



Die musikalischen Parameter der Gruppenimprovisation in den frühen 1970er Jahren

Arbeit zur Erlangung des akademischen Grades
Magister Artium

vorgelegt von

Stephan Ziron
Matrikelnr.: 229753
Elsa-Brändström-Straße 5
13189 Berlin
Tel. 030. 399 30 753
mail@stephanziron.de

M.A. Hauptfach Musikwissenschaft

Berlin, den 05. Oktober 2009

Technische Universität zu Berlin
Fakultät I Geisteswissenschaften
Institut für Sprache und Kommunikation
Fachgebiet Musikwissenschaft

Prof. Dr. Christian Martin Schmidt
Dr. Friedericke Wissmann

Inhaltsverzeichnis

1	Einleitung.....	4
2	Improvisation – Eine Einführung.....	6
2.1	Zur Terminologie.....	6
2.2	Komposition versus Improvisation – Begriffswandlung und Bemühungen um Ausgleich im 20. Jahrhundert.....	10
2.3	Gruppenimprovisation.....	15
2.4	Zum Prozessaspekt in der Gruppenimprovisation.....	18
2.5	Die Interaktion in der improvisierenden Gruppe.....	21
3	<i>Instant Composer Pool</i> und seine Musiker.....	25
3.1	<i>Instant Composer Pool</i>	25
3.2	Kurzportraits der Musiker.....	26
3.2.1	Misha Mengelberg.....	27
3.2.2	Han Bennink.....	27
3.2.3	Evan Parker.....	28
3.2.4	Derek Bailey.....	28
3.2.5	Peter Brötzmann.....	29
3.2.6	Paul Rutherford.....	29
4	Höranalyse – <i>Groupcomposing II</i>.....	30
4.1	Allgemeines, Form und Struktur.....	30
4.2	Musikalische Parameter des Tonsatzes – Rhythmus.....	35
4.2.1	Percussion.....	36
4.2.2	Klavier.....	41
4.2.3	Gitarre.....	44
4.2.4	Posaune.....	46
4.2.5	Saxophone.....	47
4.2.6	Gachi.....	49
4.2.7	Die Rolle des Rhythmus in der Gruppenimprovisation.....	49

4.3	Musikalische Parameter des Tonsatzes – Melodie.....	50
4.3.1	Klavier.....	51
4.3.2	Gitarre.....	55
4.3.3	Posaune.....	56
4.3.4	Tenorsaxophon.....	57
4.3.5	Altsaxophon.....	58
4.3.6	Sopransaxophon.....	59
4.3.7	Gachi.....	60
4.3.8	Die Rolle der Melodie in der Gruppenimprovisation.....	61
4.4	Musikalische Parameter des Tonsatzes – Zusammenklang.....	61
4.4.1	Analyseabschnitt 2.....	62
4.4.2	Analyseabschnitt 3.....	63
4.4.3	Analyseabschnitt P.....	64
4.4.4	Analyseabschnitt 4.....	65
4.4.5	Analyseabschnitt 5.....	66
4.4.6	Analyseabschnitt 6.....	67
4.4.7	Analyseabschnitt 7.....	69
4.4.8	Die Rolle des Zusammenklangs in der Gruppenimprovisation.....	69
5	Fazit.....	70

Abbildungsverzeichnis

Abb. 1:	Arten der Improvisation nach Ferand (1938), eigene Darstellung.....	8
Abb. 2:	Handlungstheoretisches Modell der Improvisation (Reinhard 1998, Sp.593).....	18
Abb. 3:	Vollstruktur (Kaden 1996, Sp. 1638).....	
Abb. 4:	Musizieren nach Noten (Kaden 1996, Sp. 1639/Kaden 1984, S. 179).....	22
Abb. 5:	Vorgesetztenstruktur (Kaden 1996, Sp. 1642/Kaden 1984, S. 180).....	22
Abb. 6:	Gachi (Sadie (1984), S. 26).....	31
Abb. 7:	Motiv 1, Analysestelle 1, 00:00 bis 00:03 min, Klavierstimme, eigene Notation.....	51
Abb. 8:	Motiv 2, Analysestelle 2, ab 03:06 min, Klavierstimme, eigene Notation.....	52
Abb. 9:	Motiv 3, Analysestelle 7, ab 23:57 min, Klavierstimme, eigene Notation.....	54

Tabellenverzeichnis

Tab. 1:	Vergleich archaische Gesellschaft und Europäische Gesellschaft in Bezug auf musikalische Formen (nach Kaden 1996, Sp. 1640f.).....	24
---------	--	----

1 Einleitung

„Melodie ist das, was immer vermißt wird“¹.
Hanns Eisler

Die Improvisation begegnet dem Menschen tagtäglich. Trotz aller Planungen muss er mehrfach spontan entscheiden und damit eine Situation in die eine oder in die andere Richtung lenken. Zwar sind wir bemüht unser Leben so zu gestalten, dass alles nach unserem inneren Plan verläuft, jedoch gelingt dies nicht immer. Somit ist die Fähigkeit spontan verschiedenste Entscheidungen zu treffen, angeboren und eine unserer wichtigsten.

In der Musik hat das Improvisieren bereits in frühesten Zeiten seinen festen Platz. Spontane Musikerfindung, ob allein oder in der Gruppe, ist nach wie vor ein entscheidender Motor in der Musikgeschichte. Wie auch im Alltag eines Menschen, ist die Improvisation eine Grundlage, um Situationen zu meistern und Neues zu schaffen. Ohne das Musizieren aus dem Stegreif hätten keine Grundlagen für soziales Handeln, mit dem die Musikausübung eng verknüpft ist, geschaffen werden können. Doch wenn Plan und Spontaneität in der Musik die Analogie zur Komposition und Improvisation rechtfertigen, dann ist die Gegenüberstellung beider Phänomene einerseits eine gefestigte Polarität. Andererseits stellt sich die Frage, wie und wodurch Komponist und Improvisator im Laufe der Musikgeschichte derart gegenüber gestellt wurden. Wenn von Improvisation in der Musik die Rede ist, wird sehr schnell die Verbindung zum Jazz hergestellt. Mit dieser Arbeit soll gezeigt werden, dass die Improvisation nicht nur in diesem Musikgenre einen hohen Stellenwert besitzt, sondern auch in einem musikalischen Bereich praktiziert wird, der nicht mit dem Etikett 'Jazz' belegt ist.

Die vorliegende Arbeit ist dreigeteilt in einen einführenden Theorie- und Geschichtsteil, einer Höranalyse und einem Fazit, in dem Schlussfolgerungen aus der Verbindung von Theorie und Analyse gezogen werden. Zu Beginn dieser Arbeit wird in den Begriff, der Theorie und Geschichte der Improvisation eingeführt. Dabei stehen zunächst terminologische Aspekte im Mittelpunkt. Die Etymologie ist nicht nur der Zugang zum Sprachgebrauch, sondern auch zur Rolle der spontanen Musikerfindung in der Musikgeschichte, welches ferner gezeigt werden soll. Dabei wird die musikgeschichtliche

1 Müller, Hans-Peter (Hrsg.) (2003), *Ohne Musik wäre das Leben ein Irrtum*. Musikzitate von A bis Z, Zürich, S. 21

Entwicklung nachvollzogen, die zu einer Gegenüberstellung von Komposition und Improvisation geführt hat.

Ernest T. Ferand beschäftigte sich in seinem Buch 'Die Improvisation in der Musik'² eingehend mit der Kategorisierung von Improvisation und deren historischer Entwicklung. Basierend darauf soll geklärt werden, welcher von Ferand beschriebenen Improvisationsarten die Gruppenimprovisation der frühen siebziger Jahre zuzuordnen ist. Des Weiteren werden die musiksoziologischen Begriffe 'Interaktion' und 'Prozess' in die Analyse einbezogen. Inwiefern sie eine Rolle im gemeinsamen improvisieren spielen und ob sie anhand der Tonsatzparameter identifiziert und nachvollzogen werden können, soll beleuchtet werden.

Als Beispiel hierfür dient im Analyseteil das Stück *Groupcomposing II* der niederländischen Improvisationsgruppe *Instant Composer Pool*, das 1970 in Rotterdam aufgenommen wurde. Die siebziger Jahre sind geprägt durch die Kunstbewegungen *Fluxus* und *Happening*, die Kunst nicht abgekoppelt von den Rezipienten betrieben, sondern das Publikum aktiv mit einbezogen und damit zu einem gesamt menschlichen und -gesellschaftlichen Handeln erheben wollten. Die Gruppenimprovisation ist nur ein Teil dieser Bewegung. Eine Aufnahme des Stücks befindet sich im Anhang der Arbeit. Die Gruppe und ihre Mitglieder werden in Kurzportraits vorgestellt.

Neben der Einordnung in die Improvisationsarten soll mit dieser Arbeit schließlich geklärt werden, ob und wie die im schriftlich fixierten Tonsatz verwendeten Parameter Melodie, Rhythmus und Zusammenklang in der Gruppenimprovisation der frühen siebziger Jahre Verwendung finden. Dazu wird das Analysestück auf diese Aspekte hin mittels einer Höranalyse und der Erstellung einer Hörpartitur untersucht. Finden sich Melodien, Themen oder Motive in der Gruppenimprovisation? Gibt es ein einheitliches Gesamtmetrum, an dem sich die Musiker orientieren? Wie wirken die Instrumente auf einander und im Zusammenspiel und welchen Stellenwert hat er in der gemeinsamen spontanen Musikerfindung? Des Weiteren soll herausgefunden werden, ob die Gruppenimprovisation von den Musikern bewusst oder unbewusst strukturiert wird. Wenn es eine Strukturierung gibt, welche musikalischen Mittel und Tonsatzparameter werden verwendet?

Hanns Eisler begegnet mit seiner zu Beginn zitierten Aussage der Frage nach dem

2 Ferand, Ernest T. (1938), *Die Improvisation in der Musik*, Zürich.

Stellenwert der Melodie in einem Werk, also eines der Tonsatzparameter. Im Fazit wird die Verbindung zwischen den eingangs formulierten Fragen und den Ergebnissen und Problemen der Höranalyse des Beispiels einer Gruppenimprovisation in den frühen siebziger Jahren aufgezeigt.

