den drei verschiedenen Studien ergibt. Er basiert auf drei von Chekhov modifizierten Techniken: Geste, Atmosphäre und Imaginary Tool, die sich auf drei Ebenen konzentrieren: emotionale Ebene, kognitive Ebene und körperliche Ebene.

Basierend auf diesem Fragebogen beantwortete ich die Fragen aus meiner Perspektive als Schauspieler vor zwei Jahren im Vergleich mit mir als Sänger heute, mit all der Erfahrung und Forschung. Danach möchte ich überlegen, was sie gebracht haben und wo es noch Forschungsbedarf gibt. Ich fand heraus, dass sich der Fokus der Methode je nach Genre verschiebt. Beim Singen steht der Klang im Vordergrund, während im Schauspiel die Phrasierung und Haltung unabdingbar ist und ein wichtiges Element der Methode. Unterschiede und Interessante Punkte habe ich Gelb markiert.

Second Questionnaire	Two years ago (from an actors prospective)	Now (25.03.2020)
AO01 Which words do you associate with your Chekhov-experience?	-focussing -awareness	-focusing -authentic artist
EFO Effect of the three Chekhov-Methods gesture, atmosphere and imaginary tool		
Gesture	Strongly agree	Agree
Atmosphere	Neutral	Agree
Imaginary/tool Center	Strongly agree	Strongly agree
UA 02 The Chekhov-Technique has an impact on my uniqueness as an artist	Disagree	Strongly agree
EFO4 The Chekhov-Method gave me useful tools for improvisation	Strongly agree	- Agree
TO01 When I listened to the others I recognized a positive effect on		
self-consciousnesses	Strongly agree	Strongly agree
sound	Neutral	Strongly agree
Deeper emotion	Agree	Strongly agree
Ideas/imagination	Strongly agree	Strongly agree
Message	Strongly agree	Strongly agree
Phrasing	Strongly agree	Agree
Body-awareness	Neutral	Strongly agree
Concentration	Strongly agree	Strongly agree
Positive body tension	Neutral	Strongly agree
Rhythmical preciseness	Neutral	Agree
NT01 The Chekhov-Method is a good starting point for ideas and suggestions for compositions.	Disagree	Agree
UA 01 The Chekhov-Method gave me meaningful insights for my artistic development	Agree	Strongly agree
SU01 I'm still using the exercises or ideas of the technique	Disagree	Agree
CO01 Through the concentration on the gesture, atmosphere or imaginary tool I could better		
message/lyrics	Strongly agree	Strongly agree
Body-awareness	Neutral	Strongly agree

Imagination	Agree	Strongly agree
expression	Strongly agree	Strongly agree
Body-sound	Agree	Strongly agree
Avoid stressful thoughts	Agree	Agree
Rhythmical preciseness	Neutral	Agree
more in the moment	Strongly agree	Strongly agree
New textures sounds	Neutral	Strongly agree
Different feeling for phrasing	Agree	Agree
CU01 A method like the Chekhov-Method should have a regular place in the curriculum of a professional school of music	Neutral	Strongly agree
NO01 I am in need of …	self-confidence	focus

4.5 Ergebnisse aus allen Studien

In der nachfolgenden Tabelle habe ich all meine Ergebnisse aus beiden Forschungsphasen gesammelt und miteinander abgeglichen.

In der rechten Spalte sind auch Links zu den Videos und Audios meiner positiven, praktischen Ergebnisse, passend den Fragen aufgelistet.
(Die Hyperlinks dazu funktionieren nur auf dem Blog.)

Aus diesen gesammelten Ergebnissen bin ich auf folgende Themen gestoßen, die ich in der Diskussion näher behandeln möchte:

Die Chekhov-Methode im Jazz, was funktioniert, was nicht? Wie verhält es sich mit den drei Methoden und gibt es Unterschiede bei Sängern und Instrumentalisten in Bezug auf Chekhov. Wie sehe ich die Zukunft bezüglich der Methode im Jazz?

Als zweites Themenfeld möchte ich näher auf meine Arbeit und Erfahrung bezüglich der Methode eingehen, Unterschiede zwischen Schauspiel und Gesang beleuchten, aber auch was ich durch diese Forschung als Sänger und Lehrer gelernt habe und wie ich mich bezüglich der Chekhov-Methode in der Zukunft sehe.

All results from my research

Topics from all results	Endresults from **Questionnaire 1 „Workshops“**	Endesults of all participants from **Questionnaire 2**	My personal results of **Questionnaire 2 in comparison acting-singing**	**Results from the Duo Partners Questionnaire 2** (strongly agree overlaps)	**Good results from all the three studies**
A001 Association with the Chekhov Method	Main words from this survey are **sound** and **focus**	Most common associations are: **“Body awareness“(28,57%), „stimulation of imagination“(21,43%) and „focus“ (17,86%)**	My associations are: **Focus** and **Authentic artist**		
		The answers for the emotional level were very low and only crossed by musicians (20%) **„new idea“** 18% from the singers is **„presence“** important.			
CO01 Through the concentration on the gesture, atmosphere or imaginary tool I could better:		Through the concentration the participants had a **better expression** and the **message** was clear (both had 93%).	New for me in contact in Jazz was that the **sound** get better and it feels more precise, open and free.	The method influenced them in their **message of the song** and thus **also the emotional expression.**	**Gesture:** Sebastian O.: **Workshop 2** without gesture 01:15:33 1 physical g. 01:22:50. physical g. 01:25:03 psychological g. 01:27:50
		Followed by two blue topics **imagination** 85,71 % **more in the moment** 78,57% that speak for the „focus“.	Through the focusing on the **imagination** I am **in the moment.**	The method extended their **imagination** and their awareness of playing **in the moment.**	**Atmosphere:** Forrest Walk **Video** 03:00
	The method helped the singers to have a clearer **message** and let go **of the inner critic**	The singers „strongly agreed“ more an **emotional experience,** while the instrumentalists noticed more strongly the **cognitive levels**	I could discover new **textures and sounds** for me though the method		**Imaginary Tool** Ping-Pong Duo Andrew free impro 2.1
TO01 The others	They recognized **expression 28,57%, message 14,28% presence 14,28%**	- The **concentration** is clearly the most mentioned effect (100% agreed from strongly 43%) followed by **deeper emotional connection to a song** (93% agreed from them 43% strongly) .	**Deeper emotional** I saw that everyone found a better emotional connection to his/herself. Many **new ideas** came across, I could see clearly the connection to their **imagination**, especially in the		**Deeper emotional** Leonie **Workshop 5** (soft vibrato) 8:30
	29 % of the particepents recognized **better sound**	The singers recognized from the outside more the **cognitive and bodily** changes (44%). The instrumentalists saw a biggest difference in the performance **on the emotional level** (80%).	For the singers I recognized that the **sound and body awareness** getting better through the method. **This is for me a new realization because as an actor you are not so concentrated on the sound.**		Sound Narim: **Workshop 2** without 55:10:00 with the method: 02:02:06
	100% of the participants said that there is happen a change when the others using the method.	Which clearly has **no effect** on the performing was the better „rhythm feel“ 86 % of the participants crossed neutral or disagree. More than the half of the participants 65% saw an effect on the phrasing, but it still not satisfying enough for my research.	The method had a clear impact on my natural rhythmical ideas of the phrasing.	Neither of them saw the method's influence on rhythmic accuracy.	Message Marie: **Workshop 4**. Before 41:35 After 49:40
			With the phrasing I was clearly convinced in context with the tool gave some good ideas. **I guess the phrasing plays a more important role when you use the**		Phrasing (img. tool) **Workshop 6** you can see the difference between **unprecise using 15:44** and **precise connected with the body 15:48**
EFO Effect to my three chosen methods form Chekhov	57% mentioned the **gesture** as a useful exercise.This are the excersises that helped them the most **awareness 28,57% and meditation exercises : 28,57%**	I think all the the techniques from Chekhov were a good choice according to the agree answers: 86% Gesture (79%): Atmosphere 86% Imaginary Tool (64%)	The gesture the imaginary tool and the atmosphere are a really good techniques for the music context, it's a very open and flexible method. I could not hide 100% my inner critic, as I thought before.	**They saw a strong effect on all the three techniques.**	**Gesture** comparison before and after
UA 01&02 The Chekov Method had an impact on my artistic development and		**5 from 15 strongly; agree 9 from 15 agree. 60% musicians and 22% of the singers voted „strongly agree“**	The Chekhov-Method influenced the singers/musicians on three different levels also on the uniqueness of the artist. I strongly agree. Difference to the acting.	They found both **ways for new ideas and expressions** and they also think **the method promotes the uniqueness of an artist.**	Monbijou-Bridge
SU01 I am still using the ideas	Yes: To define **my message 14 %. Working with the gesture 57%** for a warm-up 14%, to improve **my imagination 14%**	79 % using the technique as I suggest it, or in their own way, or subconsciously. 21% don't use the method or don't know how.	I try to use it more constantly for myself and find some useful good regular exercises. For teaching and further research will this method be a main topic for me in the future.	Both **continue working with the method** either with the three techniques or in their own interpretation of the method.	
NO01 I am in need of…		For 21 % all the participants are **“body-awareness“** and **"uniqueness of expression"** a need right now. 33 % of the singers are „in need“ of more **„focus / concentration“** exercises.	**Focus** and **self-confidence**		
CU01 The Chekhov Method should have a regular place in a professional		86 % agreed (43% of them strongly) that the Chekhov Method should have a regular place in a curriculum of a professional school of music	I my opinion is this method is **a great addition to the regular lessons** and useful for singers and musicians.		
EF04 The Chekhov method is a useful tool for improvisation		71% of all participants said that they agree, that the Method is a useful tool for improvisation in jazz (free-improvisation). When I look at the strong agreed answers the instrumentalists had 60% and the singers (22%)	For **free improvisation I strongly agree** that the method is a good helping tool finding ideas and be precise using them. For improvising over chord-changes I had too less experience but I'm not sure if it has the same effect as	This method is a good **basis for free improvisation.**	Improvisation: Duo Benjamin Session **3.1.** 26:30 **3.2** iron 3:10 Duo-Andrew **New York**
NT01 The Chekhov Method for composition		It was interesting to see that 100% of the instrumentalists agrees that they found the method interesting for getting ideas for compositions compared to the singers 44%.	Especially the atmosphere combined with the gesture and the tool gave me insides for compositions tunes.		Helen **„A tree tells“** my work : **Monbijou-bridge**

6. CONCLUSION

Diese Studie beschäftigt sich mit der Frage, ob die Methode von Michael Chekhov im Jazzt-Kontext dieselbe positive Wirkung entfaltet wie im Schauspiel. Dies ist die erste Forschung bezüglich Chekhov und Jazzmusik und ist als Vorstudie zu sehen, um neue Forschungsfelder zu erschaffen. Durch Begrenzungen der Forschung, kann ich nur eine tendenzielle Aussage zu diesem Feld machen.
Ich kann aber eindeutig aus aus den Ergebnissen entnehmen, dass alle drei angewandten, für die Musik modifizierten Techniken Chekhovs, im Jazz-Kontext sehr gute Effekte erzielen. Diese äußern sich bei Sängern und Instrumentalisten, über den Vorgang der Konzentration und Imagination, welcher drei Bereiche des Künstlers beeinflusst.
Den emotionalen Bereich (Ausdruck), den kognitiven Bereich (Fokussierung) und den körperlichen Bereich (Klang). In dieser Forschung wurde mir auch im Vergleich zum Schauspiel, Unterschiede aufgezeigt und neue Wirkungsfelder (Stimmklang und Komposition) erschlossen.

Meine Hypothesen aus den zwei Forschungsphasen sind eindeutig bestätigt. Die Chekhov-Methode fördert im Jazz die künstlerische Entwicklung und Einzigartigkeit eines Künstlers auf emotionaler, kognitiver und körperlicher Ebene. Sie gibt der Musik Bedeutung und ist eine essentielle Addition zum technisch- theoretischen Unterricht an einer professionellen Musikhochschule.

7. DISKUSSION

7.1 Die Chekhov-Methode im Jazz-Kontext

Ich habe in drei Studien innerhalb von sieben Monaten mich intensiv mit der Chekhov-Schauspielmethode im Bereich Jazz auseinandergesetzt.

Auch wenn durch diese kleinen Studien nur eine tendenzielle Validität gegeben ist, kann ich durch diese Forschung meine Hypothese eindeutig bestätigen. In allen drei Studien haben sich bei den Künstlern positive Effekte durch die Chekhov-Methode ergeben. Dennoch möchte ich hier im Detail auf die verschiedenen Dinge meiner Forschung eingehen und am Ende Vorschläge für weitere Studien geben.

7.1.1 Was funktioniert was nicht ?

Als erste Herausforderung empfand ich, die Methode in ihrer Breite klar zu erfassen und die Inhalte völlig zu verstehen. Mir fiel in der Literatur auf, wie viel Freiraum in der Interpretation dieser Methode liegt und wie die Übungen und Techniken ineinanderfließen und miteinander verbunden sind. Es ist schwer, die Methode in einzelne Teile abzugrenzen und wirklich greifbar zu machen. Es ist am fruchtbarsten, Dinge einfach für sich aus den Büchern auszuprobieren und die Wirkung dann schriftlich oder im Gespräch zu reflektieren. Gut ist, dass sich letztendlich drei Themenbereiche Geste, Atmosphäre und Imaginary Tool heraus kristallisiert haben, auf die ich mich alleine konzentriert habe. Dies wird mir auch durch meinen zweiten Fragebogen der Workshop und Duo-Sessions Teilnehmer eindeutig gespiegelt,.

Die Geste ist allein durch die lyrische Anbindung prädestiniert für Sänger und hat sich in dieser Studie klar positive geäußert. Während der Forschung in den Workshops stelle ich fest, dass gerade im Gesang die vorhergehende genaue Arbeit der physische Geste großen Sinn macht. Sie stabilisiert nicht nur die Körperhaltung eines Sängers, sondern gibt schon einen Vorgeschmack auf eine gute Körperverbundenheit mit der Stimme und so auf einen guten Klang. Es ist zu empfehlen eine Geste für den gesamten Song zu entwicklen als „main Message“. Auch wenn man es nicht erwartet, reicht diese Geste völlig aus, um die Reichhaltigkeit des Song und die Klarheit im Ganzen zu bedienen. Bei großen Stimmungswechseln arbeite ich allerdings mit mehreren Gesten (siehe Reise!). Es ist sinnvoll die Bewegung der Geste immer wieder neu anzusetzen, dass sie in „Bewegung“ bleibt. Auch bei der psychologischen Geste ist dieser Vorgang wichtig, um sich immer wieder der Message zu vergewissern und mit dem Inhalt zu verbinden.

Es wurde die Forschung *Haffners* bestätigt, dass die Geste im Gesang, einen großen Einfluss auf den Sound/Klang eines Sängers hat. Das geht eindeutig aus meiner Bewertung und den Aussagen der teilnehmenden Sänger hervor. Ich gehe davon aus, dass das an der besseren Körperhaltung und „Körperspannung“ liegt, die durch die Konzentration auf die Limitierung der einfachen Aussage beeinflußt wird. Die Geste und das gilt für alle Chekhov-Techniken, wirkt auch auf den emotionalen Ausdruck und den kognitiven Bereich (Konzentration) von Sängern und Musikern.
Weitergehend hatte ich mir Gedanken gemacht, wie man physische Gesten von bekannten Sängern positiv für seine Arbeit nutzen kann (Siehe Blog-post Liz Wright).
Laut meiner der Ergebnisse meiner jetzigen Forschung könnte man auch sagen, wenn allein durch die Ausführung von physischen Gesten die Verbindung zur kognitiven und emotionalen Bereichen gegeben ist, müssten man auch emotionale und kognitive Erfahrungen eines erfolgreichen Sängers durch Imitation deren Gesten auf tiefere Weise verstehen.
Diesen Aspekt hatte ich versucht während meiner Arbeit zu vertiefen, dies hatte aber den Rahmen dieser Forschung gesprengt. Ich empfehle aber, diesen Punkt intensiver zu untersuchen.

Bei Instrumentalisten konnte ich die Wirksamkeit der Geste schwerer feststellen, auch wenn sie laut ihrer Aussage gute Erfahrung damit gemacht haben. Ich möchte das deshalb zum jetzigen Zeitpunkt nicht beurteilen, denn am Anfang meiner Studie waren die Instrumentalisten nicht im im Fokus. Auch das wäre ratsam genauer zu untersuchen.

Die Atmosphäre ist ein grob definiertes, schwerer greifbares Feld, was nicht unbedingt negative zu werten ist. Die Freiheit, die diese Technik mit sich bringt, empfinde ich als große Bereicherung und Ideenschmiede für Künstler. Es kann schnell passieren, dass die Übungen als zu unkonkret empfunden werden. Die beste Erfahrung macht ich mit der Imagination von Landschaften. Auch hier spielt die Bewegung eine wichtige Rolle. Ich habe die Erfahrung gemacht, dass die Beweglichkeit der Imagination sich positiv auf die Musik auswirkt. Improvisationen blieben sonst in einem ähnlichen Stimmungsmodus und es fehlte die Abwechslung, die Form. Hierauf eingehend habe ich mit dem Vorschlag Chekhov’s gearbeitet, der die Landschaft in verschiedenen Jahreszeiten sieht und somit eine Veränderung initiiert *(Chekhov, 1998, S.23*). Schönes Beispiel hierfür war eine freien Improvisation nach dem „Forrest-Walk“. Die Imagination braucht also Bewegung um kraftvoll zu sein. Deshalb macht natürlich auch die „Filmübung“ (sich während des singes, einen bildhaften Film vorzustellen) Sinn.

Gut funktionierte auch die Geste aus der Atmosphäre einer Tonaufnahme. Ich stelle fest, dass es ratsam ist, auch hier nicht zu viele Atmosphären auf einmal zu nehmen, sondern sich erst mal auf eine zu konzentrieren und diese in ihrer Fülle vollkommen auszuschöpfen. Gerade für die freie Improvisation finde ich die Atmosphäre eine starke Übung für Sänger und Instrumentalisten gleichermaßen. Sie ist auch die Technik die am besten in der 2. Umfrage (2.Questionnaire) abgeschnitten hat.

Es ist eine neue Erkenntnis für mich, aus der Atmosphäre auch einen Song zu kreieren. Sie eröffnet mir einen großen Spielraum von Klängen und Eindrücken und schafft einen Rahmen des Songs. Sie forderte mich auch heraus über eine neue Arbeits- und Denkweise nachzudenken und kann somit auch ein Beitrag für die „Uniquness“ eines Künstlers sein.

Es ist also ein großer Zugewinn, dass man die Chekhov-Methode in der Musik auch als Grundlage hinsichtlich von Ideengewinnung von „Kompositionen“ einsetzten kann.

Das **Imaginary Tool** ist aus der Idee des Imaginary Centers entstanden. Diese Übung empfand ich besonders für die Duo-Sessions eine sehr bereichernde Technik. Auch hier wird die Imagination angeregt und das äußert sich sehr konkret im Klang des Spielers/ Sängers.

Das Tischtennis-Spiel ist ein gutes Beispiel. Nicht nur der Klang wurde konkreter und emotionaler verbunden, es kamen auch interessante, rhythmischen Ideen zutage, die aus dem „natürlichen“ Metrum des Tischtennisspiels entstehen. Es stellte sich die Frage, wie ich das Ergebnis des Imaginary Tool in eine musikalische Form bekomme. In der Arbeit mit Andrew bin ich dem nachgegangen und wir haben zum Beispiel durch den Ton/ Ballwechsel eine Form und ein rhythmisches Pattern gefunden. Des weiteren dachten wir über verschiedene Spiel-Runden nach. Jede Runde hat unterschiedliche Spiel-Tempi, jedes Ende einen Gewinner oder Verlierer. Somit gaben wir der freien Improvisation eine Form in Form von imaginären Sätzen, verglichen mit den Sätzen einer Sonate.

Kontrastreich und kraftvoll fand ich auch in der freien Improvisation die Sounds zweier Tools nebeneinander zu stellen. Wenn jeder seine „Welt“ behauptet, machte es den Ausdruck besonders stark. Unsicher und fragil wurde es, wenn ich der Methode nicht mehr vertraute und ins Beurteilen und hinterfragen kam. Es ist also besser bei der Imagination des Vorgang zu bleiben und erst mal alle Möglichkeiten dieses Tools auszuschöpfen, auch wenn es sich vielleicht manchmal nicht so befriedigend anfühlt. Es ist auch ratsam, sich Raum für das Zuhören und Assoziieren zu nehmen um zu verstehen, was die Klänge für einen bedeuten; Ja Assoziieren, Bedeutung geben und nicht nur sinnloses vor sich hin singen oder spielen. Diesen Aspekt findet man bei allen anderen Techniken von Chekhov wieder und scheint das Herzstück der Method zu sein. Nur wenn ich weiß was ich tue und was ich erzähle - auch wenn es abstrakt ist - hat es eine Bedeutung für mich und kann nur dann zur Bedeutung für den Zuhörer werden. Hier bestätigt sich die Aussage Chekhovs, der in der Message die Seele des Künstlers sieht. *(Chekhov, 1998, S.241)*

Mit den Sängern habe ich diese Übung nur einmal ausprobiert, aber auch hier zeigt sich das Potential. Sie regt die Phantasie an und fordert die Sänger heraus neue Sounds zu probieren und kommt die klare Vorstellung zu einem klaren Klangergebnis. Ich konnte in im Ansatz erfahren, dass sie auch die Phrasierung der freien Improvisation und die Improvisation über Chord-Changes beeinflußt.

7.1.2 Unterschiede zwischen Sängern und Instrumentalisten

Während meiner Forschung mit der Chekov-Methode sind mir Unterschiede der Gruppen „Sänger“ und „Musiker“ aufgefallen. Auch hier handelt es sich um Tendenzen. Insgesamt war ich sehr überrascht, dass die Chekhov-Methode bei den Instrumentalisten genau so, wenn nicht sogar besser angekommen ist wie bei den Sängern. 60 % der Instrumentalisten haben sich sehr positive für die Methode im Bezug auf künstlerische Persönlichkeit und Entwicklung ausgesprochen, während das nur 22 % der Sänger sehr überzeugt sagen konnten. Mir fällt auf, dass die Instrumentalisten eher „strongly agree“ statt „agree“ beantworteten, das mag vielleicht am positiven Zustimmungsverhalten der Persönlichkeiten liegen, aber abgesehen davon liefert es mir doch eine wichtige Erkenntnis, dass eine weitere Arbeit mit Instrumentalisten und der Methode sinnvoll ist.

Durch die Bassistin Helen lernte ich, dass die Chekhov-Methode eine Inspiration fürs komponieren sein kann. Die Sänger im Gegensatz waren diesbezüglich verhalten, die Technik fürs komponieren von Liedern zu benutzen. Meiner Meinung eignet sich dafür besonders die „Atmosphäre“ und das „Imaginary Tool“. Diese zwei Techniken halte ich deshalb zum jetzigen Standpunkt für die Instrumentalisten am spannendsten, während die Geste eher für Sänger interessant ist.

Bezüglich freier Improvisation scheinen die Instrumentalisten auch mehr mit der Methode anfangen zu können als die Sänger. Auch hier spiegeln sich unterschiedlichen Interessen von Sängern und Instrumentalisten wieder. Ein weitere offensichtlicher Unterschied war, das Sänger - mich eingeschlossen - die positive Körperwahrnehmung als einen zentralen Effekt der Technik sehen, während Musiker sich um solche Dinge eher keine Gedanken machen. Die Körperhaltung ist eher zweitrangig im Vergleich mit Sängern, wo der Körper ja das Instrument ist und ein wichtiger Klangkörper. Es ist aber eindeutig, dass die Methode bei allen Sängern - mich eingeschlossen - zu einem besseren klanglichen Ergebnis führt.

Eine anderer interessanter Punkt ist, dass Instrumentalisten beim anwenden der Methode vermehrt kognitive Bereiche wahrnahmen, während Sänger eher im emotionalen Bereich einen positiven Effekt wahrnehmen. Andersherum sehen die Instrumentalisten von außen tendenziell eine Verbesserungen im emotionalen Ausdruck, während Sänger tendenziell eine Verbesserung im kognitiven Bereich wahrnehmen. Dieser Teil könnte sicher interessant für eine Forschung in der Wahrnehmungspsychologie sein, ist aber für mich zweitrangig.

7.1.3 Was wird gebraucht? Resümee, Zukunft

Ich möchte zuerst erwähnen, dass sich die Forschung mit dem Aktions- und beschreibendem Design für diese Arbeit bewährt hat. Auch die Arbeit in zwei Phasen, machte mir das noch tiefere Eintauchen und das Verständnis der Methode möglich.
Diese Studie kann natürlich nur einen groben Überblick der Methode Chekhovs im Jazz-Kontext verschaffen. Sie zeigt mir aber vor allem, dass Übungen in dem Bereich der Konzentration und Imagination - wie sie auch im Jazzbereich von Kenny Werner vorgeschlagen werden - ein wichtiges ergänzendes Lehrelement sind, um die Ausdruckskraft und Einzigartigkeit eines Künstlers zu fördern. Die Gabe, sich zu Konzentrieren und zu Fokussieren kann auch gestärkt und erlernt werden und auch die Imagination. Gerade heutzutage verkümmert Akt der Imagination immer mehr und deshalb ist das Training in diese Richtung immens wichtig.

85% der Teilnehmer gaben an, dass die Chekhov-Methode einen festen Platz in einem Curriculum einer Musikhochschule haben sollte.

78% wollen weiter mit der Methode arbeiten oder wurden von ihr beeinflusst.