Die Forschungen auf dem Gebiet der Improvisation erschöpfen sich zu Teilen meist im etymologischen, terminologischen Bereich, welche sich meist auf ältere Erkenntnisse stützen. Zwar schuf Ferand mit seinem Buch eines der Standardwerke, jedoch folgte nach der Publikation keine vergleichbare in diesem Umfang. Wenige Ansätze findet man in der Musiksoziologie und -psychologie. Wenn die Improvisation jedoch als Grundlage für jegliche Musikausübung verstanden werden kann, ist die Relevanz des Themas um so höher. Um diese Relevanz zumindest im Ansatz zu stützen, ist diese Arbeit entstanden. Denn wie gezeigt wird, ist die Improvisation in ihren verschiedenen Formen eines der bedeutendsten Phänomene der Musikgeschichte für Musikpraxis wie für die Musikwissenschaft.

2 Improvisation – Eine Einführung

2.1 Zur Terminologie

Im allgemeinen Sprachgebrauch bedeutet der Begriff 'Improvisation' Unvermutetes, Unvorbereitetes. Lateinisch von 'improvisus' bzw. 'ex improviso' kommend, bezeichnet er unvorhergesehenes Handeln oder deutet darauf hin, dass keine Vorbereitung für die Handlung stattgefunden hat. Nahezu die gleiche Bedeutung haben die Wörter 'ex tempore', übersetzt heißen sie soviel wie 'aus dem Augenblick heraus erfinden und sofort äußern'. Im Kontext der Improvisation wird häufig auch das Wort 'Stegreifspiel' oder die Wendung 'aus dem Stegreif' verwendet. Das Bild eines Reiters, der aus dem Steigbügel, also ohne vom Pferd abzusetzen, Handlungen vollzieht, dient als Vorlage für diese Metapher.³ Ferner bezieht sich der Begriff des 'Unvorhergesehenen' auf „sichtbare und/oder an visuell geprägten Vorerwartungen meßbare Handlungen“⁴.

In der lateinischen Musiktheorie bis zum Schrifttum des 19. Jahrhunderts werden

3 Vgl. Eggebrecht, Hans Heinrich (Hrsg.) (1967), Artikel „Improvisation“, in: *Riemann Musiklexikon*, Mainz, S. 390.

4 Frisius, Rudolf (1996), Artikel „Improvisation“, in: Finscher, Ludwig (Hrsg.), *MGG - Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, Zweite Auflage, Sachteil Band 4, Sp. 539.

die Wendungen 'improviso' und 'ex tempore' im Sinne von „Spontaneität und Kurzfristigkeit von bestimmten Entscheidungen des oder der Musizierenden während der Ausführung“ verwendet. Vom Mittelalter bis in das 17. Jahrhundert wurden die Wendungen im Sinne von ad hoc Addieren einer Stimme zu einem gegebenen Cantus firmus verwendet. Bis in die 1820er Jahre fanden sie Verwendung im Zusammenhang mit einem „noch vokabular verstandenen Kompositionsbegriff“ besonders in der Instrumentalbegleitung des Generalbassspiels und der Ausführung von Kadenzen. Zu Beginn des 19. Jahrhunderts dann wurden die Ausdrücke 'Improvisation', 'Extempore' und 'Impromptu' oder auch 'Fantasieren' und 'Präludieren' als „Termini für eine musikalische Praxis, in der Einfall und Umsetzung personell wie zeitlich nicht zu differenzieren sind“ gebraucht. Die Improvisation bzw. das Improvisieren entwickelte sich schließlich zum zentralen Begriff für die „unterschiedlichen Verfahren der nicht schriftgebundenen musikalischen Produktivität“. Die Gegensätze Improvisation und Komposition waren um 1830 geboren und vor allem in Deutschland manifestiert⁵. Auf die Unterscheidung zwischen Schrift gebundener Komposition und nicht fixierter musikalischer Praxis wird im Laufe dieser Arbeit später ausführlicher zurück gekommen, da sie lange Zeit als entscheidendes Merkmal zur Unterscheidung von Komposition und Improvisation galt.

„Musikalische Improvisation im engeren Sinne unterscheidet sich von in traditioneller Notenschrift fixierter Komposition dadurch, daß mindestens ein in deren Notationssystem primärer Parameter (d.h. Tonordnung oder Zeitordnung, die jeweils von Einzelwerten bzw. ihren Konstellationen ausgehend fixiert sind) nicht exakt vorhersehbar ist“⁶. Des Weiteren bezieht sich der Begriff auf die Unerwartetheit oder Unerwartbarkeit von Ereignissen. Fallen die Erfindung und die Ausführung von Musik zeitlich zusammen, so ist das Klangergebnis für Ausführenden und Rezipient in wesentlichen Aspekten unvorhersehbar und unerwartet. Im Prozess und Ergebnis der Improvisation können sich Vorhersehbarkeit und Unvorhersehbarkeit jedoch unter verschiedenen Aspekten miteinander verbinden. Kenntnisse einer der Improvisation zugrunde liegenden schriftlichen Vorlage, die Improvisation zulässt oder der Regeln, die als verbindlich bekannt und vorausgesetzt werden, können zu der Verbindung der Erwartbarkeit und

5 Vgl. Bandur, Markus (2001), Artikel „Improvisation“, in: *Handwörterbuch der musikalischen Terminologie*, Ordner III: F–L, 32. Auslieferung, Winter 2001/02, Stuttgart, S. 1.

6 Ebd. S. 539.

Unerwartbarkeit führen⁷.

Ferland definiert Improvisieren als „musikalische Reflexbewegung“ und meint damit eine „improvisatorische Leistung um einen aus dem musikalischen Gefühl, aus dem musikalischen Unterbewußtsein, oft als Reaktion auf einen aktuellen äußeren oder inneren Reiz einsetzenden, spontan hervorbrechenden, unter vollkommener oder überwiegender Umgehung des Intellekts nach bestimmten musikpsychologischen Gesetzen ablaufenden, 'kurzschlußartigen' Vorgang“⁸.

Ferner kategorisiert er Improvisation: „In formaler Hinsicht könnte unterschieden werden zwischen absoluter und relativer, zwischen freier und gebundener, dem Umfange nach zwischen totaler und partieller Improvisation“⁹.

IMPROVISATION	
absolut unmittelbare, spontane Erfindung musikalischer Gebilde	relativ Veränderung einer Form im Moment der Aufführung
frei ohne Einschränkungen nicht an eine Form gebunden	gebunden über ein vorhandenes Motiv oder Thema improvisiert
partiell einzelne Teile einer festen Komposition werden improvisiert	total Bindung an ein melodisch-formales Schema

Abb. 1: Arten der Improvisation nach Ferand (1938), eigene Darstellung

Eine „absolute“ Improvisation ist demnach die unmittelbare, spontane Erfindung durchwegs musikalischer Gebilde. Eine mehr oder weniger wesentliche beabsichtigte oder auch unbeabsichtigte Veränderung der im geringen oder stärkeren Maße feststehenden, gefassten Formen im Moment der Aufführung von Gesangs- oder Instrumentalstücken bezeichnet er als „relative“ Improvisation, die zum Teil auch zur „totalen“ Improvisation einzuordnen ist. Die „freie“ bzw. „nicht an eine Form gebundene“ Improvisation wird vom

7 Vgl. Bandur (2001), S. 54.

8 Ferand, Ernest T. (1938), S. 14.

9 Ebd. S. 9.

Ausführenden ohne Einschränkungen dargeboten. Die Gegenspielerin hierzu ist die „gebundene“ bzw. „durch geformte“ Improvisation, die beispielsweise über ein vorhandenes Thema oder Motiv gespielt wird. Diese Art wird von Organisten seit dem 16. Jahrhundert praktiziert und gefordert. Zur „totalen“ Improvisation gehören Formen, wie die Bindung an ein gewisses unveränderliches melodisch-formales Schema. Dies ist bei Basso-Ostinato-Formen oder Diskantvariationen der Fall. Die Diminutionspraxis und das vokale und instrumentale Kadenzwesen, die nur auf einzelne mehr oder weniger ausgedehnte Teile der im übrigen schriftlich mit allen Details fixierten Komposition gehören zur „partiellen“ Improvisation¹⁰.

Ferand resümiert über das Improvisieren:

„Angesichts dieser üppigen Fülle von Erscheinungsformen [...] erscheint es nicht ungerechtfertigt, von einem *I m p r o v i s a t i o n s t r i e b* zu sprechen, der als ein spezifischer Zweig des allgemeinen Spieltriebes aufzufassen ist und zur Entladung musikalischer Spannungen in den charakteristischen Augenblicksausprägungen unter Zuhilfenahme aller zur Verfügung stehenden, dem betreffenden Entwicklungsstadium der Musik entsprechenden, einfacheren oder komplizierteren technischen und formal-architektonischen Mitteln drängt. Allen diesen vielfältigen Formen aber ist eines gemeinsam: das Moment des Unmittelbaren, Unvorbereiteten, Unüberlegten“¹¹

Improvisation ist die Verbindung zweier Prinzipien: Das geistige, ideelle Moment des musikalischen Schaffens wird mit dem materiellen der körperlichen Realisierung zu einer Einheit verschmolzen¹².

Musikpsychologisch betrachtet ist das Erfinden und die gleichzeitige klangliche Realisierung von Musik eine produktive Handlung. Sie unterscheidet sich vom Komponieren durch seine schriftliche Fixierung, seine Spontaneität und das Maß an subjektiven gestaltenden Einfluss im Gegensatz zum interpretierenden musikalischen

¹⁰ Vgl. Ferand (1938), S. 9f.

¹¹ Ebd. S. 14. Hervorhebung von Ferand.

¹² Vgl. ebd. S. 426.

Spiel. Die Improvisation ist quasi eine vergegenständlichte Handlung, ein musikalisches Ereignis oder Produkt¹³.

Musiksoziologen konstatieren Improvisation als soziales Handeln. „Improvisation wurde ausgetestet: durch Rückmeldung. Es ist dies eine Praxis des Eingreifens ins Musizieren, die ihre Fruchtbarkeit weltweit unter Beweis gestellt hat – und das Kompetenzgefälle zwischen Musiker und Nicht-Musiker wenn nicht aufheben, so doch mildern kann“¹⁴. Ein entscheidender Aspekt ist die Frage, ob sich die Ausführenden bei avantgardistischer oder Jazz-Improvisation abgesprochen haben oder nicht. Das Grundlegendste wird zum sozialen Handeln: Die Gültigkeit der Improvisation, also zu sein was sie vorgibt, bleibt ungeklärt.