7.2 Meine Arbeit mit der Chekhov-Methode

Die Arbeit an mir selbst empfand ich als den schwersten Part, da ich lange überlegte und viele Versuche unternahm, wie ich nun am deutlichsten die Vorteile dieser Methode an mir spiegeln, ausprobieren und messen kann. Nach etlichen Ansätzen und Versuchen kam ich über meine anderen Studien auf die Idee, eine Komposition aus einer Atmosphäre zu kreieren. Als zweiten Versuch arbeitete ich mit der Geste, um den Klang und die Intonation eines Songs (Reise!) klarer und freier zu bekommen. Beides bin ich im Nachhinein gesehen sehr kompliziert angegangen und ich werde in Zukunft nach einer anderen Arbeitsmethode suchen. Es war jedoch hilfreich, sich vertieft mit den beiden Techniken auseinanderzusetzen, um zu sehen wie ich im Detail arbeitete, wie Abläufe sein können und was es für Effekte bringt. Da ich beide Projekte bisher nicht vollkommen abschießen konnte, ist es schwer dieses nun endgültig zu bewerten. Eins kann ich aber schon sagen: Sobald es verkopft und nicht spielerisch bleibt, macht die Methode keinen Sinn und Spaß mehr. Auch der Punkt die beurteilenden Gedanken zu vergessen, ist für mich noch nicht so völlig aufgegangen wie beim Schauspiel. Es braucht dafür sicher mehr Übung und Erfahrung, ich möchte daran weiter arbeiten, um optimale Lösungen für meine weitere Arbeit zu finden.
Ingesamt kann ich aber sagen, dass die Methode mich als Künstler weiter gebracht hat.

7.2.1 Vergleich Schauspiel/Gesang

Erkenntnisreich war es, meine Arbeit mit der Chekhov-Methode anhand des 2. Fragebogens zu reflektieren. Hier verglich ich meine Erfahrung im schauspielerischen Bereich vor zwei Jahren zum jetzigen Zeitpunkt als Jazzsänger. Dort fallen mehrere Dinge auf, zum Beispiel fokussiert sich die Arbeit mit Chekhov im Schauspiel mehr auf die zu spielende Rolle, in dem Jazz mehr auf die Künstlerpersönlichkeit. Als Schauspieler käme ich auch nicht auf die Idee, die Chekhov-Methode mit Kompositionsideen zu verbinden. Zwei Unterschiede sind mir aber besonders ins Blickfeld gefallen: „Sound“ und „Phrasing“.

Sound/Klang

Über das Thema Klang machte ich mir als Schauspieler nie Gedanken, denn es geht es eher um einen ehrlichen, direkten Ton. Deshalb war ich erst mal erstaunt, dass die Methode beim Gesang auch einen positiven Effekt auf den sound/Klang ausübt. Zumindest stelle ich das bei den Sängern inklusive mir beim Ausüben der Geste fest. Ich kann von meinen Beobachtungen sagen, dass es leichter fällt loszulassen. Gerade bei hohen, schweren Stellen, bei denen ich viel Power und Unterstützung vom Körper brauche, habe ich beim Ausführen der Geste (physisch und psychologisch) ein freieres Gefühl im Halsbereich und übe keinen Druck aus, sondern kann mit mehr Leichtigkeit und Luft arbeiten. Zudem werden optimaler weise bewertende Gedanken wie: „Achtung jetzt kommt die hohe Stelle“ ausgeblendet, weil ich mich ganz auf den Vorgang „wie mache ich die Bewegung/Geste“ konzentriere. Dieser Punkt klappte bei mir wie erwähnt leider nicht immer. Ich denke, es ist Trainingssache, bis man der Methode ganz vertraut und der Köper diese Verbindung verstanden hat. Denn das loslassen dieser „störenden Gedanken“ macht sich, wie auch Kenny Werner beschreibt, im Klang des Musizierens bemerkbar. Diesen besseren Klang konnte ich von außen bei jedem Gesangs-Studenten beobachten es wurde mir auch von den Studenten widergespiegelt.

Phrasing/Rhythmus

Phrasierung und Rhythmus verstehe ich in diesem Zusammenhang als etwas zusammengehöriges. Eine neuen Phrasierung sehe ich auch als ein neues Rhythmusgebilde der Melodie. Beim Schauspiel ist es vollkommen klar, dass die Geste einen Einfluss auf die Rhythmik der Satzphrase hat, also wie ich den Satz sage in welchem Tempo und mit welcher Betonung. Warum haben die Teilnehmer das dann nicht so positiv empfunden? Es ist doch beim Gesang genau so wichtig, wie ich phrasiere und den Inhalt des Songs bewerte? Aber die Hälfte der Teilnehmer des zweiten Fragebogens, waren in diesem Punkt neutral, was nicht von einer großen Überzeugung spricht. Vielleicht habe ich die Fragen hierzu ungenau formuliert? Ich bin selber in dem Punkt unsicher, wie ich die Phrasierung in der Musik bewerten möchte und wie genau die Unterschiede sind. Ich hatte mir erhofft, dass ich durch die Methode an ein bewußtes Mikrotiming kommen kann, aber wie genau, ist mit bisher noch nicht ganz klar. Die Musik folgt ja anderen Regeln als das Schauspiel und das ist mir diesbezüglich jetzt auch klar geworden. Diesen Punkt genauer zu untersuchen, wäre sicher eine spannende weitere Aufgabe. Denn im Imaginary Tool finde ich diese Phrasierung, die mich interessiert, auch wieder. Den Rhythmus, das Timing wie sich der Ball bewegt, habe ich durch meine Imagination in der Hand und somit arbeite ich auch bewusst mit Timing. Vielleicht ist das zu abstrakt gedacht oder ich kann es nicht recht in Worte fassen. Aber bezüglich des Mikrotimings ist hier ist auf jeden Fall noch weiterer Untersuchungsbedarf von Vorteil. Denn das Mikrotiming ist ja genau das, was wir beim Jazzgesang erreichen wollen. Deshalb wäre diesbezüglich eine guteTrainingsmethode für ein ein tieferes Bewusstsein von Mikrotiming erstrebenswert.

7.2.2 Was habe ich durch diese Forschung für meine Arbeit gelernt?

Die Chekhov-Methode ist für meine Arbeit als Sänger und Lehrer eine große Bereicherung. Mir ist durch diese Forschung die Vielseitigkeit dieser Methode erst so richtig klar geworden. Sie gibt mir eine begrenzte Freiheit und regt dadurch die Phantasie, Vorstellungskraft und somit meine Kreativität an. Sie kommt über die Neugier und Spaß zur Perfektion.

„This is especially true if the exercises are done with joy and the principles applied with interest rather than carried out laboriously.“ *(Chekhov, 1953, S.193)*

Sie hat mir in meiner künstlerischen und didaktischen Arbeit gezeigt, dass sie für die Fokussierung und Imagination ein gutes Werkzeug ist. Sie hilft bei meiner Message zu bleiben mit den Emotion zu verbinden. Darüberhinaus schafft sie eine Grundlage, um eigene Ideen zu fördern, neue Klänge oder Texturen zu kreieren und somit einen eigenen Sound auszubilden. In der Musik hat sie die Besonderheit, dass man sie als Kompositions- und Ideengrundlage nutzen kann. In all dieser Vielfältigkeit steht der „Uniquness-Aspekt“, der den Künstler mit seiner Phantasie in Kontakt bringt.

Als Lehrer ist diese Methode für mich ein großes Geschenk geworden, weil sie vielseitig ist und ich mir damit ein Alleinstellungsmerkmal aufbauen kann. Gerade für Sänger oder singende Schauspieler ist es eine tolle Ergänzung neben den anderen Techniken. Dieser Teil der künstlerischen Arbeit wird ja in anderen Methoden nicht genug beleuchtet.
Aus dieser Forschung habe ich die Erkenntnis gewonnen, dass die Methode auch hilfreich für Instrumentalisten sein kann. Alle fünf Instrumentalisten mit denen ich gearbeitet habe, hat die Methode auf unterschiedlicher Ebene gefördert. Sie erlaubt zu spielen und zu imaginieren. Die einzige Gefahr besteht darin, dass man sich in dem Spiel verliert. In den Duo's fehlte mir die Antwort wie ich eine Form in all das Gefundene bekomme, wie ich einen Spannungsbogen aufbaue. Das sind Punkte nach denen ich weiter suchen möchte.
Im Allgemeinen habe ich gelernt, dass es als Künstler wichtig ist Dinge einfach mal über einen längeren Zeitraum ohne Wertung auszuprobieren und sehen was dann passiert.
Ich hatte die Erfahrung gemacht, dass gerade nach vermeintlich sinnloser Suche wieder etwas mit Sinn kommt.
Die Chekhov-Methode zu verkopft oder kompliziert anzugehen, ist der falsche Weg. Sie ist ein Motor, eine Grundlage und Versuch mit Leichtigkeit ins Spiel zu kommen.

7.2.3 Zukunft

In Zukunft möchte ich weiter mit der Methode als Lehrer und Sänger arbeiten. Mit dieser Studie habe ich dieses Thema nur angerissen und möchte jetzt weitere tiefere Forschung betreiben, um auch wirklich grundlegend diese Methode und ihre Wirkung in der Musik zu verstehen. Als erstes wäre es für meine künstlerische Arbeit sicher sinnvoll, gute nützliche Übungen der Methode weiter zu sammeln und auszuprobieren, die Methode weiter zu verfeinern und Sängern und Instrumentalisten zu vermitteln, um zu sehen wie sie ankommt und was sie auslöst. Ich kann mir auch die Kreation eines Übungsbuches vorstellen, welches ich dann auch für meinen Unterricht nutzen kann. Mein Ziel ist es, die Methode an Schauspielschulen und Musikhochschulen als Ergänzung neben den „normalen" Stunden zu unterrichten und erhoffe mir, dass ich damit Künstler in ihrer kreativen Arbeit fördern kann.

7.3 Weitere Forschung

7.3.1 Limitations

Diese Forschung war aus der Aktions und beschreibenden Design heraus bestimmt, was eine gute Grundlage war, um sich in der Breite der Chekhov-Methode bezüglich der Musik, erst mal einen Überblick zu verschaffen. Ich kann mit Sicherheit sagen, dass es Sinn macht weiter in dem Bereich Chekhov und Musik zu forschen. Klarere und bessere Ergebnisse hätte man sicher durch eine detailliertere Forschung erreicht, indem man sich nur auf einen Themenbereich Chekhovs konzentriert, statt viele Bereiche grob und nicht wirklich fundiert zu erforschen. Die Begrenzung meiner Untersuchung schafft auch die geringe Anzahl der Teilnehmer. Dazu kommt, dass ich in den verschiedenen Studien nicht alle Techniken gleich behandelt habe. Manche habe ich vermehrt mit Sängern, mache mehr mit Instrumentalisten probiert.
Meine Aussagen können deshalb nur als Tendenzen gewertet werden, denn eine wirklich qualitative Studie zu diesem Bereich müsste meiner Meinung viel größer ausfallen.

Die zeitliche Spanne von sechs Monaten der Forschung war auch zu kurz um einen wirklichen Langzeiteffekt zu bemerken. Es ist sicher ratsam die Arbeit mit Chekhov über Jahre zu beobachten und zu sehen, was sich verändert, was sich festigt und wie es genau Sinn macht, die Methode in Hochschulen einzusetzen. Die Ausgewogenheit von Männern und Frauen von Sängern und Instrumentalisten (verschiedene Instrumente) war in dieser Forschung auch nicht gegeben, was die Gruppen nicht wirklich vergleichen läßt auch bezüglich der Wirkung der Techniken auf alle Teilnehmer. Als weitere Begrenzung ist zu erwähnen, dass ich zu Beginn selber kein Experte im Thema Chekhov und Musik war und mich erst durch learning by doing damit vertraut machen musste, um die Übungen und Techniken in die Musik zu „übersetzten“. Es wäre natürlich von Vorteil, die Übungen und deren Effekte im Vorhinein schon besser einschätzen zu können um spezifischer und gezielter damit zu arbeiten und Aufgaben zu stellen. Des Weiteren wäre es auch ratsam, genaue Ziele der Forschung im Vorhinein festzulegen und im Detail auszuarbeiten, wie man zu den Ergebnissen kommen möchte und wie man sie am Ende bewertet. Daher komme ich zu folgenden weiterführenden Forschungsideen, die das Verständnis der Chekhov-Methode in der Musik und dessen positive Wirkung weiter verdeutlichen sollen.