2.2 Komposition versus Improvisation – Begriffswandlung und Bemühungen um Ausgleich im 20. Jahrhundert

„Der Begriff der Improvisation, wie er als abgegriffene Vokabel im Umlauf ist, ohne daß über ihn reflektiert würde, krankt an dem Mangel, eine primär negativ, durch den Gegensatz zum Begriff der Komposition bestimmte Kategorie zu sein: ein Sammelname für musikalische Phänomene, die man aus dem einen oder anderen Grunde nicht Komposition nennen möchte und darum einen Gegenbegriff zuschiebt [...] Bildet demnach der Begriff der Improvisation keine Alternative zu dem der Komposition..., so ist dennoch, jedenfalls in der europäischen Musik, die eine Kategorie in wesentlichen Zügen durch den Gegensatz zu anderen bestimmt.“¹⁵

Carl Dahlhaus fasst 1979 zusammen, was in ca. in den 1830er Jahren vor allem in Deutschland an Bedeutung gewann: Die Unterscheidung zwischen schriftlich fixierter und nicht fixierter Musik. Die fehlende Schriftform der Improvisation wurde zum grundlegenden Merkmal bei der Abgrenzung zur Komposition und somit auch zum Werturteil über ihre Existenz. Das gleichberechtigte Dasein beider musikalischer Formen

¹³ Vgl. Ferand (1938), S. 595.

¹⁴ Kaden, Christian (1996), Artikel „Musiksoziologie“, in: Finscher, Ludwig (Hrsg.), *MGG - Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, Sachteil Band 6, Sp. 1643.

¹⁵ Dahlhaus, Carl (1979), Was heißt Improvisation?, in: Brinkmann, Reinhold (Hrsg.), *Improvisation und neue Musik, Veröffentlichung des Instituts für Neue Musik und Musikerziehung Darmstadt*, Band 20, Mainz, S. 9.

wurde damit in Frage gestellt. Des Weiteren stellt er zur Schwierigkeit der Begriffsdefinition folgendes fest:

„Geht man bei dem Versuch, Improvisation dadurch zu bestimmen, daß man sie von Komposition abgrenzt, von dem Unterschied zwischen fixierter und nicht fixierter Musik aus, so zeigt sich, daß Definitionsbemühungen entweder in Verlegenheit geraten oder in Willkür verfallen, und zwar darum, weil es sich streng genommen überhaupt nicht um isolierbare, gegeneinander abgeschlossene Bereiche, sondern um eine Skala von Möglichkeiten handelt, eine Skala, auf der es sozusagen nichts als Übergänge und Zwischenformen gibt und deren Extreme, die absolute Komposition und die absolute Improvisation, sich ins Irreale, Ungreifbare verlieren.“¹⁶

Fernand hält fest, dass durch das Gefühlsmäßige, Spontane die Improvisation als eine frühe Stufe der Entwicklungsgeschichte der Musik gesehen wird. Jedoch beschränkt sie sich nicht darauf. Vielmehr bedeutet das Auftreten des Intellekts, was der Entstehung der schriftlichen Fixierung zugeschrieben wird, gegenüber dem Instinkt, als den archaischen Formen, die „planmäßig bauende Gestaltungsweise der Komposition“ gegenüber dem „Prinzip des organischen Wachstums, dem die Improvisation vorwiegend unterworfen ist“. So ist die Komposition also eine späte Entwicklungsphase der Improvisation und entstand aus ihr. Die Improvisation existierte weiterhin neben der schriftlichen Fixierung¹⁷.

Die Begriffe 'Improvisation' und 'Komposition' schließen sich keineswegs aus. Eine Notation kann die schriftliche Fixierung im Sinne eines Hörprotokolls einer Improvisation sein. Sie ist eine Rezeptions-Notation. Auf der anderen Seite kann eine vorliegende Notation als Produktionsnotation, in der Parameter für die Ausführung fixiert sind, Abweichungen ergo Möglichkeiten zur Improvisation vorsehen. Beispiele hierfür sind eingefügte Kadenz, mehrfache Wiederholungen mit angegebenen Abweichungsmöglichkeiten oder Diminutionen. Man kann eine nachträgliche schriftliche Fixierung einer Improvisation ohne Zusatzinformationen nicht eindeutig von einer Komposition unterscheiden. Ebenfalls kann ein Rezipient einer Aufführung nicht immer

¹⁶ Dahlhaus (1979), S. 11.

¹⁷ Ferand (1938), S. 15.

eindeutig erkennen, wann der Ausführende Musiker improvisiert und nach welchen Regeln oder Absprachen dies geschieht, würde ihm eine Notation des Werkes nicht vorliegen¹⁸. Damit kann die schriftliche Fixierung, also Notation, als Vergleichskriterium zwischen Komposition und Improvisation in Frage gestellt werden.

Unter dem Einfluss der Veränderungen der abendländischen Musiksprache und des globalen Musiklebens haben sich die Praxis und Theorie der Improvisation verändert. Vor allem die Auflösung der Dur-Moll-Tonalität berührte sie im Verhältnis zur Komposition. Der Wandel der Musikpraxis unter Einfluss der sich verändernden technischen Medien wirkten auf Bedingungen und Möglichkeiten der Improvisation. Ihre Grundbedingung – die Unvorhersehbarkeit bzw. Unvorhersagbarkeit – für Hörer und Musiker wird in Frage gestellt. Jede Aufführung ist nun technisch konservierbar und reproduzierbar. Die Improvisation verliert mit der Möglichkeit der wiederholbaren Wiedergabe ihre Eigenschaft der Unvoraussagbarkeit¹⁹. Daher ist seit dem 20. Jahrhundert eine Neudefinition des Begriffs nötig geworden:

„Der Begriff der 'Improvisation' muß deswegen im Zeitalter der technischen Reproduzierbarkeit genauer definiert werden: Als Handlung (oder Ergebnis einer Handlung), die im Moment ihres Vollzugs (bzw. der Wahrnehmung ihres Ergebnisses) unvorhersehbar bzw. unerwartet oder unvoraussagbar erscheint.“²⁰

Unter verschiedenen Aspekten kann jedoch dieselbe Handlung sowohl als voraussagbar als auch unvorhersehbar genannt werden. Daher ist es in der Regel nötig sich bei der Unterscheidung zwischen Erwartbarkeit und Unerwartbarkeit nur auf einzelne Aspekte zu beziehen. Dies bedeutet im Speziellen, dass sich Komposition und Improvisation nicht gegenseitig ausschließen müssen. Dieselbe Aufführung oder Klangerlebnis kann sowohl unter improvisatorischen als auch kompositorischen Aspekten betrachtet werden. Der eine Fokus kann die Musikerfindung aus dem Stegreif während der Aufführung sein, andere beispielsweise Regeln und Absprachen, die vor der Aufführung getätigt wurden²¹.

Derek Bailey war selbst praktizierender Improvisationsmusiker. Er sieht die

18 Vgl. Frisius (1998), Sp. 539.

19 Vgl. Frisius (1998), Sp. 584 ff.

20 Ebd. Sp. 585.

21 Ebd. Sp. 585 ff.

Definition und Analyse von Improvisation ebenfalls als sehr problematisch, nahezu als unmöglich, an. Dies tut er nicht nur aus seiner persönlichen Situation als Musiker, sondern zieht seine Schlüsse aus Interviews, die er mit Improvisationsmusikern geführt hat.

„Improvisation ist ständig im Fluß, niemals stabil und festgeschrieben; sie entzieht sich exakter Beschreibungen und Analyse, sie ist von Hause aus unakademisch. Mehr noch: Jeder Versuch, Improvisation zu beschreiben, stellt in gewisser Hinsicht eine Verfälschung dar, denn der Wesenskern spontaner Improvisation läuft dieser Absicht zuwider und steht im Gegensatz zum Gedanken der Dokumentation“²²

Bei der Definition des Improvisationsbegriffs wird von objektiven Voraussetzungen ausgegangen. Dennoch scheinen diese Versuche der improvisierten Musik nicht gerecht zu werden. Eine Vielzahl von Kategorien und Termini bilden indirekt bereits ein „Wertgefüge [...], das einem anderen historischen bzw. musikästhetischen Kontext entspringt und das, auf Jazz/improvisierte Musik übertragene, Vergeblichkeit offenbart oder zu Willkür anstiftet“²³.

Dem Improvisationstrieb, wie Ferand es definiert, wirkt die Tradition entgegen, die erst mündlich und später schriftlich gefestigt und weitergegeben wurde. Dadurch entstand eine wesentliche Eindämmung des spontanen Erfindens von Musik. Mit der zunehmenden Rationalisierung der Musikausübung u. a. durch die Notation wurde es zunehmend schwieriger aus dem Stegreif zu singen und Stimmen hinzu zu fügen bzw. zu improvisieren. Durch die schriftliche Fixierung konnte sich die Polyphonie in der Musik zwar enorm entwickeln, dies ging aber zu Lasten des improvisatorischen Freiraums. Eine so enorm ausgebildete Polyphonie, die nach Regeln funktioniert, also in eine komplexe Form gebracht wurde, ist nicht mehr improvisatorisch zu realisieren. Mit Zunahme der Tradition und der damit verbundenen Konventionen in der Musik verlor die Wiederholung als wichtiges primitives Moment an Bedeutung. Ständiges Verändern, Ausschmücken und Verzieren überkommener oder neu erfundener Weisen weckten das Interesse bei Musikern

22 Bailey, Derek (1987), *Musikalische Improvisation. Kunst ohne Werk*, Hofheim, S. 7.

23 Noglik, Bert (Hrsg.) (1990), Horizontverschiebungen. Über die Bewegung der Begriffe und die Prozesse des Hörens, in: *Klangspuren*, Berlin, S. 319.

und Rezipienten²⁴.

Erste Ansätze zur Neubestimmung des Verhältnisses zwischen Komposition und Improvisation und damit sozusagen das 'Revival der Improvisation' findet man in der *Musique concrète* ab den 1950er Jahren. Sie ist die erste Form von Komposition, die keine Partitur als Grundlage hat und bei der das Notationsprinzip in Frage gestellt und abgewichen wurde. Aufnahmen von Klängen und Geräuschen aus den Bereichen der Umwelt, der Sprache und Stimme oder beliebiger Musik sind ihr Materialfundus. Unter Umständen verwendete man auch Aufnahmen improvisierter Musik, z. B. aus den Bereichen des Jazz, der elektro-akustischen Musik oder der außer europäischen Musik. Komponisten wie John Cage, Morton Feldman oder Earle Brown ließen den interpretierenden Musikern seit ca. 1952 improvisatorische Freiheit. Cage gab den aufführungspraktischen Gegebenheiten nach, indem er akzeptierte, dass trotz genauer Anweisungen zur Präparation des Instruments für sein Klavierkonzert (1957/1958), die Klangergebnisse unbestimmt sein würden. Die überlieferten Abgrenzungen zwischen Komposition, Interpretation und Improvisation wurden in Frage gestellt. Es wurde in dieser Zeit mit der schriftlichen Fixierung und Nicht-Fixierung von Tonhöhen und -dauern in den Kompositionen und ihren schriftlichen Vorlagen experimentiert. Während o. g. Komponisten mit Partiturformen experimentierten, hielt Karlheinz Stockhausen in der Schriftform beispielsweise großformale Prozesse fest, während die Details variabel bleiben. Damit werden dem Interpreten zahlreiche Freiheiten eröffnet und improvisatorische Ausgestaltung möglich²⁵. In den 60er Jahren nutzten Komponisten die neuen Möglichkeiten der Live-Elektronik auch in Verbindung mit Improvisation, die sich vor allem in Werken von John Cage durchsetzten²⁶.