7.3.2 Weitere Forschungsversuche

1. Es wäre interessant, sich genauer mit der Bewegung im Detail auseinanderzusetzen. Inwieweit beeinflusst sie die kognitive und emotionale Ebene und wie kann ich das in der Arbeit als Sänger nutzen? Ratsam wäre es sicher, die genauen aktuellen wissenschaftlichen Forschungen und Hintergründe der neurowissenschaftlichen Bereiche zu studieren und diese Erkenntnisse in die Arbeit mit aufzunehmen. Aus meinem jetzigen Stand interessieren mich folgende zwei Themen bezüglich dieser Forschung: 1.) In wie weit ist es hilfreich Songs, Sounds und Improvisationen mit einer Bewegung zu unterstützen, um sich der Klarheit des Ausdrucks bewußt zu werden? Kann ich schwere Passagen oder Klänge leichter mit Hilfe von Bewegungen lernen bzw. speichern? Prägen wir uns Dinge mit der Bewegung besser ein? 2.) Und aus diesem Schluss die Frage zu stellen, ob es mögliche ist durch genaue körperliche Imitation ähnliche emotionale und kognitive Erfahrungen eines anderen Künstlers zu haben? Welche Unterschiede merke ich bezügliche meines natürlichen Verhaltens? Kann ich diese Unterschiede auf emotionaler und kognitive Ebene dann besser beschreiben und erkennen? Wenn bei der Imitation ähnliche Effekte bei den Probanden der Fall sind, gehe ich soweit zu sagen, dass dieser Ansatz der Verbindung von Bewegung, Emotion und Kognition, auch zum besseren inneren Verständnis eines bekannten Künstlers beitragen kann. Diesbezügliche möchte ich noch mal auf die Eingangs erwähnte Forschung verweisen. Diesen Versuch kann man mit zwei Kontrollgruppen von Sängern gut untersuchen. Im Vergleich der gegenseitigen Imitation, könnte man Unterschiede oder Übereinstimmungen in der inneren Haltung feststellen. Diese Methode könnte man anhand eines gemeinsamen Songs mit einer einer neutralen Kontrollgruppe vergleichen.

2. Für die präzisere wissenschaftliche Bedeutung der Chekhov-Methode in der Musik, kann ich mir auch vergleichende Versuche durch phoniatrische Untersuchungen anhand des MRT vorstellen. Hier wäre es interessant zu sehen, in wieweit die Chekhov-Methode einen Einfluss auf den Kehlkopf hat, kann man eine Entspannung feststellen? Wenn ja, wäre es ein eindeutiges Zeichen, dass die Chekhov-Methode (Konzentration, Imitation) einen Einfluss auf den Gesangs-Apparat und somit auf den Klang der Stimme hat.

3. Auch bezüglich des Mikrotimings ist es hilfreich und spanned, tiefer in die Methode einzutauchen. Kann ich meine Phrasierung und Mikrotiming durch die Chekhov-Methode besser greifen und verstehen? Auch hier ist der Vergleich an zwei Gruppen mit dem selben Song meine Empfehlung. Wo macht sich die Technik am Mikrotiming bemerkbar, oder hat sie keinen Einfluss? Hilft mir das auch eine spannendere Improvisation zu schaffen? Diesen Versuch könnte man mit Sängern und Instrumentalisten auszuführen.

4. Spannend wäre es auch, tiefer in den Bereich Chekhov und Komposition einzutauchen, was sind gute Methoden und Abläufe. Wie kann ich diese Ergebnisse mit anderen Kompositionen von mit vergleichen. Wie schaffe ich es vielleicht allein durch die Chekhov-Methode die Form zu erarbeiten?

5. Viele dieser Fragen, könnte man in einer längeren Studie über Jahre an einer oder mehreren Musikhochschulen weiter untersuchen, um so die wirkliche Validität dieser Methode in der Musik zu bestätigen. Meine Empfehlung ist, dies mit zufällig ausgesuchten Sängern und Instrumentalisten gleichermaßen zu erarbeiten und den Unterschied mit Kontrollgruppen abzugleichen. Diese Forschung benötigt schätzungsweise einen langen Vorlauf und intensive Vorbereitung. Das Ziel wäre, sich im Klaren zu sein, wofür man genau die Methode einsetzen möchte und dafür die Untersuchungskriterien klar zu definieren, um am Ende ein starkes Forschungsergebnis zu bekommen. Die Hauptfrage wird dabei sein, ob sich ein Unterschied beim Arbeiten mit der Methode auf die Eigenheit und den Ausdruck der Künstlerpersönlichkeit in der Entwicklung bemerkbar macht. Diese Forschung sollte dahin zielen, dass der Spirit von dem ich Eingangs sprach, auch in einer Hochschule vermittelbar und erlernbar ist.

8. REFERENZEN

Einleitung Literatur:

1. *James Haffner (2017, June), Musical Synthesis of the Michael Chekhov Technique: Integrated Training for the Singer. Critical Stages. 01.02.2020, http://www.critical-stages.org/15/musical-synthesis-of-the-michael-chekhov-technique-integrated-training-for-the-singer-actor/*
2. *Lenard Petit (2014).Die Cechov Methode.(2010, for the actor, Routledge), dt. Leipzig: Henschel Verlag*
3. *Michael A.Cechov (1998). Die Kunst des Schauspielers.(1946, O technike aktera). Stuttgart: Verlag Urachhaus. The drawings you fill find in the book or 20.04.2020: http://www.odysseetheater.org/grundlegendes.htm*
4. *Ana Hedberg Olenina, Eric L. Amazeen, Bonnie Eckard, and Jason Papenfuss (2019 Oct 9),Embodied Cognition in Performance: The Impact of Michael Chekhov's Acting Exercises on Affect and Height Perception. Front Psychol 01.02.2020, https://www.frontiersin.org/articles/10.3389/fpsyg.2019.02277/full (Abstract im Anhang)*
5. *Nina-Natalie Bartsch (2015) Nina-Natalie Bartsch (2015) .online published.* http://othes.univie.ac.at/36188/1/2015-02-17_0208921.pdf . *Wien. 25.04.2020*
6. *Leslie Bennett (2013, july, 29), Inspired states: adapting the Michael Chekhov Technique for the singing actor.Routledge. 01.02.2020, https://www.tandfonline.com/doi/abs/10.1080/19443927.2013.794157 (Dokument im Anhang)*
7. *Barry Green, Timothy Gallwey (2008).The inner game Musik(1986, the inner game of music, Doubleday) (dt. Prof. Gerhard Hamann). allesimfluss Verlag*
8. *Kenny Werner(1996).Effortless mastery. Jamey Aebersold Jazz. New Albany*
9. *Hans Brandner (2012) .Bewegungslinien der Musik. Forum Musikpädagogik*
10. *Ben Hecht (2006).My story.TAYLOR PUB. Page 134-135.*
11. *Lenard Petit (2020, April). Michael Chekhov Studio New York. 21.04.2020. http://michaelchekhovactingstudio.com/lenard.html*
12. *Michael Chekhov (1953). to the actor: on the technique of acting. Muriwai Books 2017*
13. *Abbildung Deckblatt. Michael Chekhov. https://www.toptenz.net/top-10-deaths-that-were-overshadowed-by-other-peoples-deaths.php. 23.04.2020*
14. *Abbildung. Michael Chekhov (1929). Private Collection. Courtesy Andrei Kirillov.) https://www.routledgehandbooks.com/doi/10.4324/9781315716398.ch2 24.04.2020*
15. *Abbildung. Michael Chekhov. http://www.michaelchekhoveurope.eu/dat-mce/mc.html. 24.02.2020*

9. ANHANG

9.1 Zweiter Fragebogen

Michael Chekhov

Hello, my dear Chehkov-participants,
I'm so glad that I shared this experience with you, and now it's the time to look back and it would be a big, big help if you fill this form out for me! These are not so many questions I guess it will be done in max 10 min.
I know not everyone participated in every workshop or knows each of the three techniques. But try to answer the questionnaire with your honest first impression, and if its a negative answer it is also ok!
If you struggle to remember things regarding the technique that we did, please ask me or check out my blog, this can be a good help to review the workshops and duo sessions, but of course, you can do it also just from your own memory.
Thank you very much! It was such a great joy to work with all of you on this method.
I miss you and hope we see each other soon, happy and healthy in Maastricht!
Greetings from Berlin
Yours
Sebastian

A003 Singer or Instrumentalist

A001 Which words do you associate with your Chekhov-experience?

Mark only two words

EF01When I used the technique GESTURE (physical, psychological) I felt a clear effect on my singing/playing.

strongly agree	agree	neutral	disagree	strongly disagree	not done

EF02 When I used the technique ATMOSPHERE (Forrest-walk, free impro on a record) I felt a clear effect on my singing/playing.

Strongly agree	agree	neutral	disagree	strongly disagree	not done

EF03 When I used the technique IMAGINARY TOOL (ping-pong) I felt a clear effect on my singing/playing.

strongly agree	agree	neutral	disagree	strongly disagree	not done

UA01 Working regularly with the Chekhov-Technique will have an impact on my uniqueness and authenticity as an artist.

strongly agree	agree	neutral	disagree	strongly disagree

EF04 The Chekhov-Method gave me useful tools for improvisation

strongly agree	agree	neutral	disagree	strongly disagree

TO01 When I listened to the others I recognized a positive effect on their self-consciousness, their sound, their deeper emotional connection, to the song/impro, their ideas/imagination, their message, their phrasing, their body awareness, their concentration, their positive body tension, their rhythmical preciseness

strongly agree	agree	neutral	disagree	strongly disagree

NT01 The Chekhov-Method is a good starting point for ideas and suggestions for compositions.

strongly agree	agree	neutral	disagree	strongly disagree

UA02 The Chekhov-Method gave me meaningful insights for my artistic development.

strongly agree	agree	neutral	disagree	strongly disagree

SU01 I'm still using the exercises or ideas of the technique
please cross one option:

Yes I'm using exercises either from gesture, atmosphere, imaginary tool in my work
I'm using the method ideas my own way
Perhaps I'm using it but subconsciously
I would love to do it more, but I don't know how
I don't know
This technique is too complicated for me to using it
It's not that important for me.
I'm not using the technique.

CO01 Through the concentration on the gesture, atmosphere or imaginary tool

I could get my message/lyrics better to the point, I had a better awareness of my body, I recognize that my ideas and imagination were stimulated, I felt I could express more deeply, My body was more relaxed and my sound getting better, I could avoid stressful thoughts, My preciseness for rhythmical ideas was different, I could be more in the moment, I recognized new textures and sounds I never used before, I got a different feeling for phrasing

strongly agree	agree	neutral	disagree	strongly disagree

CU01 A method like the Chekhov-Method should have a regular place in the curriculum of a professional school of music

strongly agree	agree	neutral	disagree	strongly disagree

NO01 I am in need of …

only one answer

self-confidence, more body-awareness, focus, concentration while playing/ singing, uniqueness for my expression, courage, greater imagination, better communication, nothing

Sebastian Stert, Hogeschool Zuyd Conservatorium Jazz Departement Maastricht NL – 2020

9.2 Embodied Cognition in Performance: Abstract

Front Psychol. 2019; 10: 2277. PMCID: PMC6794455 Published online 2019 Oct 9. doi: 10.3389/fpsyg.2019.02277 PMID: 31649594

Embodied Cognition in Performance: The Impact of Michael Chekhov's Acting Exercises on Affect and Height Perception

1,* 2 3 4 Ana Hedberg Olenina, Eric L. Amazeen, Bonnie Eckard, and Jason Papenfuss

[1]School of International Letters and Cultures, Arizona State University, Tempe, AZ, United States [2]Department of Psychology, Arizona State University, Tempe, AZ, United States [3]Herberger Institute for Design and the Arts, Arizona State University, Tempe, AZ, United States [4]School of Sustainability, Arizona State University, Tempe, AZ, United States

Edited by: Pil Hansen, University of Calgary, Canada
Reviewed by: Paula Thomson, California State University, Northridge, United States; Fernando Marmolejo-Ramos, University of South Australia, Australia
*Correspondence: Ana Hedberg Olenina, ana.olenina@asu.edu
This article was submitted to Performance Science, a section of the journal Frontiers in Psychology

Received 2019 May 26; Accepted 2019 Sep 23.

Copyright © 2019 Olenina, Amazeen, Eckard and Papenfuss.

This is an open-access article distributed under the terms of the Creative Commons Attribution License (CC BY). The use, distribution or reproduction in other forums is permitted, provided the original author(s) and the copyright owner(s) are credited and that the original publication in this journal is cited, in accordance with accepted academic practice. No use, distribution or reproduction is permitted which does not comply with these terms.

Abstract

Modern embodied approaches to cognitive science overlap with ideas long explored in theater. Performance coaches such as Michael Chekhov have emphasized proprioceptive awareness of movement as a path to attaining psychological states relevant for embodying characters and inhabiting fictional spaces. Yet, the psychology of performance remains scientifically understudied. Experiments, presented in this paper, investigated the effects of three sets of exercises adapted from Chekhov's influential techniques for actors' training. Following a continuous physical demonstration and verbal prompts by the actress Bonnie Eckard, 29 participants enacted neutral, expanding, and contracting gestures and attitudes in space. After each set of exercises, the participants' affect (pleasantness and arousal) and self-perceptions of height were measured. Within the limitations of the study, we measured a significant impact of the exercises on affect: pleasantness increased by 50% after 15 min of expanding exercises and arousal increased by 15% after 15 min of contracting exercises, each relative to the other exercise. Although the exercises produced statistically non-significant changes in the perceived height, there was a significant relation between perceived height and affect, in which perceived height increased with increases in either pleasantness, or arousal. These findings provide a preliminary support for Chekhov's intuition that expanding and contracting physical actions exert opposite effects on the practitioners' psychological experience. Further studies are needed to consider a wider range of factors at work in Chekhov's method and the embodied experience of acting in general.