Improvisationspädagogische Ansätze seit den ausgehenden 60er Jahren bewegten sich meist im Grenzbereich zwischen Improvisation und Komposition. Begriffe wie 'Gestaltung' für erstere oder 'Erfindung' für letztere hielten Einzug in die Methodenlehre. Grade der Freiheit wurden unterschieden, wie z. B. 'gebunden', 'gelenkt' oder 'frei', und tauchten als Formulierungen in verbalen Vorlagen, Grafiken, traditionellen Notenvorlagen oder als Mischung verschiedener Notationsformen – hier am häufigsten als

24 Vgl. Ferand (1938), S. 414.

25 z. B. in: *Zyklus für einen Schlagzeuger*, 1959 / *Refrain*, 1959.

26 Vgl. Frisius (1998), Sp. 589–592.

Fortsetzungsvorlage – auf. Eingegangen wird dabei entweder nur auf die Gesamtform oder auf Details des Stückes, jedoch nicht auf beides zusammen. Gänzlich von tonalen oder rhythmischen Ordnungen gelöste Ansätze beziehen unter anderem Bilder oder Fotos ein und verweisen damit auf zu realisierende Gegebenheiten außerhalb der Musik²⁷.

Der experimentell-forschende Charakter von Lernprozessen wurde für den Einstieg in die zeitgenössische Musik der 50er und 60er Jahre genutzt. Diese machte sich neue Klangbereiche auf dem Gebiet des Geräusches, der Klangfarbe und der Elektronik zu eigen.

„Voraussetzungsloses Improvisieren meint unter Verwendung eines erweiterten Begriffes von Musik als einer Ordnung von allem Hörbarem den Verzicht auf ein konventionelles Instrumentarium zugunsten von unkonventionellen Klangerzeugern des Alltags oder eine Einbeziehung von alltäglichen technischen Medien inklusive Synthesizer und Computer.“²⁸

2.3 Gruppenimprovisation

Das spontane Erfinden von Musik kann solistisch, aber auch gleichzeitig von mehreren Menschen ausgeführt werden. Im sozialpsychologischen Sinn bilden mehrere Menschen eine Gruppe, weil sie „in geregelter Form interagieren [...], sich selbst als 'Mitglieder'“ verstehen, eine „'Aktivität' oder Sache, Aufgabe [...] gemeinsam haben“. Sie vollziehen eine „regelmäßige Interaktion“ miteinander, aus denen sich „wechselseitige Gefühlsbeziehungen“ ergeben²⁹. Man spricht dann von einer musikalischen Gruppenimprovisation, in der das freie Spiel ohne Form im Vordergrund steht. Besonders betrachtenswert ist dabei die Interaktion zwischen den Gruppenmitgliedern während des Stegreifspiels und der Prozessaspekt der Improvisation.

Barney Charles entwickelte sechs Axiome für die Gruppenimprovisation auf Grundlage der Musik von John Cage:

27 Vgl. Andreas, Reinhard (1996), Artikel „Improvisation“, in: Fintscher, Ludwig (Hrsg.), *MGG – Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, Sachteil Band 4, Sp. 593.

28 Vgl. Andreas (1998), Sp. 594.

29 Müller, Burkhard (1984), Gruppendynamik, in: Eyferth, Hanns (Hrsg.), *Handbuch Sozialarbeit/Sozialpädagogik*, Neuwied, S. 465.

1. Jeder vorhandene oder nicht vorhandene Ton ist gültig und 'gut', wie jeder andere Ton
2. Jeder Ton ist ein eigenständiges Ereignis. Er ist mit keinem anderen Ton durch irgendeine Hierarchie verbunden. Er braucht keine Beziehung zu dem zu haben, was ihm vorausgegangen ist oder was ihm folgen wird. Er ist für sich selbst wichtig, nicht für das, was er zu einer musikalischen Linie oder einem musikalischen Verlauf beiträgt.
3. Jeder Verbund von Tönen ist genauso gültig wie jeder andere.
4. Jedes Mittel zur Erzeugung eines Verbundes von Tönen ist genauso gültig wie jedes andere Mittel.
5. Jedes Musikwerk ist genauso 'gut' wie jedes andere, jeder Komponist so 'gut' wie jeder andere.
6. Traditionelle Wertvorstellungen, Expertentum und Autorität sind bedeutungslos³⁰

Er stellt damit jedes Klangereignis, sogar jeden Musiker und Komponisten auf absolut gleiche Stufe ohne jegliche Hierarchien. Damit besitzt alles und jeder Gleichberechtigung im Schaffen und Sein, im Verbund oder allein. Es ist die absolute Gleichbehandlung ohne eine vertikale Rangordnung. Die Regeln und Grenzen bzw. Freiräume der Improvisation kann durch die Gruppenmitglieder festgelegt werden. So kann sich beispielsweise auf bestimmte Instrumente, Töne, Lautstärken, Zeitdauer, etc. geeinigt werden.

Angewandt auf Gruppenimprovisation bzw. Improvisation allgemein heißt das, dass sie „ein Musizieren [ist], das nicht in Stücke teilbar, nicht zeitlich versetzbar, nicht wiederholbar ist. [...] Es wird nicht gefragt nach einer Musik als Lernstoff, Arbeit, Fertigware für Wettbewerb und Business, sondern nach Musik als einem Geschehen von jeweils einmaliger und unwiederbringlicher Aussage, in das wir aktiv einbezogen sind und auf dessen Zeitpunkt, Charakter, Beginn und Ende bestimmte Situationen mehr Einfluß haben als unser Plan und Wille“³¹

John Cage war ein Künstler, der 1978 einen entscheidenden Impuls lieferte, so dass eine Befreiung der Phantasie vom tonalen Denken und komplizierten, technokratischen Ordnungsprinzipien stattfinden und neue Wege gegangen werden konnten. 'Wie Musik sein

30 Charles, Daniel (1984), *Musik und Vergessen*, Berlin, S. 40.

31 Friedemann, Lilli (1974), Musizieren als unwiederholbares Geschehnis, in: Blasl, Franz (Hrsg.), *Experimente im Musikunterricht*, Wien, S. 18.

sollte' und 'wie sie ausdrucksvoller geraten könnte' war nicht mehr die Aufgabe des Komponisten, sondern wurde den Musikern selbst überlassen. Der Komponist verzichtet auf seine Funktion und gewohnte Rolle. Es soll jeder auf Kontrolle verzichten. Die Musiker haben damit ein Individuum eigenen Rechts zu sein und aus ihrem eigenen Zentrum heraus zu handeln³².

Somit werden alle Gruppenmitglieder Spieler, Komponist und Zuhörer in persona, die sich den Verwertungsabsichten der Musikwirtschaft entziehen. Damit einher geht der Gedanke an eine emanzipierte Gesellschaft, in der das Individuum ein Werk ohne äußeren Druck und Zwang vollbringen kann. Damit drücken sich die Musiker mit dieser Art der Musikausübung nicht nur künstlerisch aus, sondern erreichen auch eine politische Dimension. In beiden Zusammenhängen wird von Befreiung gesprochen. Die Emanzipierung von traditionellen Regeln und Formen der Musik wird auf die soziale Dimension übertragen. Besondere Bedeutung erlangte die musikalische Gruppendimension dadurch in der Musik- und Gruppentherapie³³.

„In der Gruppenimprovisation erfahren die Spieler [...], wie fragwürdig [tradierte musikalische] Normen sind, wie sie musikalisches Erleben eingrenzen und beschneiden und letztlich nur dazu dienen, Eliten zu definieren, an die die musikalische Bedürfnisbefriedigung gebunden bleibt³⁴.

Die musikalischen Gruppenimprovisation der siebziger Jahre sollte demnach nicht nur künstlerisches Ausdrucksmittel von Individuen sein, sondern ihre Grundgedanken bzw. Axiome wurden auch auf die Emanzipation der Bürger in einer Gesellschaft bezogen. Das Improvisieren in einer Gruppe und die damit einhergehende Gleichberechtigung aller Beteiligten und ihres künstlerischen Ausdrucks mit ihren Instrumenten untereinander sollte quasi das widerspiegeln, was in der Gesellschaft ebenfalls erreicht werden sollte: Die Gleichberechtigung der Individuen innerhalb einer Gruppe. Gruppenimprovisation versucht „im Bereich des Scheins [der Kunst] individuelle Freiheit zu retten, damit sie oder zumindest die Sehnsucht danach für die Realität erhalten bleibt“³⁵. „Die Erfahrung der

32 Vgl. Kapteina, Hartmut (1988), Dimensionen der Gruppenimprovisation, in: *Musik und Kommunikation*, Hamburger Jahrbuch zur Musiktherapie und intermodalen Medientherapie, Band 2, Bremen, S. 77f.

33 Vgl. ebd. S. 78/81.

34 Kapteina (1988), S. 81.

35 Keller, Max E. (1973), Improvisation und Engagement, In: *Melos*, 4/1973, S.198–203.

Spieler in der Improvisation [sollte] nicht auf den musikalischen Bereich beschränkt [bleiben]³⁶.

2.3.1 Zum Prozessaspekt der Improvisation

Ein musikpsychologischer Aspekt ist der Prozess der Solo- und Gruppenimprovisation. Die Darstellung der prozessorientierten Beschreibung geschieht auf handlungstheoretische Weise. Improvisieren wird dabei, wie jede Handlung, als zielgerichtet angesehen. Damit ist sie zumindest teilweise bewusst reguliert. Es ist nur ein scheinbarer Widerspruch, dass Improvisationsmusiker 'von innen heraus', 'wie von selbst' und 'ohne zu denken' agieren. Der Musiker bewältigt zwei zentrale Herausforderungen: Die Generierung von Ideen und ihre musikalisch-motorische Umsetzung zu einer Handlung. Um ständig handlungsfähig zu bleiben muss die Komplexität dieser Anforderung jedoch auf Grund des Agierens in der realen Zeit stark reduziert werden. Welche Einheit von Faktoren aus Sicht der Musikpsychologie dabei eine Rolle spielen, ist in der unteren Abbildung schematisch dargestellt.

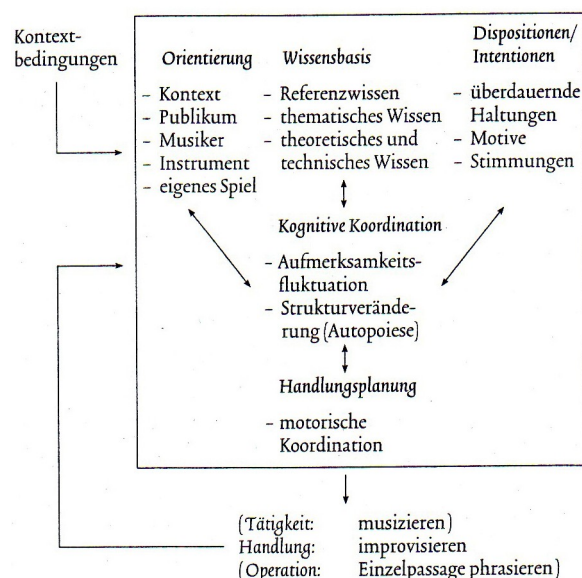


Abb. 2: Handlungstheoretisches Modell der Improvisation, in: Andreas, Reinhard (1996), Artikel „Improvisation“, in: Fintscher, Ludwig (Hrsg.), *MGG – Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, Sachteil Band 4, Sp. 593.

³⁶ Keller (1973), S. 203.

Handlungsimpulse, wie beispielsweise eine neue Melodiephrase zu spielen, können nach Rückkoppelung zu Erfahrungsstrukturen gefestigt werden. Auf diese kann in künftigen Improvisationen zurück gegriffen werden. Häufige Wiederholungen und Bestätigungen regen dabei das Reiz suchende kognitive System des Musikers zu neuen Impulsen an. Somit findet die allgemeine kognitiv-interaktionistische Theorie der Selbstorganisation der menschlichen Psyche im kreativen Prozess einer Improvisation einen wichtigen Anwendungsbereich. Die Handlungsbereiche kann der Musiker jedoch für sich selbst einengen und damit Komplexität reduzieren. Indem er seine Aufmerksamkeit auf eine bestimmte Ebene seiner Handlungshierarchie lenkt, engt er die bereichsspezifische Auswahl an musikalischen Handlungsmöglichkeiten ein. Dies geschieht beispielsweise durch das Spielen von bestimmten Phrasierungen oder durch ein spezifisches Bühnen(show)verhalten. Im Gegensatz zur Studioarbeit gilt die erste Idee und Fehler sind nicht korrigierbar. Die Ausführung der Handlung in konkrete Operationen ist automatisiert und bedarf keiner Aufmerksamkeit. Die Fokussierung ist dabei flexibel. So kann z. B. in einem Jazzsolo auch mit einer anderen Phrasierung gearbeitet werden und an schwierigen Stellen zurück zur Jazzphrasierung gewechselt werden. Damit konzentriert sich der Musiker wieder auf die Operationsebene. Es wird vermutet, dass diese Prozesse auch parallel zu einander ablaufen. Die flexible Aufmerksamkeitsverteilung dient der Ideenfindung in der Improvisation. Unterbewusste Automatismen in einem Referenzsystem, z. B. im Blues mit seinen spezifischen Phrasen und Patterns, helfen dem Musiker bei der Komplexitätsreduzierung und der Fokussierung und Ausführung von Ideen³⁷. Kurz gesagt:

„Der Musiker gewinnt Zeit, Ideen aufzuspüren, auszuwählen und einzuplanen. Improvisierende Musiker schätzen daher oft einfache musikalische Formen und langsamere Tempi“³⁸.

Keine Instanz bestimmt das Spiel des Gruppenmitglieds außer er selbst. Somit unterliegt es einem Prozess der Selbstoffenbarung. Die Art wie innerhalb der Improvisation mit der Gruppe gehandelt wird, spiegelt sich mit der Art, wie der

37 Vgl. Keller (1973), S. 597ff.

38 Ebd. S. 598

Spieler Gegenstände, Dinge, der Natur oder anderen Menschen umgeht³⁹.

„Gruppenimprovisation ist bestimmt durch ein hohes Maß an persönlicher Betroffenheit bei allen Beteiligten: Im Gegensatz zu allen anderen musikalischen Situationen, wo sein Handeln sich stets auf vorgegebene Anweisung bezieht, auf Partituren, Regeln oder Spielmodelle, kann der Spieler in der Gruppenimprovisation nur das spielen, was für ihn im Moment des Spiels das Nächstliegende ist; er kann nicht anders als so handeln, wie es für ihn typisch ist“⁴⁰.

Die Improvisationsgruppe durchläuft während ihres Bestehens mehrere Phasen. Die erste ist geprägt von der Faszination über die neuen Ausdrucksmittel. In einer weiteren Phase sind die Mitglieder mehr oder weniger stark verunsichert, Hemmungen und Ängste begleiten sie, da sie spüren, dass mehr passiert mit ihnen als nur geselliges Musizieren. Sie erahnen den Prozess der Selbsterkenntnis und des Erkenntwerdens von anderen. Sie wagen sich in ein unbekanntes neues Terrain. Gruppendynamische Effekte treten auf, die für die musikwissenschaftliche Betrachtung des Themas weniger von Bedeutung sind, als für die Musiktherapie. Erkenntnisse, die während einer Gruppenimprovisation von den Spielern gewonnen werden, sollen dort Anstoß für Veränderungen im sozialen Handeln außerhalb der Kunstwelt der Musik geben⁴¹.

„Die Prozesse, die sich in der Gruppenimprovisation ereignen, können nur von der Warte eines avantgardistischen musikästhetischen Bewußtseins aus angemessen erfaßt und gelenkt werden; Merkmal dieses Bewußtseins ist, daß es musikalische, seelische und gesellschaftliche Gesichtspunkte aufeinander bezieht und zu immer neuen musikalischen Lösungen treibt, mit denen individuelle und gesellschaftsbezogene Erkenntnisse, Erfahrungen und Veränderungen korrespondieren“⁴².

39 Vgl. Kapteina (1988), S. 83.

40 Ebd., S. 83.

41 Vgl. ebd., S. 83ff.

42 Ebd. S. 87.

2.3.2 Die Interaktion in der improvisierenden Gruppe

Wohl in keiner anderen Formation außer in einer musikalischen Improvisationsgruppe hat die Interaktion zwischen den Mitgliedern der Gruppe entscheidenden Einfluss auf das Klangergebnis. Der handlungstheoretische Prozessaspekt, der bereits bei der Improvisation eines Solisten eine große Rolle spielt, bekommt durch die Einflüsse von mitspielenden Musikern für den Ausführenden eine weitere Dimension.

Der soziologische Begriff 'Interaktion' bedeutet zu deutsch 'Wechselbeziehung'⁴³. Beim Versuch einer Definition des Wortes liegt der Fokus auf dem ersten Teil. Er verdeutlicht das Verhältnis zwischen dem 'Ich' und dem 'Du'. Dabei kann das Verhältnis auch einseitig sein. Dies ist dann der Fall, wenn von nur einem Partner eine Aktion ausgeht bzw. nur ein Partner Einfluss nehmend agiert. Der andere Partner verhält sich dem gegenüber duldig, rezeptiv. Aber auch eine zwei- oder mehrseitige Interaktion ist möglich. Dann tauschen die Beteiligten die Rollen und wirken wechselseitig aufeinander. Dadurch sind verschiedene Ränge erkennbar. Das Verhältnis bestätigt sich selbst in einer Rückkoppelung, die gegebene Impulse entweder bestätigt oder korrigiert. Die erste Form der Rückkoppelung ist kumulativ. Die zweite kompensatorisch mit einer kritisch-ausgleichenden Funktion. Jedoch ist das System, dass zwei Partner im soziologischen Sinne durch Kommunikation bilden, nur stabil, wenn mindestens eine Form der Rückkoppelung existiert. Die minimale Rückkoppelung muss ausgleichenden Charakter haben. Der Prozess wird dadurch geregelt und somit ist die Voraussetzung für den Erhalt des sozialen Systems und die Adaption an wechselnden Umgebungsbedingungen gewährleistet.

In der Musikgeschichte ist eine Einschränkung von Rückkoppelungen zu beobachten. Es sei das Hörer-Musiker-Verhältnis oder das Verhältnis genannt, das sich zwischen Musiker unter einander verändert hat. In archaischen bzw. Stammesgesellschaften, im Gegensatz zur europäisch-westlichen Gesellschaft, ist derweil eine so genannte interaktive Gruppenkommunikation erhalten geblieben. Jeder in einem kollektiven Zeremoniell ist jedem anderen Gruppenmitglied verbunden. Alle gehen auf einander ein und werden von jedem Mitglied geprägt. Sozialpsychologisch nennt man dies eine Vollstruktur.

43 Vgl. Dudenredaktion (1991), Eintrag „Interaktion“, in: Dudenredaktion, *Der kleine Duden, Fremdwörterbuch*, 3. Auflage, Mannheim S. 188.

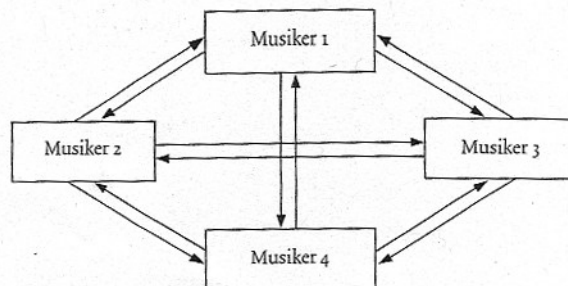


Abb. 2: Vollstruktur

Abb.3: Vollstruktur, in: Kaden (1996), Sp. 1638.