Keywords: acting, affect, height perception, Michael Chekhov, movement, psychological gesture

complete paper: Ana Hedberg Olenina, Eric L. Amazeen, Bonnie Eckard, and Jason Papenfuss (2019 Oct 9),Embodied Cognition in Performance: The Impact of Michael Chekhov's Acting Exercises on Affect and Height Perception. Front Psychol 01.02.2020, https://www.frontiersin.org/articles/10.3389/fpsyg.2019.02277/full

9.3 The Chekhov-Technique for the singing actor

Inspired states: adapting the Michael Chekhov Technique for the singing actor

Theatre, Dance and Performance Training, 2013
Vol. 4(2), 2013, 146–161, http://dx.doi.org/10.1080/19443927.2013.794157

Leslie Bennett

This article seeks to illuminate some ways in which the Michael Chekhov Technique might be used to help the singing actor work from an inspired state. The singing actor faces special challenges in bringing the truth to the stage, since he or she must undertake to balance naturalistic spontaneity within a discipline that is at once heightened and highly polished. The actor must perform the structure laid out in the text, yet freely improvise within that structure, making discoveries and decisions moment by moment in order to tell the truth onstage. Clues are embedded within the composition both to suggest and, often, to impel the performer toward a range of acting choices. Chekhov's emphasis on the performer's creative individuality and intuition, his reliance on imagery, movement, improvisation, form a brilliant partnership with the singing actor, since music inherently possesses meaning, images, atmospheres, and gestures. By engaging, experimenting with, and exercising Chekhov's ideas, the singing actor can develop an enlivened and specific method to help her reliably achieve what Chekhov calls the state of inspiration.

Keywords: movement and imagery, Michael Chekhov, musical theatre performance, singing actor

Inspiration comes when everything is forgotten – the method, the technique, the part, the author, the audience, everything. Then a miracle happens. It happens that the play, the part, begins to exist independently of ourselves

... It is a moment of such greatness and strength that it cannot be mistaken for anything else. (Chekhov 2001, p. 55)

Artists desire to work from an inspired state. But inspiration is a fickle thing. The Chekhov technique addresses this desire. It aims to entice the desire to wake up for the artist. This is a bold claim that Chekhov makes again and again when discussing the method with his students. (Petit 2009, p. 12)

The opening epigraph by Lenard Petit, teacher, practitioner, and scholar of the Michael Chekhov method of acting, speaks to the elusive quality of inspiration

that may sometimes frustrate even the most creative artist. Understanding that inspiration, like feeling, cannot be commanded but must be gently coaxed by indirect means, Michael Chekhov developed his method for actors based on a system of Guiding Principles. These Guiding Principles suggest other ideas and practices which, taken together, constitute a set of tools that help the actor develop a sensitive and expressive body, mind, and spirit that will obey her slightest impulse.

By engaging, experimenting with, and exercising these principles the actor can develop an enlivened and specific method to help her reliably achieve what Chekhov calls the state of inspiration. This is achieved primarily through imagination and movement. Chekhov's method, like that of F.M. Alexander, evolved from close observation of himself and of his colleagues. He attempted to find a solution to his own dissatisfaction with what he was able to accomplish as an actor and with much of the acting that he saw onstage. Like many of us, he could envision the goal but could not always find the means to achieve it. At times he writes of being disgusted with his own performances. And yet, more often than not, he found himself to be in a profoundly inspired creative state where the character essentially led him through the story. In this state Chekhov lost the plague of self-consciousness and found himself easily embracing the paradox of heightened self-awareness while surrendering to the imaginary circumstances of the play (Chekhov 2005, pp. 144–149).

What were the elements that were at play under these conditions? How could one consistently perform in this state? What were the ideas that governed the actor's art, and what kind of tools could be used to practise and rehearse to become the kind of actor he envisioned – one who was not only possessed by the desire for transformation but who was able to reliably achieve it? His system evolved over many years of observation, experimentation, and collaboration. Chekhov was also heavily influenced by the work of Rudolf Steiner. How his method is used and taught is unique to the individual, which is entirely in keeping with Chekhov's own philosophy. He believed implicitly in the artist's creative intuition.

In this article I seek to illuminate some ways in which the Michael Chekhov Technique might be used to help the singing actor work from an inspired state. While all singers are engaged in expressive artistic communication, a singing actor in my formulation here, is one who attends more or less equally to the language of the theatre as well as that of music. Implicit is the study and technical mastery of more than one artistic discipline. The singing actor balances and unites the goals of dramatic naturalism (the appearance of spontaneity, clarity of dramatic intention, and compelling characterisation) with the technical and artistic considerations demanded by the heightened expression of music. In cases of Musical Theatre, one might argue that dramatic considerations such as text, character, and action must take precedence over musical considerations, while in opera, the reverse might be true. In both cases, however, and in some concert, cabaret, and even recital singing, when the music and text are perceived to be equal partners in effective theatrical performance then the artist may be called a singing actor.

In the following pages, I hope to address the apparent paradox in balancing these goals, emphasising in particular those of naturalistic spontaneity within a discipline that is at once heightened and highly polished. The actor must perform the structure laid out in the text, yet freely improvise within that structure, making discoveries and decisions moment by moment in order to tell the truth onstage. I will offer some ideas about how to experiment, explore, and discover using the tools and principles of Michael Chekhov's method that are based on my participant observation with students and my own performance work.

For me, Chekhov's work embraces the dynamic and ongoing nature of acting training with its inevitable failures as well as successes. Chekhov deeply believed in the necessity of what Shunryu Suzuki (1970, p. 1) terms 'beginner's mind' – a state of not knowing, in which an artist is free to explore widely until making a discovery vital to igniting her creative impulses. Adapting this work for the singer is a logical step since the singing actor and 'straight' actor share nearly the same goals. By offering these ideas I hope to provide some insight into a methodology for singers that is inherently compatible with and complementary to more traditional training methods. (Throughout the text I will use capital letters when referring to terms authored by Chekhov and others.)

Shared language

Chekhov's technique was founded upon five Guiding Principles that are articulated in the audio recordings of a series of lectures he delivered in Hollywood to the Stage Society, a group of professional actors (Chekhov 2004).

- . The technique is Psycho-Physical (the actor's body, imagination, spirit, emotions are inextricably linked).

- . It utilises Intangible Means of Expression (ideas and concepts that we cannot necessarily see or prove) are central to the technique.

- . It is, in spite of its many facets and ideas, one thing. (This simply means that utilising any principle awakens the others.)

- . Creativity comes from a realm that exists beyond the merely intellectual into the spiritual, described as Creative Spirit and Higher Intellect.

- . Mastery over the tools and principles of the technique promises artistic freedom.
  These five principles led to other ideas that Lenard Petit calls Dynamic Principles (Petit 2009). These are ideas introduced through practice which include the movement of space and energy, imagination, incorporation, concentration. They exist as part of each of the more well-known tools of the technique such as Psychological Gesture, Atmospheres, Qualities, Imaginary Body, Radiating, and so forth. These tools and principles are the means by which the actor exercises and trains herself to possess the highly developed sensitiveness (Chekhov 2005, p. 2) that will enable her to vibrate to the least suggestion of an idea or impulse. Through this unique engagement of mind and body, one can uncover the secrets of a script or a musical score.

- Music shares the language of Chekhov's technique. Imagery, atmosphere, movement, intangible means of expression, gesture, sensation, and quality are all inherently at play in a musical composition. Movement is fundamental to music in the same way that it is fundamental to the Chekhov technique: movement is life. Chekhov saw movement (gesture) in everything ranging

from nature, architecture, space, sensation, and emotion. He articulated his movement philosophy, writing, 'I am going to try again to explain what I mean under the possibility of interpreting everything which is going on while we are rehearsing . . . as gesture or action or movement. . . . Everything can be turned into a gesture with qualities' (Chekhov 2001, p. 107). He also saw movement as a key to awakening conscious awareness of the artistic, creative self; the creative self is subtly different from the everyday self that eats, sleeps, and brushes her teeth. Moving with awareness gives rise to inner sensations – thoughts, feelings, images, energetic direction – or what Lorna Marshall calls the 'inner landscape' (Chekhov 2001, p. 26). Developing the ability to have an embodied experience helps to awaken the necessary sensitivity to access the tools of the technique. Petit (2009, p. 120) states, 'We move in order to absorb psychological values from the movement'. By psychological values he means the entirety of the actor's inner world, which includes thoughts, emotions, sensations, and images. The actor's awareness allows him quite literally to be moved by those images, propelling him to act in response without pre-planning. This enables the actor to follow the impulse of the moment. Theatre practitioners often talk about organic movement; this, I believe, is what is meant. Movement that stems from the very vitals of the actor's instrument in response to an inner impulse, which the Chekhov technique allows, is quintessentially organic.

Movement and imagination

The composer has given the singing actor a great gift. The composer provides a wealth of images, moods, and emotions upon which to create performances that are moving and full of vitality for both audience and actor. Yet singers are not often taught to use experimentation and improvisation in exploring music, and therefore often suffer from a formulaic or inorganic gestural language. Singers often wait to be told how to gesture, how to move, and are left to feel ill at ease without prescribed action. Impulses are translated into half-hearted or incomplete gestures. For example, a hand opens sideways when the gesture should instead be executed as a huge open arm. The singer is often unaware of the riches in her possession. Instead the singer is focused either on technical mastery at the expense of artistic meaning, or the reverse of relying on the raw emotion embedded in the music to carry a performance without great nuance or depth. The Chekhov Technique, with its emphasis on movement and imagination, can simultaneously speak to the singer in a familiar language while challenging her to move beyond the more traditional interpretive methods.

Movement and imagination are the central elements in each of Chekhov's tools; they provide a way for us to harness, describe, rehearse, and repeat improvisational discoveries and/or infuse prescribed blocking and gestures with the truth of spontaneity. Music makes

it far easier to match the appropriate Chekhov tool with the given circumstances. Although the action and character of a song or aria may seem very clear to the performer, experimenting with movement can lead the singer-actor to intuitive and organic understandings of the composer's intent. It can also help the singing actor access some important expressive tools. She may discover a movement vocabulary appropriate to the song. She may also find her inner being ignited by a sensation or emotion in the process, which has its own movement signature. This discovery is the key, the action that can be performed as an inner movement, inspiring a real-time experience. That experience is what allows the singer to actually choose to sing that particular phrase. In other words, she needs the phrase in order to express her inner life. Experimentation can also lead to discovery of character and objective. Movement awakens the performer to the many sources of inspiration made possible by simply moving and attending.

Fundamental to the Chekhov Technique is trust in the actor's intuitive sense of creativity; we are encouraged to bypass dry intellectual analysis in favour of creative experimentation. Lenard Petit calls this 'permission to get up and act badly!'[1] Chekhov never wanted performers to completely abandon their intelligence or to fail a play by not examining all its facets in detail. He simply wanted us to think differently: in images, on our feet, to make choices by moving, to experience the transformative effects of these choices on our play, and to awaken creative impulses we may not find by simply making pre-determinations about character and intent. Chekhov (2002, p. 36) elaborates, 'Furthermore, as soon as an actor develops the ability to improvise, and discovers within himself the inexhaustible well from which every improvisation is drawn, he will enjoy a sense of freedom hitherto unknown'. Freedom to create without self-editing or judgement is a primary goal of an artist; true creative freedom is achieved when technical difficulties no longer hamper expressive capabilities.

Gesture, action, movement

In my movement classes students often describe the moment I add music to an improvisation as 'magical'. They report that self-consciousness falls away, images rush in, intentions clarify, and the true experience of working moment to moment and being present arises. Ultimately the actor has to be able to harness the ability to perform without the support of music within a standard play. However, the singing actor has the advantage of music as a constant source of inspiration. Still, too few capitalise on the inherent richness of music's dramatic possibilities, often pasting the text into the vocal line without nuance and depth or understanding of the composer's direction. A skilled coach can help actors with this. Even if an actor can't read a score she can use her ears, body, and imagination.