Das aufeinander Hören und Eingehen ist oberste Pflicht für die Gruppenangehörigen. Musikalische Entscheidungen werden 'ex tempore', also an Ort und Stelle getroffen. Der Gruppenkontakt kann hierbei Verhaltenskonstellationen schaffen, die immer wieder verschieden gestaltet werden können. Sie sind unvorhersehbar, in wirklicher Variabilität, also 'ex improviso'. Dennoch gibt es Formen, bei denen nicht von einem interaktiven Wechsel die Rede sein kann und auch in der Improvisation nicht offen bleiben können. Carl Dahlhaus nennt diese Formen der Musik „rituell fixiert“⁴⁴. Komplexe Übergänge von rhythmischen Figuren werden hierbei auf Signale eines 'Meistertrommlers' zurück geführt. Er übernimmt die Rolle des Leiters der Gruppe.

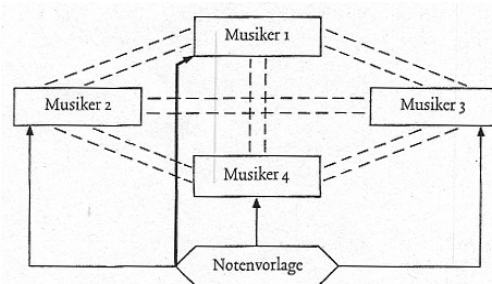


Abb. 3: Musizieren nach Noten

Abb.4: Musizieren nach Noten, In: Kaden (1996), Sp. 1639.

Siehe auch Kaden, Christian (1984), *Musiksoziologie*, Berlin, S. 179.

„Ex-tempore-Praktiken verbürgen also keineswegs, daß in ihnen auch gruppenspezifisch interagiert werden könnte. Oft markieren sie sogar einen Grenzfall von Interaktion: ohne entscheidungsintensive Rückkoppelung, ja Entscheidungsfindung überhaupt, also auch ohne Entscheidungskorrektur.

44 Dahlhaus, Carl (1979), *Die Idee der absoluten Musik*, Leipzig, S. 22.

Strukturell ist solche Praxis äquivalent einem Musizieren nach Schriftvorlagen, bei dem ebenfalls Gegebenes, Aufgezeichnetes lediglich umgesetzt wird in Klang⁴⁵.

„Mit der Entwicklung leistungsfähiger Instrumente, der Differenzierung von Gattungen und Formen, dem Komplizierter-Werden musikalischer Faktur, der Arbeitsteilung und Spezialisierung der Musikproduzenten – mit Momenten also, die spontan regulierendes Musizieren zu einem immer aussichtsloseren Unterfangen werden ließen“, wurde ein Dirigent nötig⁴⁶. Die Interaktionen sind bei dieser Konstellation sekundär. Zwar gibt es eine Anpassungsleistung der Musiker, doch ist es nahezu unmöglich, dass alle Beteiligten unter einander Kontakt aufnehmen können. Komposition im Sinne von schriftlicher Fixierung erweitert jedoch den Entscheidungsraum des Komponisten. Ein Anwachsen der Ensemblegröße ist damit erklärbar. Der Dirigent agiert als 'Krisenmanager'. Die Verdichtung von Satzstruktur und -technik, Stimmführung, Regeln und Bestimmungen durch den Komponisten und seiner schriftlichen Fixierung verringern bzw. machen nahezu jegliche Interaktion, selbst die sekundäre, unmöglich. Die Praxis, dass ein Musiker aus der Gruppe heraus leitet, kommt dem Bild des 'Leittrommlers' in archaischen Gesellschaften sehr nahe. Erst der schritt auf das Dirigentenpodest festigt seine Rolle als Chef. Soziologisch betrachtet entwickelte sich die europäische Aufführungspraxis vom 'Leittrommler', der aus der Gruppe heraus agiert, zu einer 'Vorgesetztenstruktur'. Dieser Art der Musikpraxis stellt soziologisch die komplizierteste Form musikalischer Kommunikation dar⁴⁷.

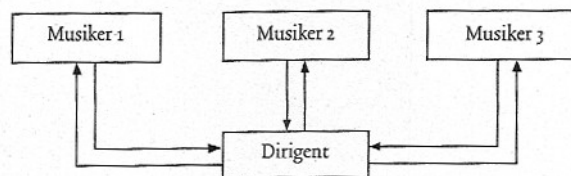


Abb.4: Vorgesetztenstruktur

Abb.5: Vorgesetztenstruktur, In: Kaden, Christian (1996), Sp. 1642.

Siehe auch Kaden, Christian (1984), *Musiksoziologie*, S. 180.

45 Kaden (1996), Sp. 1639.

46 Kaden, Christian (1984), *Musiksoziologie*, Berlin, S. 178f.

47 Vgl. Ebd. S. 100.

Versuche diese Struktur zu brechen finden nur noch im nicht-öffentlichen Raum statt: In der Probe. Hier wird freies Spiel, Interaktion praktiziert. Die Interaktion selbst hebt sich bei der Aufführung dann auf. Rückkoppelung, Dialog, Kritik, Kompensation sind fest, konserviert, starr und stillgelegt. Die Musiker üben Interaktion in der Probe, führen sie bei der Aufführung aber nicht aus, sondern täuschen sie dem Publikum letztlich nur vor. Der Weg der europäischen Musikgeschichte könnte wie folgt beschrieben werden: Das einseitige Auswahlverhalten wird zugunsten der Abdämpfung sozialer Beweglichkeit aufgegeben. Die Vollstruktur wandelte sich zur Vorgesetztenstruktur, die primäre wird zur sekundären Interaktion und wird damit ästhetisch unwesentlich. Die Folge ist, dass die Improvisation zunehmend ihrem Ursprung und Horizont entwindet⁴⁸.

Archaische Gesellschaft	Europäische Gesellschaft
- interaktiv-frei - fixiert-festgespielte Musikalisch beide Formen ergänzen sich	- regeltreue Kanonisierung - vor fixierte Muster der Kompositionen - durchprobierte Aufführungen in größt möglicher Perfektion

Tab. 1: Vergleich archaische Gesellschaft und Europäische Gesellschaft in Bezug auf musikalische Formen nach Kaden (1996), Sp. 1640f.

„Interaktion arbeitet nach bestimmten Graden der Wahrscheinlichkeit, sicher ist sie nie. In einer nicht allzu schwierigen, dennoch anspruchsvollen Konstellation werden 'alle' Möglichkeiten des Aufeinander-Zugehens, des Improvisierens planvoll ausgeschöpft“⁴⁹.

Die Frage nach Täuschung oder Qualifikation einer Improvisation bleibt meist unbeantwortet. Im Falle der avantgardistischen und Jazzimprovisation müsste sie lauten: Sprachen sich die Musiker vorher ab, haben sie etwas vorher fixiert oder nicht? Improvisation wird also zum sozialen Handeln, dessen Beweis aus der Musik heraus allein nicht zu erbringen ist. Ein Beleg für die 'Echtheit' einer Improvisation kann nur durch Rückmeldung bzw. Rückkoppelung im Musiker-Publikum-Verhältnis erbracht werden. Dieses Eingreifen in das Musizieren kann das Kompetenzgefälle zwischen den Gruppen

48 Vgl. Kaden (1996), Sp. 1640f.

49 Ebd. Sp. 1642.

mildern und erzeugt die Kategorien der reinen Darbietungsmusik und der Steuerungsmusik. Letztere ist üblicher in außereuropäischen Kulturen, in denen auch Nicht-Musiker zum wichtigen Teil der Aufführung und Ausübung werden. Auch diese Paarung ist kein Novum. Genauso wenig, wie das Beharren auf Rollen (Meistertrommler, Führungsstimme), die dennoch einen Grad an Interaktion zulassen. Doch bezieht man alle genannten Ebenen der Interaktion und Nicht-Interaktion ein, ist die Ausschließlichkeit einer reinen Darbietung eine Monokultur. Schließlich bedeutet sie heute die meist europäische musikalische Moderne. Das einzige kreative Moment und direkte Reaktion im Konzertsaal wird auf einen Zeitpunkt verschoben, wo ein Eingreifen und eine Zurechnung der Aktion auf den Einzelnen nicht mehr möglich ist: der Schlussapplaus nach einer Aufführung⁵⁰.

3 *Instant Composer Pool* – Kurzportraits

3.1 Kurzportrait *Instant Composer Pool*

Die Improvisationsgruppe *Instant Composer Pool*⁵¹ wurde 1967 von dem ukrainischen Pianisten Misha Mengelberg, dem niederländischen Perkussionisten und Multiinstrumentalisten Han Bennink und dem ebenfalls aus den Niederlanden stammenden Saxophonisten, Klarinettenisten und Komponisten Willem Breuker in Rotterdam gegründet. Die Bezeichnung 'Instant Composition' wurde erstmals von dem Gitarristen Jim Hall benutzt und beschreibt die Improvisation als gleichberechtigtes Pendant zur Komposition. Mengelberg benutzte ebenso die Bezeichnung 'instant poetry', die aus der *Fluxus* Kunstbewegung stammt, der er angehörte. Hiermit sind unter anderem Wörter gemeint, die auf Magneten geschrieben und an Kühlschränken in beliebiger Reihenfolge befestigt werden können. Sinnbildlich übersetzt ist improvisierte Poesie gemeint. Die in den sechziger Jahren initiierten *Happenings* und die Avantgardebewegung *Fluxus* selbst sollten konzeptionell arbeitende Künstler, Aktionskünstler, frühe Minimalisten und Musiker u. s. w. vereinen. Der Humor des absurden Theaters, unverbindliche Regeln, die Lyrik inspirierte Mengelberg und charakterisiert den *ICP* und später das *Instant Composer Pool Orchestra*. Er arbeitete mehrere Jahre mit Han Bennink und Willem Breuker zusammen. Letzterer hatte immer das Bestreben nur wie er selbst zu klingen und nicht wie

50 Vgl. Kaden (1996), Sp. 1644f.

51 Abkürzung ICP

üblich im Jazz mit prominenten Vorreitern verglichen zu werden. Er gab den Mengelberg und Bennink den entscheidenden Impuls aus der Ära des Post-Bop in eine neue der improvisierten Musik überzugehen.

Zunächst nahmen Breuker und Bennink Platten auf. Bennink gestaltete die Cover selbst. Die Aufnahmen wurden mit Katalogbezeichnungen versehen. *ICP 001* heißt die erste Platte. Als Breuker Mengelberg von der Zusammenarbeit mit Bennink erzählte, bekennt der Pianist sich zum *ICP*. Mengelberg und Bennink stellten improvisierende Gruppen zusammen. Manchmal mit Breuker, manchmal ohne ihn. Es ging jedoch immer um das Gesamtbild und nicht nur um den improvisierten Moment, die Form des Stücks oder der Besetzung allein. Es ging darum, wie Menschen miteinander auf der Bühne umgehen und helfen Musik zu formen. Menschen, wie der Gitarrist Derek Bailey diskutierten über den konfrontativen Aspekt, den das Bennink-Mengelberg zu seinem Stil erhob und der wie ein lautes, aggressives Schachspiel aussah.

Bennink und Breuker arbeiteten unter anderem mit dem deutschen Pianisten Alexander von Schlippenbach und dem Saxophonisten Peter Brötzmann zusammen. 1974 gründete Willem Breuker nach einem Streit seine eigene Splittergruppe „Breuker Kollektief“. Mengelberg arbeitete weiter mit Musikern im *ICP*. Das moderne *ICP Orchestra* formierte sich in den frühen achtziger Jahren unter anderem mit Mengelberg, dem Violinisten Horsthuis, Holzbläser Moore und Posaunist Wierbos, das versuchte sich von der alten Konstellation der siebziger Jahre zu emanzipieren⁵².

3.1 Kurzportraits der Musiker

Die Kurzportraits der Musiker zeigen, dass sie sich sehr viel in der Szene der freien Musik bewegten. Es drängt sich die Vermutung auf, dass sie nahezu zwangsläufig zu einander finden mussten. Dies kann unter anderem daran liegen, dass die Szene überschaubar blieb. Eines haben fast alle Biographien gemeinsam: den Drang etwas neues zu entdecken, Formen aufzubrechen und ohne feste Struktur Musik zu schaffen. Einerseits ist die Analogie zwischen dem oben genannten 'Meistertrommler' und Han Bennink als Perkussionist in Improvisationsensembles sehr gut nachvollziehbar, andererseits entdeckt man in der improvisierten Musik einen Charakter, den ein von europäischer Musik

⁵² Vgl. Whitehead, Kevin (1997), *ICP at 30: Everybody in the Pool*, <http://www.icporchestra.com>, Rev. 23.07.2009, eigene Übersetzung.

geprägter Hörer, als archaisch beschreiben würde. Man könnte behaupten, dass dies den hohen Grad an Interaktion zwischen den Musikern widerspiegelt. Der Einsatz von eher ungewöhnlichen, außereuropäischen Instrumenten, wie das von Han Bennink gespielten afrikanischen Gachi, festigt diese Analogie zumindest teilweise.

Die Mitglieder des *Instant Composer Pools* haben alle einen Weg durch bekannte Improvisationsformationen hinter sich oder gingen ihn nach der Zusammenarbeit der Mitglieder weiter. Um so bemerkenswerter ist es, diese Vorreiter der Szene freier Musik in einem Ensemble zu hören.

3.2.1 Misha Mengelberg

Der Pianist Misha Mengelberg ist 1935 in der Ukraine geboren und gründete 1967 zusammen mit Han Bennink und Willem Breuker die Gruppe *Instant Composer Pool* in Rotterdam. Er studierte Klavier und Komposition in Darmstadt und am Königlichen Konservatorium in Den Haag. 1961 bis 1963 beteiligte er sich an den Theater- und Musikexperimenten der Avantgardekunstbewegung *Fluxus*. Er war stets auf der Suche nach neuen Formen des Freistilklavierspiels und schloss sich in den frühen siebziger Jahren dem *Berlin Contemporary Jazz Orchestra* und dem *ICP Orchestra* an. Außerdem arbeitete er mit Künstlern, wie dem amerikanischen Multiinstrumentalisten Eric Dolphy, dem Saxophonisten Lee Konitz und dem Posaunisten und Musikethnologen Roswell Rudd zusammen⁵³.

3.2.2 Han Bennink

Han Bennink, geboren 1942 in den Niederlanden, spielt Perkussioninstrumente und diverse andere. 1962 bis 1969 begleitete er zahlreiche amerikanische Künstler, wie Ben Webster, Lee Konitz, Dexter Gordon oder Eric Dolphy. Er wird dennoch vor allem mit frei improvisierter Musik in Verbindung gebracht, da mit Schlüsselauftritten zur Entwicklung dieser Kunst beigetragen hat. Dazu zählen unter anderem die Auftritte 1968 mit dem deutschen Tenorsaxophonisten Peter Brötzmann und Mitte der siebziger Jahre mit der Derek Bailey Company. Neben Mengelberg und Breuker war er Mitglied des

⁵³ Vgl. Parker, Chris (1999), Artikel „Misha Mengelberg“, in: Carr, Ian (Hrsg.), *Jazz Rough Guide*, Stuttgart, S. 440.

niederländischen *Instant Composer Pools*. Viel hat er frei improvisierend im Duo mit Brötzmann, Bailey und Evan Parker gearbeitet. Bennink ist von afrikanischer Musik und frühen Schlagzeugstilen im Jazz beeinflusst worden. Neben Perkussionsinstrumenten spielt er diverse Instrumente, wie Banjo, Klarinette oder Gachi, das auch bei Aufführungen des *Instant Composer Pools* zum Einsatz kam und das später noch näher erläutert wird⁵⁴.

3.2.3 Evan Parker

Der englische Saxophonist Evan Parker, Jahrgang 1944, konzentrierte sich sehr schnell auf freie, abstrakte Improvisation. Er arbeitete 1966 mit dem Londoner *Spontaneous Music Ensemble* und lernte dort Derek Bailey kennen, in dessen Company er 1979 Mitglied wurde. Seit 1970 arbeitet er mit Alexander von Schlippenbach im Trio, Quartett und dem *Globe Unity Orchestra* zusammen. Sein eigenes Trio gründete er mit Barry Guy und Paul Lytton. Parker experimentiert am Saxophon radikal und treibt den Umgang mit Harmonik, ungewöhnlichen Notationen, ungehörten Stimmungen und Klängen voran, indem er einzelne Noten durch verschiedene Blastechniken in ihre Bestandteile zerlegt. Die Zirkularatmung lässt ihn Töne ohne Unterbrechung erzeugen. 1985 schrieb Evan Parker, „daß in seiner Art der freien Improvisation die improvisierende Variation von Themen abgelöst sei durch eine spontane, organische Entwicklung ohne Vorgaben“⁵⁵. 1970 gründete er mit Derek Bailey seine eigene Plattenfirma *Incus Records* zur Förderung und Verbreitung schwieriger Musik⁵⁶.

3.2.4 Derek Bailey

Der britische Gitarrist Derek Bailey, geboren 1930, arbeitete nach seiner Instrumentalausbildung von 1952 bis 1965 als Solist, Begleiter, in Orchestern, Clubs, Konzerthäusern, Theatern, im Radio, im Fernsehen und Studios. Ab 1963 interessierte er sich zunehmend für freie, improvisierte Musik. In den sechziger Jahren spielte er mit dem Londoner *Spontaneous Music Ensemble*. Er zog sich jedoch aus den Gruppen zurück um solo elektrisch verstärkte Gitarre zu spielen. Gelegentlich trat er im Duo unter anderem mit

54 Vgl. Carr, Ian & Plant, Richard (1999), Artikel „Han Bennink“, in: Carr, Ian (Hrsg.), *Jazz Rough Guide*, Stuttgart, S. 47f.

55 Carr, Ian (1999), Artikel „Evan Parker“, in: Carr, Ian (Hrsg.), *Jazz Rough Guide*, Stuttgart, S. 497.

56 Vgl. Ebd. S. 497.

Evan Parker auf. Er ist Mitbegründer des *Incus Records* Musiklabels, welches das erste unabhängige, von Musikern geführte Label Großbritanniens ist. 1976 erschien sein Buch „Improvisation: Its Nature and Practice in Music“⁵⁷. In diesem Jahr gründete er seine Gruppe *Music Improvisation Company*. Er verfolgte einen asketischen Weg der tonalen Improvisation und Abstraktion mit monolithischer Integrität und wurde 1982 sogar für einen Grammy nominiert. Eine Fernsehreihe namens „On the Edge“, die auf seinem Buch basiert, wurde in zahlreichen Ländern 1993 und 1994 ausgestrahlt⁵⁸.

3.2.5 Peter Brötzmann

Der 1941 geborene bildende Künstler Peter Brötzmann war als Musiker Autodidakt. Der Deutsche spielte spielte in seiner Jugend zunächst traditionellen Jazz und Swing auf Klarinette und Saxophon. Schnell wandte er sich dem Free-Jazz der sechziger Jahre zu. Seitdem arbeitete er abstrakt, unter anderem mit der Gruppe *Jazz Realities* um Carla Bley, Michael Mantler und Steve Lacy. Er fand mit Don Cherry und den meisten Vorreitern der freien Improvisationsszene Europas zusammen. Ab 1968 leitete er sein eigenes Trio, indem Han Bennink Schlagzeug spielte. Außerdem spielte und nahm er mit Albert Mangelsdorff und dem *Globe Unity Orchestra* auf. Seit den späten sechziger Jahren ist er Mitglied des Musikerkollektivs *FMP (Free Music Production)*. Ziel dessen ist es abstrakte Musik national und international zu fördern, Platten zu produzieren und Konzerte und Festivals zu organisieren⁵⁹.

3.2.6 Paul Rutherford

Der britische Posaunist Paul Rutherford ist 1940 in London geboren. Er gehörte 1958 bis 1963 zu einer Musikgruppe der britischen Luftwaffe, wo er unter anderem John Stevens und Trevor Watts zusammenspielte. Ein Jahr später wurde er Mitglied des *New Jazz Orchestras* und gründete 1965 mit Stevens und Watts das *Spontaneous Music Ensemble*. Bis 1968 lernte er an der *Guildhall School of Music*. Ab 1967 spielte er in verschiedenen Bands von Mike Westbrook. Er erforschte intensiv die abstrakten Ausdrucksformen der

57 Bailey, Derek (1987), *Musikalische Improvisation. Kunst ohne Werk*, Hofheim

58 Vgl. Carr, Ian (1999), Artikel „Derek Bailey“, in: Carr, Ian (Hrsg.), *Jazz Rough Guide*, Stuttgart, S. 26.

59 Vgl. Carr, Ian (1999), Artikel „Peter Brötzmann“, in: Carr, Ian (Hrsg.), *Jazz Rough Guide*, Stuttgart, S. 78.

improvisierten Musik. In den sechziger Jahren war Rutherford einer der wenigen, die der Posaune Möglichkeiten einer neuen, eigenen Sprache eröffneten. 1970 wurde er erster Posaunist des *London Jazz Composers' Orchestra* und gründete das Trio *Iskra 1903* gemeinsam mit Derek Bailey und Barry Guy. Zu dieser Zeit lernte er auch Peter Brötzmann und Alexander von Schlippenbach kennen. Mit ihnen spielte er gemeinsam im *Globe Unity Orchestra* bis er 1981 aus der Gruppe entlassen wurde. 1986 war er allerdings wieder bei der Formation. Seit 1973 gab er auch unbegleitete Solokonzerte⁶⁰.