Sample Exploration:

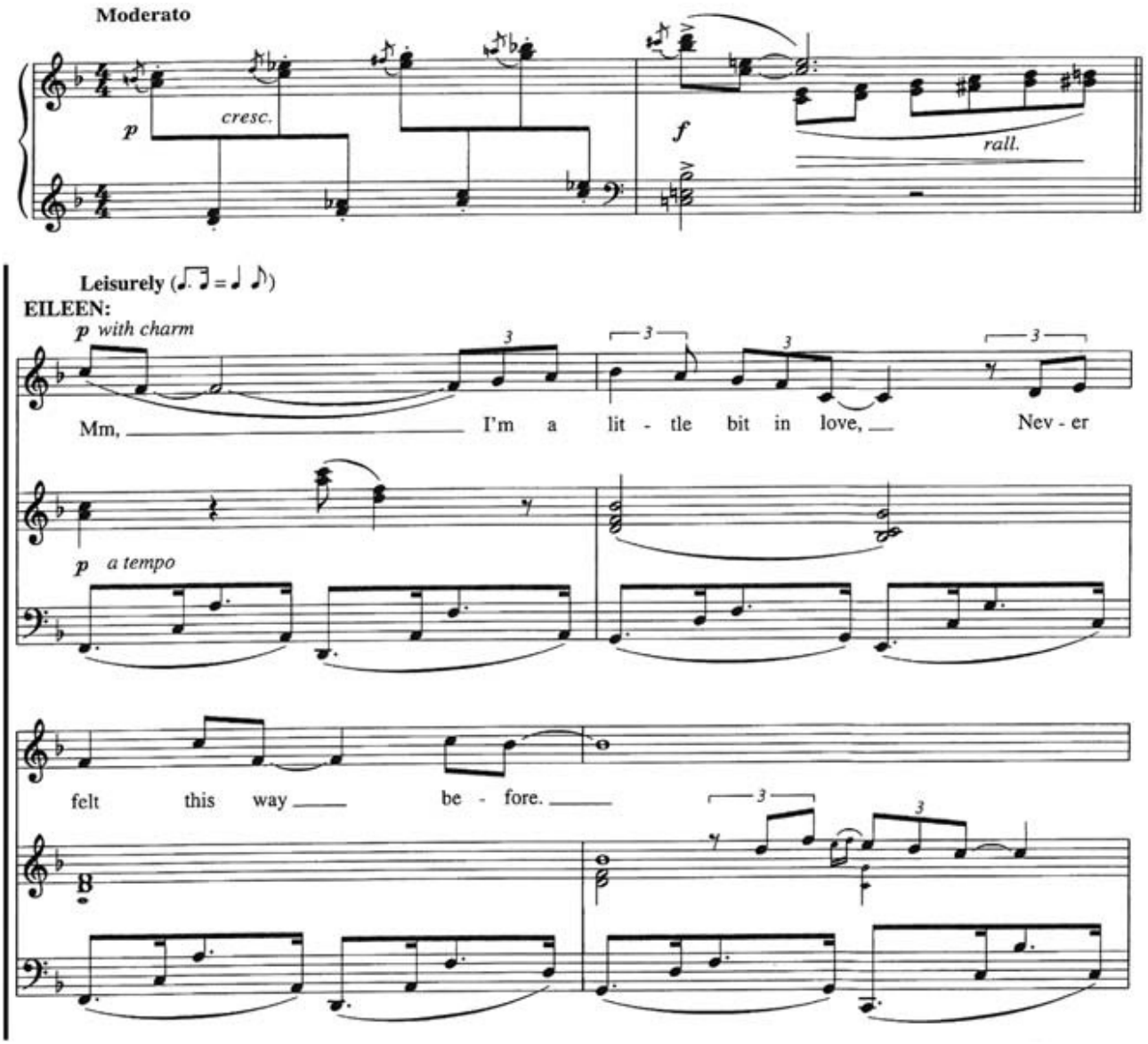
In the studio I might improvise with the accompaniment of the song, letting it move me in order to see what I can discover about the gestural language of the melodies and harmonies, how the rhythms and dynamics move my body. What Qualities belong to it? Tender, pulsing, agitated, explosive, flowing, etc. What is its Atmosphere and whence does it come? Does it come from me, or live in the space around me? On another pass, I might try simply receiving the music as an

Atmosphere in which I might move either naturalistically or in a more abstract fashion. Or I might try each phrase as a gesture that follows the vocal line. Eventually I will progress to both moving and singing simultaneously. Throughout, my consciousness is heightened, so that I am sensitised to what I am doing, and how it makes me think or feel or act. I lay aside, for the moment, my analytical brain and surrender to impulse. I have an experience. I then follow up with a 'Spy Back', Petit's (2009, p. 32) term for a way to return to the cognitive mind. I try to ask simple questions such as: What qualities were at play? What dynamics? Is the movement erratic, sudden, flowing, continuous, relatively still? What direction(s) do I sense I am moving (upward, forward, retreating, downward, expanding, contracting) or does it change depending on the moment in the song? What was the atmosphere like? What feelings arose in me? What was I doing? What desires were awakened within me? More often than not, images will arise that are rooted in metaphor such as: this character is 'pouring her heart out', or 'caught in a trap', or 'is searching for answers' to a problem that she 'can't see' her way out of. Each of those metaphors can easily, with practice, be translated into movement, action, and gesture.

The singer discovers not only clarity of action (What), but the quality of the action (How). Chekhov (2001, p. 140) stresses that 'how' is the primary question with which an actor must be concerned, because '"how" is the mystery of art; it is the secret of the artist who always knows "how" without any explanation, any proof, any analysis'. In other words, intuition based upon sound understanding is to be trusted and cultivated. By subsequently exploring the quality's opposite (Polarity) we can discover how the accent shifts and changes – those inconsistencies that are so necessary to defining character and to creating drama.

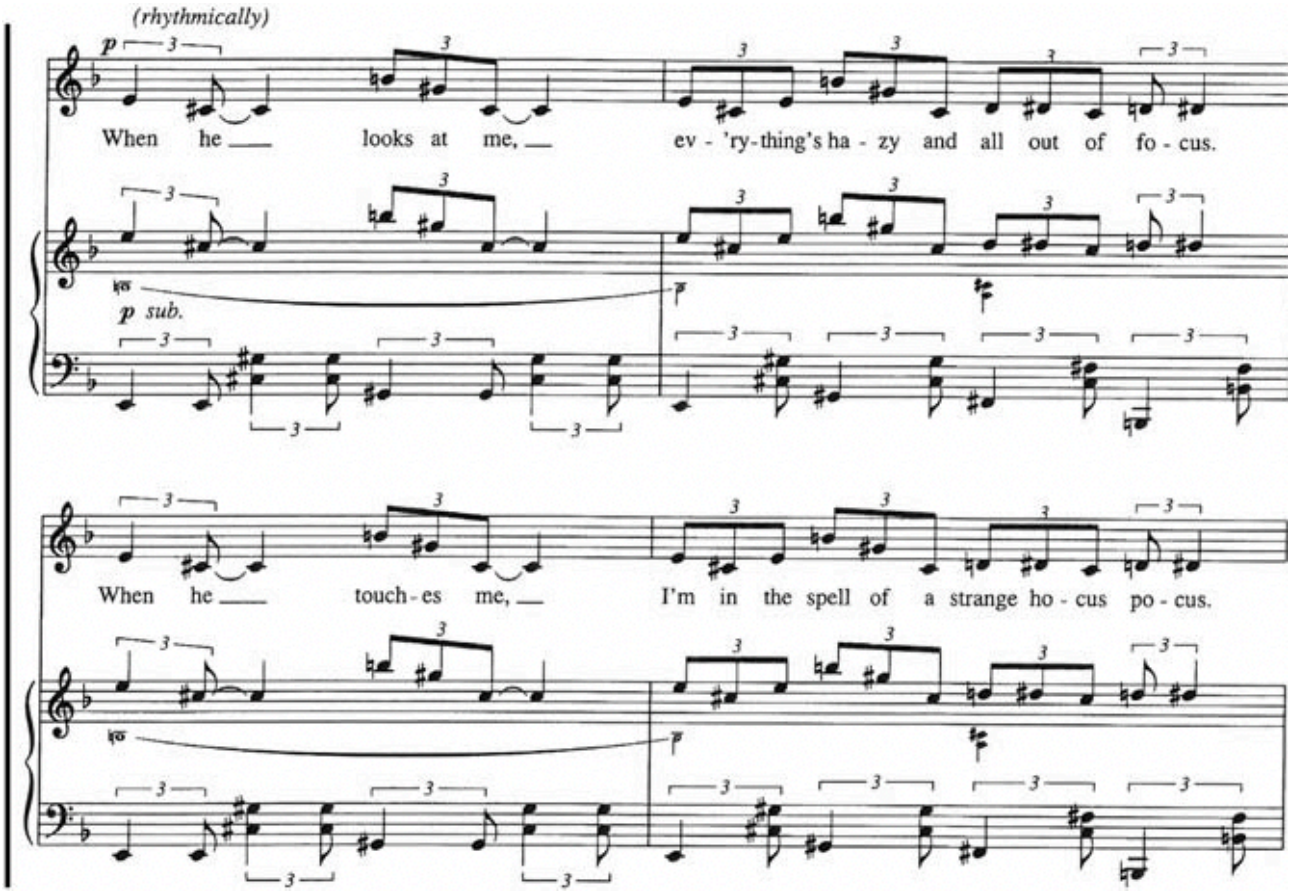
If I discover, in Bernstein's A Little Bit in Love, for example, that my character is 'caught in a delicious spell', I can play with the idea that the space around me is filled with a kind of pink haze that I can't quite see through (Atmosphere). Or I could imagine wearing rose-coloured glasses, seeing the world through their filter (Personal Atmosphere). Or I may realise that she is surrendering (Psychological Gesture) to the sweetness of the sensation. Led by the quality of the music, which is soft and flowing, the body can be kept soft in surrender, as if being gently floated along on a river (Quality of Floating). Noticing the stepwise scale of the introduction with its jolt-like appoggiaturas, followed by the cascading fall in the second bar and subsequent upward sweep, which is reminiscent of the unsteady footing, stumbling and catching of tipsiness or the deck of a ship in a breeze, I could decide that the character is reeling, unsteady (Psychological Gesture) and work with the space imaginatively as an active force against which she is trying to stay steady.

Further exploration into the text which is absolutely necessary to the singing actor, whether in opera or Musical Theatre, might help me to discover that in the first part of the bridge section ('When he looks at me, everything's hazy and all out of focus [. . .]') the character is actively trying to get through the haze, to make sense of what is happening. The music supports this idea, with its repeating atonal triplets that circle around; perhaps her 'mind is spinning'.



Here is where Willing, Thinking, and Feeling can help. In that moment Eileen is 'trying to see', a Thinking function, and so I can try letting my gestures and my actions arise from the centre of the head and neck. Again, if I see everything as movement, then I can, in rehearsal, take the metaphor to literal action. I can actually let my eyes glaze over and let my head roll around, and see what that gives me. Of course I would not perform the song that way; I am searching for the inner experience of the movement.

Once I have movement and images at my command that will awaken my inner life in a manner consistent with the composer's and lyricist's intentions I have a kind of scaffold that supports repetition. At the same time there is space left for choices to be inspired by the moment. The actor's command of energy is accomplished by subsequent practice of these intuitive gestural discoveries with Chekhov's ideas of an inner movement that precedes as well as follows actual movement. Chekhov (2002, p. 4) calls this the 'complete obedience of both body and psychology to the actor'. He instructs the performer:



This conscious practice is what Petit (2009, pp. 46–47) calls the 'artistic frame'. Indeed, the ability to move consciously, artistically, and to radiate may be the most important skill that any performing artist must develop. Radiating is the essence of musical expression since music, comprised of vibration, actively reaches our ears through moving waves of sound.

Gesture is the outward movement scaffolding that we build in order to find inner movement. Later in the process the gesture can fall away as the singing actor learns to move her energy. In singing the composition, the accompaniment, the rhythms, the dynamic markings, and the text in song provide a gestural foundation that remains even in performance. This is the tremendous advantage that the singing actor possesses. The traditional actor must rely solely on herself while the singing actor always has access to the music. The scaffolding remains and the singer, secure and trusting, is free to soar far from the self-conscious prison of inhibition.

Moving in abstract, intuitive ways may be challenging for students trained in the voice studio who concentrate very specifically on vocal technique. There is a drive to 'get it right' first and later to begin incorporating artistic and expressive concerns. Many gifted voice teachers get singers to use imagery and to be physically active, but improvisation is rarely utilised in the teaching of voice. Very often the classically trained singer is encouraged to find stillness in performing, which is often desirable in performance but can stifle the energy of inner movement. This can leave the singer stiff and disconnected from fully embodied expression. Resistance to improvisation can also be found in those who have learned their singing and acting style from television, audio recordings, and camera-driven performances. Both singers and actors often have a goal-centred, visually

driven image of how to perform that divorces them from authentic acting choices. In Chekhov's (2002, p. 3) words, 'They are perilously prone to forget that the real task of the creative artist is not merely to copy the outer appearance of life, but to interpret life in all its facets and profoundness'. In many cases they do not know how to read music or interpret the composer's intent and often ignore vital components of the literature. Singers, and indeed actors, may need to be gently led, encouraged, and dared to work in this intuitive way. Singers and actors have to learn to trust their own creative responses, to be convinced that they have them, and that this isn't just silly 'dancing around'.

Qualities

Working specifically with simple movements and changing the Quality with which they are performed can help to convince the reluctant singer of the efficacy and charm of the Chekhov method. If I am to put my hand on the table and I do it 'gently', it will give me a very different feeling response than if I do it 'violently'. If the singer experiences how the movement transforms inner life rather than the other way round (trying to conjure a feeling using the intellect) then she is closer to believing in the power of this method. Perhaps one 'tries on' a variety of movement qualities, and applies them in turn to sections of a song to find out what that awakens in the singer.

One may begin with something tiny, a small gesture with the hand to awaken recognition of the impulse, then progress to large, full-body abstraction. That often seems less scary and threatening to the individual unused to moving in a fully embodied, improvisational form. It is possible to begin with the full body and slowly find smaller and more subtle ways to articulate until finally moving onto neutral action such as reading, writing, walking, sitting, standing, looking out the window, and handling an object that can easily adapt themselves to multiple transformations. Full-body, fully embodied gestures must be practised at some point in the process, however, because those are the ones that often give us the most energy and detail. They reveal most clearly the level of investment the singer has made and can guide the instructor to urge greater commitment, or to point out the need for more ease or form, or sense of the whole.

Exercises in Moulding, Floating, Flying, and Radiating are among Chekhov's (2002) first exercises in To the Actor, and can help the singer to explore a wide range of gestural qualities, some (or even all) of which may be suggested by the accompaniment or vocal line. The essence of the quality, once experienced as an inner transformation, is radiated. The movement, the gesture itself, must eventually be abandoned in order to sing and act from the radiant experience that was first generated by the conscious movement. Otherwise the singer may not be able to perform the movement as an imagined thing only. She might begin the phrase, abandoning the outward gesture soon after, and begin to follow her impulses in a more naturalistic fashion. Eventually the singer moulds as an inner movement and need only call forth the gesture to awaken the creative state. This is how the gesture and the quality with which it is performed is like scaffolding that is no longer needed. It can be put aside once the inner life is built.

Movement gives the singer-actor a real-time experience, NOT a remembered experience or warmed-over repetition of what was found in rehearsal. Avoiding unconscious repetition is one of the truly magical aspects of this work if we can harness it. What most of us find in this work is that we might catch a glimpse of a real-time experience in experimentation, but then we try to hold on to it. We quit actually moving or doing. We may have to go back to the full-body experience. Yet, even that can be a pitfall if we think, 'oh yes, moulding, I know what this is'. Suddenly we are not really present in the moment. We must discover it new each time. It is the energy of the body, what moves before we move, that is key here. What the singer hopes for in performance is for all prior exploration and rehearsal to fall away. We can then trust that we have opened up the channels of inspiration that will allow us to freely access an 'in the moment' state of improvisation. This practice results in a seeming state of improvisation, where the music seems to emanate from the character's deepest needs in the moment of performance.

Atmosphere

'The Atmosphere inspires the actor' (Chekhov 2002, p. 61). One of Michael Chekhov's most easily recognisable and yet often most elusive tools is the use of Atmospheres: 'a good and true definition would be that the atmosphere of every piece of art is its heart, its feeling soul. Consequently it is also the soul, the heart of each and every performance' (Chekhov 2002, p. 53). Chekhov sees the atmosphere as the arbiter between the ideas of a piece and the action. He teaches that atmosphere is something fundamentally human, a phenomenon that we all recognise. For example, the atmospheres of a party on New Year's Eve, of a cathedral, of a forest in the day or in the night, and of a room abundant with tension because two people have just argued, all evoke a specific, identifiable feeling. We are to become aware of atmospheres and then to practise imagining them into the space. We can then improvise within the particular atmosphere.

There is a danger with atmospheres. It is easy to fall into the trap of trying to play the feelings evoked by them. For example, if we picture a cathedral, we may be tempted to play wonder or awe. But Chekhov tells us that the atmosphere just exists. We can enter a party reluctantly because we are not up to it, but the atmosphere doesn't change. In fact it becomes in a sense a constant source of creative energy for us. Chekhov tells us that atmospheres awaken will impulses, the desire to act. Chekhov (2002, p. 50) articulates: 'The atmosphereurgesyoutoactinharmonywithit ... anon-actororaperson who is deprived of artistic sensitivity will probably remain passive in the atmosphere of a calm, moonlit night; but an actor giving himself wholly will soon feel a kind of creative activity engendered within him'. The singing actor rarely has to create this atmosphere alone. Well-written music provides a never-ending source of creative inspiration.

The singing actor is fortunate, for in a carefully crafted song or aria, the composer will often provide an objective atmosphere in the accompaniment or underscore. The singer, understanding the power of a film score in establishing atmosphere, can draw on this similar phenomenon. She need only listen and let it work upon her.

Examples of this kind of atmosphere can be found in the underscoring of the opening scene between Billy Bigelow and Julie Jordan in Carousel, where she is yielding to it and actively taking courage from it, and he is resisting it. Other examples are prevalent in A Little Night Music in the heady, perfumed ensemble 'Night Waltz II', or in the driving, syncopated accompaniment redolent of masses of humanity in 'Another Hundred People' from Company.

Sample Exploration:

To work with Atmosphere in this way, have the pianist simply play the accompaniment with no vocal line. Ask the singer(s) to sit or lie down and listen, one or more times, to let images arise and bubble up, purely from the music. He will already be incorporating images from the text and his character and getting a sense of the movement of the music, the movement of the character with or in opposition to it. Next, he can get on his feet and move with the music in large, non-realistic, abstract gestures and speeds, noticing experiences, following impulses. The next step is to take the movement to more neutral, naturalistic movement – on impulse to sit, stand, walk, run, turn, look, gesture. It is important to do a 'spy back' (see above) at this point, to find out what the singer experienced and whether it moved him, shifted or transformed him somehow. What desires, will impulses are at work? Then you can work out together how that experience can be explored further, so that eventually it can simply provide another layer to what is held dynamically in the space for the singer.

Lenard Petit (2009) has found that once the feeling of the atmosphere is discovered translating it into how the space around us is moving – up, down, away, toward, contracting, expanding, swirling – helps the actor to avoid the trap of playing emotion. In the "Master Classes" CD-ROM (2007), Ragnar Freidank uses images of temperature, colour, and light to play with Atmosphere. It is also possible to translate the atmosphere into a psychological gesture that belongs to the space. An Atmosphere of 'anticipation' might be experienced as the space moving forward, up. In an atmosphere of danger the space might threaten to close in. We might imagine the space as filled with dappled sunlight if we wanted to create an atmosphere of gentleness, or with dark shadows if an atmosphere of suspicion is desired. Working this way keeps us from the trap of 'playing the feeling' of gloom, or danger, or excitement. Instead those things can simply belong to the space. When the singer allows the score (not the melodic line) to simply BE the atmosphere, he has instant access to inspiration. The score is a partner that is reliably there even in soliloquy.

Willing, thinking, feeling and the language of metaphor

According to Chekhov (2002, p. 53), 'each of us knows that every normal human being exercises three main psychological functions: thoughts, feelings and will impulses'. Stanislavski also used these ideas in An Actor Prepares. (Stanislavski 1989, ch. 12.) Chekhov's technique embodies them in centres of movement. These include: the head and neck for Thinking, the chest and arms for Feeling, and the legs, feet, and pelvis for Willing. Character Centres can be discovered in these areas. This works particularly well for those characters in literature who are strongly and clearly driven by one of these forces, such as Lady Macbeth (Willing) or Blanche (Feeling.) Chekhov encourages us to

ask what our character's Thinking is like, and use movement imagery to help us translate those ideas into physicalisation. Delsarte takes this notion a step farther, and divides each of the three main areas into their own microcosms of Willing, Thinking, and Feeling. In the Delsarte technique the forehead/eyes are the thinking centre of the face, nose, and upper cheeks, the feeling/emotional, and the mouth and jaw the willing/vital (Shawn 1963, p. 35) The language of metaphor even translates our human experience into these areas of movement: 'He set his teeth in determination' (Will) or 'Her brow puckered in thought' (Thought). Another way to understand and employ these centres is to imagine the corresponding surrounding space as being filled with thoughts, feelings, and actions. In keeping with the principle that the Technique is one thing, it is entirely appropriate to move fluidly back and forth between these ways of working, as one idea will inevitably spark others.

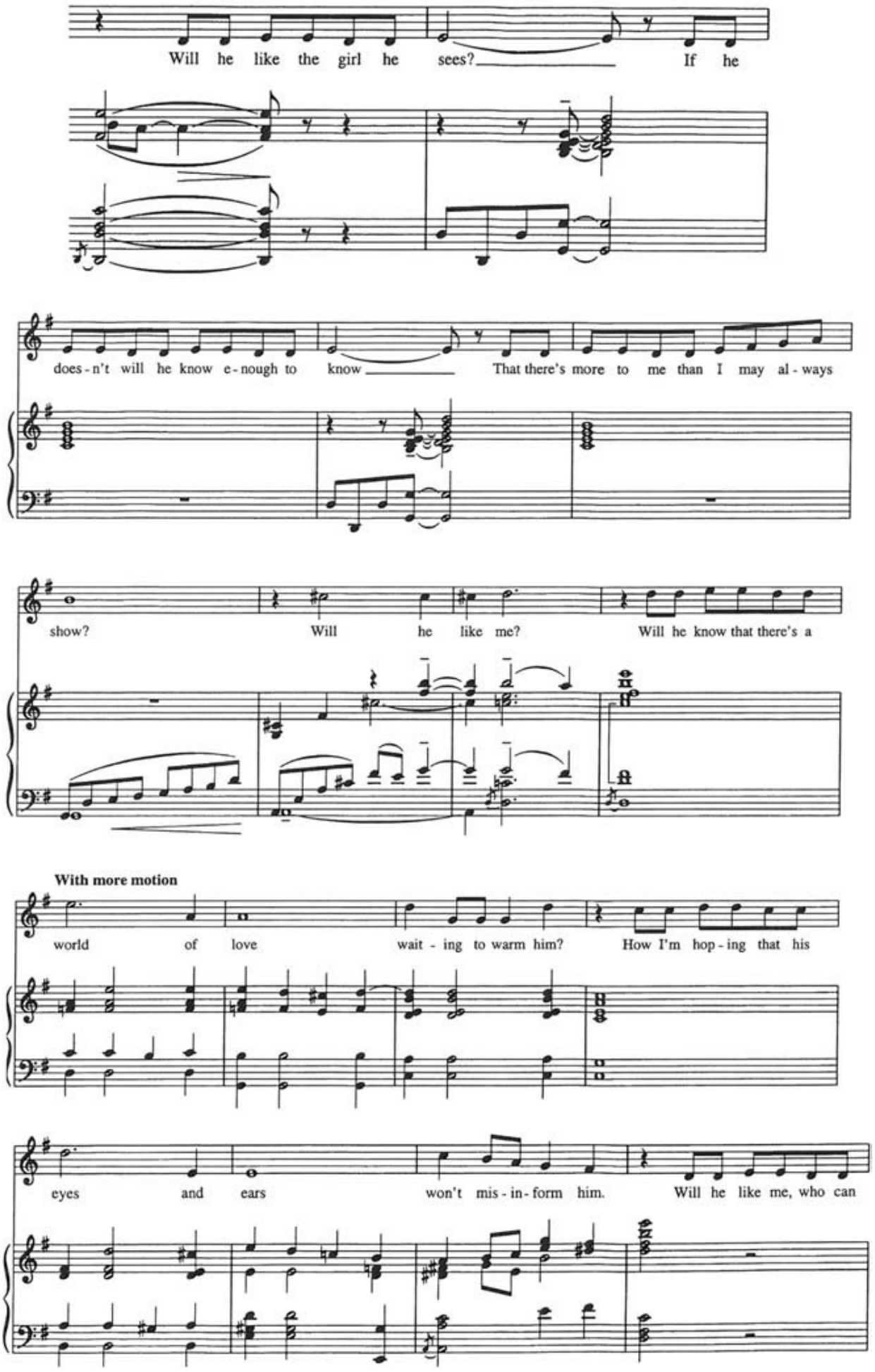
In a song or aria, which most often express a heightened sensibility, the singer can find action and movement by asking which of the three functions a character is doing. 'Will He Like Me?' from She Loves Me, provides rich opportunities to investigate.

Sample Exploration:

At the beginning of the song, Amalia might be speaking from her thoughts, from her projected image of the future. In this case, she is articulating her fears of course, but she is still processing them through her thoughts, through her head. 'What will happen?' she asks. The music here is speech-like in its structure, rhythms, and melodies. But when she sings, 'Will he know that there's a world of love?' etc., it becomes clear that something is stirring, shifting. Lush melodies and harmonies, a rising vocal line, greater vocal dynamics, all point the way to a swelling heart that pours out its deepest longing. But as soon as she begins to imagine, to think of the upcoming meeting again, she reverts to the thinking world, landing in reality with a bump. So the song becomes a dialogue between what her heart is telling her and where her thoughts are taking her.

The use of metaphor is deliberate, because, as a Chekhov practitioner it helps me to understand the action of the song as movement. This in turn gives rise to a host of images. As soon as I think of an outpouring of the heart, I have an image of a wave of emotion that rises up and out, moving freely and ceaselessly. I think of Amalia as paralysed by her fear, using her mind to talk it down, 'How I wish that we could meet another day. It's absurd for me to worry so this way. I'll try not to.' It conjures an image of a door as if she is poised on the threshold and tempted to back away. Her mind is a battleground, and her rational left brain is threatening to win. The repetitive phrases of music are short, like fragments, suggestive of impeded forward motion. These images are not all of a piece, but it doesn't matter to the unconscious, intuitive self. I can now experiment with them and the process will inevitably give rise to more images and more possibilities.

I find from the text and music the directional flow of the song, or its dance, if you will. Chekhov (2002, p. 53) argues that EVERYTHING can be seen in terms of its movement, gesture, and/or action. Amalia's heart desires, wants, and needs love. It flows up and out, when she sings, 'Will he know that there's a world of love waiting to warm him? How I'm hoping that his eyes and ears won't misinform him.' But then, her thoughts draw her back, 'Will he like me, who can say?' Her fears threaten to overcome her desire. Perhaps she shrinks. What is clear is that Amalia's Thinking is in some kind of dialogue with her Feeling. They are wrestling for control of her Will, or what she will actually do next.


Will he like the girl he sees? If he
does-n't will he know e-nough to know That there's more to me than I may al-ways
show? Will he like me? Will he know that there's a
With more motion
world of love wait-ing to warm him? How I'm hop-ing that his
eyes and ears won't mis-in-form him. Will he like me, who can

As actors we can easily translate these ideas into movement if we have practised sufficiently the movement of energy and body using the artistic frame. We can also allow the space to move dynamically and respond to it, by filling it around the head with thoughts, around the heart with feelings. The practice of allowing voice and gestures to arise from the different physical centres of Thinking, Willing, and Feeling is so tangible and reliable for the poor singer who asks, 'What do I do with my hands?'

When any of us speak from these different centres our gestural language will naturally shift; this will be facilitated and motivated by the shifts and changes in the music. Thoughts happen in the space around the head, and the flow of those thoughts operates in the exploration above, to pull Amalia either backward and/or inward. Then when her longing arises (direction again), the space around her chest and arms is suddenly alive with feelings, and the direction that they pull her is outward and/or forward. Imagine the way in which searching for answers (Will he like me?) shifts for the singer if those answers are there in the space around the head and neck and are there for the finding! The space then becomes an active partner with the singer. When someone actually thinks onstage she ceases to be fully present. We teachers have all seen it. We even say, 'You've gone up into your head', or 'Get out of your head'. If the character needs to be thinking she can look to the space around herself for the necessary thoughts. She can also allow images to arise as rhythmic or visual or even audible cues; it doesn't matter because the audience will recognise those actions as thinking.

Humans often use another metaphor for thinking: seeing. We either 'can't see' or 'see our way clearly'. The singer can translate that metaphor into an imaginary space that is murky, foggy, blurry, obstructed, and in a moment of discovery be 'dazzled or blinded by a vision'. This image offers clear action and gestural possibilities. When we can catch the experience as an image like this we have instant access to inspiration, because these are things we can actually do in any given moment. Another way of working with a thinking passage is to let gestures arise that seek to manipulate the problem, like a dog 'worrying' a bone or to 'untangle thoughts' with the hands in the space around the head. Of course the physical gestures will eventually fall away or remain in a modified form; it is the image, the inner movement that is the source of inspiration. The beauty of the music is that it will point us clearly toward strong and appropriate choices.

Conclusion

Working with the Chekhov technique can help the performing artist to develop the sensitive, expressive body and creative imagination necessary to incorporate these explorations with reliable and consistent results. A flexible and open mind, an eager desire to embrace artistic challenges, and active suppression of soul-killing criticism are the foundations upon which to begin mastering the technique. Chekhov (2002, pp. 3–4) writes on the power of the actor's body:

> The actor's body can be of optimal value to him only when motivated by an unceasing flow of artistic impulses; only then can it be more refined, flexible, expressive and, most vital of all, sensitive and responsive to the subtleties which constitute the creative artist's inner life.
>
> For the actor's body must be molded and re-created from inside. ... A sensitive body and rich, colorful psychology are mutually complementary and create that harmony so necessary to the attainment for the actor's professional aim.

Development of the singer's voice at the expense of the entirety of the instrument can deprive her of access to inspired performance. Trusting the body, its impulses, its gestures, and its deeply felt wisdom is essential to artistic freedom. The Chekhov Technique offers a portal to this kind of creativity because it is based on principles that are easily penetrated by the sensitive and intelligent singer.

Trusting the composer is also vital for the singing actor. The musical cues combined with the text are not only a rich source of inspiration; they are essential, intentional expressive guidelines for the performer. Contained within the music is a language that is shared with the Chekhov Technique –Intangible Means of Expression, Qualities, Imagery, Energy, and, most importantly, Gesture. Once the singing actor begins to understand that all musical terms can be seen as gestures, and that the human experience can be seen in the same way, then he/she is blessed with a continuous source of inspiration. Mastery of the tools of the technique so that they can be reliably invoked is necessary for performers. Yet, the practice is essentially a simple one: to sense the movement in physical terms while simultaneously being aware of one's inner experience, inner transformation (improvisation), and eventually translating that experience into a movement that may be imagined. The brain perceives this imagined movement as real. This is how the singer is able to meet the music and the text in the moment. He imaginatively generates that energy that summons forth the music (written by the composer but appearing to emerge spontaneously from the singer's need. This is the same goal for the actor, who must summon, or choose the text (already written) as if for the first time. That is the inspired state. 'When everything is forgotten' the audience and performer alike are caught up in a shared connection that is truly, in Chekhov's (2001, p. 55) words, 'a miracle'.

References

A Little Bit in Love, 1953. Music. Music by Leonard Bernstein. Lyrics by Betty Comden and Adolph Green. In: R. Walters, 2005. Musical Theatre Anthology. Vol. 4. New York: Hal Leonard.

Chekhov, M., 2001. In: D. Hurst du Prey, eds. Lessons for the Professional Actor. New York: Performing Arts Journal Publication Books.

Chekhov, M., 2002. To the Actor: On the Technique of Acting. Rev. ed. London: Routledge.
Chekhov, M., 2004. In: M. Powers, eds. On Theatre and the Art of Acting. Five-Hour CD

Master Class. New York: Applause.

Chekhov, M., 2005. In: A. Kirillov and B. Merlin, eds. The Path of the Actor. New York: Routledge.

Master Classes in the Michael Chekhov Technique, 2007. CD-Rom. Michael Chekhov Association. USA: Palgrave-Macmillan.

Petit, L., 2009. The Michael Chekhov Handbook, for the Actor. New York: Routledge. Shawn, T., 1963. Every Little Movement: A Book about Fran$cois Delsarte. New York: Dance

Horizons.
Stanislavski, C., 1989. An Actor Prepares. Trans E. Hapgood. New York: Routledge.
Suzuki, S., 1970. Zen Mind, Beginner's Mind. Boston: Shambhala Publications.
Will He Like Me?, 1963. Music. Music by Jerry Bock. Lyrics by Sheldon Harnick. In:

R. Walters, 1993. Musical Theatre Anthology. Vol. 2. New York: Hal Leonard.

9.4 Helen and „A tree tells“

What was the most powerful moment during the Forrest Walk?

The most powerful moment for me was when we were all asked to take some 8me alone to connect to the environment around us. Sebastian suggested for each of us to follow our instinct, and to be guided by something that intrigues us.

It took me some 8me to find my ‘moment’. I was searching for anything that might ‘grab’ me... or that I would connect with on a profound level. Eventually, I was literally **drawn** towards one particular tree - soaring high above me, entangled within its own roots. I followed Sebastian’s advice and asked if I could come closer. I felt its energy, and I felt its wisdom. Slowly, I reached the bottom of its trunk, lightly touched the ancient bark, and listened for a while.

I could hear every sound around me. The silence was stunning - the rustle of wind in the leaves, the flow of energy from the forest floor, and also the faint sounds of the wild horses encircled amongst us. And this whole 8me, I felt like I was connected in spirit and mind to ‘my’ tree. It was telling me a story, accepting me as a young visitor, and I was observing it in full respect. It was magical.

What exactly (thought, mood) let you decide writing a song ? chain of thoughts...

I was deeply moved by this workshop, and my next practice session was when I wrote ‘A Tree Tells’. I felt feelings of humility and fragility. This workshop took place during the start of the Australian Bushfire Crisis, and I felt that the experience was a calling for me to harness my deep connection with nature and to create music in honour of my burning homeland... and also in honour of mother nature, who is also burning. The whole experience was rather emotional, and the ideas started to flow rather naturally.

Do you think the melody/sound the lyrics of this composition were influenced also from the atmosphere of this experience? And how?

The lyrics are the most important part of this piece. They form the foundation of the music and the story. The words are purposely simple and repetitive; it felt right to keep it like this in order to avoid over-complication. The melody was then influenced by the accompaniment of harmonics on the double bass, which combine quite well with a female vocal range.

Overall, the magical atmosphere of my own workshop experience was highly influential in the compositional process. The music is reminiscent of the atmosphere and environment during the workshop, which felt uninterrupted and refreshingly authentic... Devoid of pollution... immersed in nothing but nature's presence.

This composition is purposefully simple. In contrast to the other vegetable pieces, I felt that the lyrics were the foundation for this piece of music. Thus, I chose to use only par8als to accompany the vocal melody; ... to enhance the story, and to avoid distraction from the fundamental meaning of the lyrics.

How was your composing process writing down the words or thinking first of the notation? Or from improvising, thinking of the forrest?

'A Tree Tells' was written in a single 30 minute session. I felt as if the music literally flowed out of me, and I was merely the vessel that allowed it to travel from my mind to my instrument and voice. The central story channels my anger and sadness relating to the bushfires and to climate change, and the dialogue involves my inner discussion with the tree during the workshop.

After several versions, I recorded a short performance and posted it on my Vegetable-Bass sound- cloud that very same day. Upon further development, only a few things were added (i.e. extra accompaniment/longer form etc). But the original essence of the music has remained exactly the same ever since, and I think this was due to the sacred emo8on that I was able to feel during that single day.

What was perhaps a difference composing process compared to others song to your others, if yes how?

In comparison to the rest of the Vegetable-Bass pieces, this song is much more 'simple'. The peacefulness and beauty of silence in the forest is something that has directly influenced the compositional output of this song. There is no need to have many notes or to add more sections... There is no need for atonality, there is no need for flashy techniques. My priority is to keep the music as it was at the beginning.. .as an honest representation of my experience, inspired by the focused energy that I felt during that day. The story is the most important part - enhanced by the subtlety of the underlying musical accompaniment.

9.5 Chekhov unter Einfluss der Anthroposophie

Complete paper: Nina-Natalie Bartsch (2015) online published.
http://othes.univie.ac.at/36188/1/2015-02-17_0208921.pdf . Wien. 25.04.2020

universität wien

DIPLOMARBEIT

„Michail Čechovs theatralische Sendung – Die Arbeit an einem geistigen Theater unter dem Einfluss der Anthroposophie“

verfasst von Nina-Natalie Bartsch

angestrebter akademischer Grad

Magistra der Philosophie (Mag. phil.)

Wien, im Februar 2015

Studienkennzahl lt. Studienblatt: Studienrichtung lt. Studienblatt: Betreut von:

A 317
Theater-, Film – und Medienwissenschaft

Univ.-Prof. Dr. habil. Michael Gissenwehrer

Language	ger ... german

Abstract in Deutsch
Das zentrale Thema und Anliegen des russische Theaterpädagogen Michail Čechov war es stets, sein theaterästhetisches Konzept von einem neuen und idealen Theater zu verwirklichen, dem Theater der Zukunft. Im Mittelpunkt dieser Arbeit steht die Untersuchung seines schauspielpädago-gischen Werks unter dem Einwirken der Anthroposophie Rudolf Steiners. Es werden die Methoden Čhechovs schauspielpädagogischen Verfahrens ausgeführt, um sie einem anthroposophischen Kontext zugänglich zu machen und gewisse Teilbereiche aus Steiners Geisteswissenschaft erläutert um klare Parallelen ziehen zu können. Der Theaterpädagoge Čhechov war geprägt von der anthroposophischen Geisteshaltung und beeindruckt von den Überlegungen und Ausführungen zur Sprachentwicklung und Eurythmie, die für seine künstlerische Arbeit von grundlegender Bedeutung waren. In Folge lassen sich nicht nur Berührungspunkte in der praktischen Arbeit des Theaterpädagogen zu Steiners Wissenschaft erkennen, sondern auch die geistige Hinwendung mit der er die anthroposophische Grundelemente bewusst in sein Werk mit einfließen ließ.

Schlagwörter in Deutsch
Michail Chechov / Schauspielpädagoge / Rudolf Steiner / Anthroposophie

Abstract in Englisch
The implementation of a new theatric-aesthetic concept has always been the concern of the Russian drama-educator Michail Čhechov. His vision of a Theater of the Future was crucial for the development of an innovative acting method. The focus of this thesis is the examination of his drama-educational work and the influence of Rudolf Steiner's anthroposophy. After an introduction of Čhechov’s acting techniques, they will be further examined in relation to Steiner’s anthroposophy. Finally, elements common to both areas will be emphasized. The anthroposophical spiritual attitude as well as findings on language development and eurhythmy were highly essential for Čhechov’s innovative theater style. Therefore, a link between the practical life of drama-education and an-throposophy as well as an influence of Steiner’s humanitarian attitude can be found in Čhechov’s work, who deliberately incorporated those aspects into his revolutionary concept.