Die Kurzportraits der Musiker des *Instant Composer Pools* zeigen, dass gemeinsame Auftritte quasi unumgänglich waren. Alle Mitglieder spielten in einschlägigen musikalischen Formationen, teilweise schon bevor sie sich im *ICP* zusammen fanden. Durch ihr gemeinsames Interesse an der improvisierten Musik kreuzten sich unweigerlich ihre Wege⁶¹.

4 Höranalyse - *Groupcomposing II*

Als Höranalysebeispiel für Gruppenimprovisation in den frühen siebziger Jahren wurde das Stück *Groupcomposing II* der Gruppe *Instant Composer Pool* gewählt. Es stellte sich als sehr schwierig heraus überhaupt Aufnahme von Gruppenimprovisationen dieser Zeit ausfindig zu machen. Das in dieser Arbeit analysierte Stück soll daher ein explizites Beispiel sein, an dem die Gruppenimprovisation und die Verwendung der musikalischen Parameter Rhythmus, Melodie und Harmonie beleuchtet werden.

4.1 Allgemeines, Form und Struktur

Das Klangbeispiel *Groupcomposing II* von der niederländischen Improvisationsgruppe *Instant Composer Pool* wurde am 14. Mai 1970 in Rotterdam aufgenommen. Es hat eine Gesamtlänge von 24:14 min. Folgende Besetzung ist auf der Aufnahme zu hören:

- Misha Mengelberg – Klavier
- Derek Bailey – Gitarre

60 Vgl. Carr, Ian (1999), Artikel „Paul Rutherford“, in: Carr, Ian (Hrsg.), *Jazz Rough Guide*, Stuttgart, S. 558.

61 Zu dem Saxophonisten Peter Bennink sind keine biographischen Informationen aufgefunden worden. Auf Grund des Nachnamens wird vermutet, dass P. Bennink in Verwandtschaft mit Han Bennink steht.

- Han Bennink – Percussion und Gachi
- Evan Parker – Sopran- und Tenorsaxophon
- Peter Brötzmann – Tenorsaxophon
- Paul Rutherford – Posaune
- Peter Bennink – Altsaxophon

Gachi (auch Gatchi, Gashi oder Nakaki genannt) ist eine lange Metalltrompete ohne Tonlöcher, die von mehreren islamischen Völkern in Tschad und dem Kanuri-Volk in Nigeria gespielt wird. In Tschad, wo es auch Kashi genannt wird, ist es üblicherweise aus Blech, ein Teil auch aus Messing, gefertigt. Es ist über 200 cm lang und besteht aus zwei Teilen, die zum Gebrauch in einander gesteckt werden, sonst aber separat für einen leichteren Transport. Das Rohr besteht aus verschiedene Anschlussstücken: Der Schalltrichter (mit einem Durchmesser von ca. 10 cm) ist verlötet mit dem zentralen Zylinder des Bohrlochs (15 bis 25 mm Durchmesser). Ein anderer konischer Teil mit einem Rand von ca. 7 mm Breite vervollständigt das Rohr, um das Mundstück zu formen. Die Instrumente erzeugen zwei Töne gleichzeitig in einem Abstand einer Quinte⁶².



Abb.6: Gachi, in: Sadie, Stanley (1984) (Hrsg.), *The New Grove Dictionary of Musical Instruments*, S. 26.

62 Brandily, Monique (1984), Artikel: „Gachi“, in: Sadie, Stanley (Hrsg.), *The New Grove Dictionary of Musical Instruments*, S. 2 und S. 26.f, eigene Übersetzung.

Da es sich um improvisierte, nicht schriftlich fixierte Musik handelt, existiert kein Notentext. Daher war zur Analyse die Erstellung einer Hörpartitur nötig. In dieser sind alle hörbaren Instrumente schematisch notiert. Es wurde eine Gesamtpartitur zur Übersicht über das ganze Stück, sowie eine detailliertere Partitur in fünf Seiten erstellt.

Das gesamte Stück kann in sieben Teile bzw. zusammenhängende Felder geteilt werden:

1. Abschnitt	Beginn – 00:00 min bis 00:15 min
2. Abschnitt	01:15 min bis 04:15 min
3. Abschnitt	04:15 min bis 08:45 min
4. Abschnitt	08:45 min bis 11:18 min
5. Abschnitt	11:18 min bis 14:45 min
6. Abschnitt	14:45 min bis 24:00 min
7. Abschnitt	Schluss – 24:00 min bis 24:14 min

Bei der Strukturierung des Stücks wurde sich an musikalischen Klangfeldern orientiert. Sie ergeben sich aus dem Zusammenklang verschiedener Instrumentenkonstellationen, der später noch eingehend beleuchtet wird.

Das Verhältnis zu einander und Abwechseln der Klangfelder ist ein auffälliges musikalisch gestalterisches Mittel. Es ist zu beobachten, dass einzelne Instrumente oder eine Instrumentengruppe, wie die der Saxophone in Abschnitt 5 und 7, das Stück unweigerlich strukturieren. Dabei bilden sich die Perkussionsinstrumente nahezu immer als Begleitinstrumente heraus.

Das Stück beginnt mit dem Einsatz des Pianisten. Nach 3 Sekunden setzt die Percussion ein, die aber nur kleine Akzente setzt. Das Klavier bleibt allein in den ersten 15 Sekunden. Erst dann ist die Gitarre zu hören, die zunächst leise Akzente durch Einzeltöne setzt. Die Percussion spielt durchgängig und setzt zu einem Crescendo an, das bis ins fortissimo gesteigert wird. In Analyseabschnitt 2 tritt die Gitarre begleitet von Klavier und Percussion hervor. Dabei ist anzumerken, dass der Perkussionist immer wieder pausiert und neu ansetzt. Er steigert sich in wenigen Sekunden immer wieder und bricht dann sein Spiel ab. In Analyseabschnitt 3, der ca. bei 03:00 min beginnt, tritt die Posaune in den

Vordergrund. Nach ca. 05:15 min setzen nahezu geschlossen die Saxophone ein (Abschnitt 4). Dabei sticht keines gesondert hervor. Die Gruppe bildet einen gemeinsamen Klang, der von Gitarre und Percussion zeitweise unterstützt wird. Es folgt Abschnitt 5, der Zusammenklang von Klavier, Percussion und Gitarre. Der 6. ist der größte Abschnitt im Stück. Er beinhaltet einen gemeinsamen Klang der Blasinstrumente, wobei hier auch das Gachi mit einsetzt. Einzig das Klavier pausiert bis auf wenige Akzente. Ab ca. 23:47 min setzt es wieder ein und markiert dann in Abschnitt 7 gemeinsam mit der Percussion den Schluss des Stücks in 24:14 min.

Die Analysestelle P in der Gesamtpartitur zeigt, dass eine gemeinsame Pause aller Instrumente ebenfalls als strukturierendes Moment gesehen werden kann. Im Zeitabschnitt zwischen 06:32 min und 06:54 min ist nur ein Akzent der Percussion als einziges Klangereignis bei 06:38 min hörbar. Es ist der einzige Moment im gesamten Stück, in dem die Instrumente eine Pause aushalten. Lediglich das Ausschwingen eines Beckens der Percussion ist wahrzunehmen. Deshalb muss sie als besondere Stelle hervorgehoben werden, da im sonstigen Verlauf immer Instrumente zu hören sind.

Da uns visuelle Zeichen, die auf der Bühne eventuell zwischen den Musikern gegeben wurden, auf der Tonaufnahme verborgen bleiben, stellt sich die Frage, ob Klangfelder musikalisch vorbereitet werden und dies mit dem Ohr bzw. der erstellten Partitur nachzuweisen ist.

Es ist auffällig, dass neue Klangfelder meist dort anschließen, wo ein oder mehrere Instrumente mit großer Lautstärke beenden. Im Übergang von Abschnitt 2 zu 3 ist zu hören, dass die Gitarre leiser spielt bevor Posaune einsetzt und ihrerseits die Lautstärke erhöht. Die Gitarre tritt hinter die Posaune, das Klavier beendet sein Spiel an der Stelle, wo die Posaune ihre größte Lautstärke erreicht. Auch der Perkussionist pausiert kurz nachdem der Posaunist seine größte Lautstärke erreicht hat. Bei dem Übergang von Abschnitt 3 zu 4 beginnt das Altsaxophon noch während Posaune, Gitarre und Percussion spielen. Es erhöht seine Lautstärke, das Sopransaxophon setzt mit ein. An dieser Stelle beenden Posaune, Gitarre, Klavier und Percussion ihr Spiel. Hinzu kommt das Tenorsaxophon. Es entwickelt sich eine Stelle, in der nur die Saxophone erklingen bis erst Percussion, später dann die Gitarre, wieder einsetzen. Mit einem starken Akzent beendet der Perkussionist den Abschnitt 4. Sofort beenden die Holzbläser und die Gitarre ihr Zusammenspiel. Das

Klavier übernimmt in Abschnitt 5 mit großer Lautstärke. Nur die Percussion begleitet begleitet bis ca. 12:30 min. Die Gitarre setzt leise ein. Bei ca. 14:07 min senkt der Pianist schlagartig seine Lautstärke. Zwei große Akzente und das Spiel der Percussion gingen diesem voraus. Auch sie spielt leiser weiter, spielt dann ab ca. 14:35 min ein Crescendo, dass in Abschnitt 6 leitet. Dort spielt die Gitarre mit erhöhter Lautstärke bis Gachi und Posaune mit großer Lautstärke hinzukommen. Das Tenorsaxophon spielt leise mit. Ab ca. 17:30 min bilden die Holzbläser und die Posaune eine Stimmgruppe. Sie verändern gemeinsam ihre Lautstärken. Die Gitarre bleibt gleich laut, die Percussion setzt ab ca. 18:47 min mit ein. Das Klavier pausiert bis 21:33 min. Ein Tutti erklingt, alle Instrumente steigern ihre Lautstärken bis ca. 22:32 min, um dann gemeinsam leise weiter zuzuspielen. Ein letztes Crescendo leitet zum Schluss hin. Alle Instrumente bis auf Klavier und Percussion brechen ihr Spiel ab. Das Klavier spielt ein Decrescendo und bricht dann ebenfalls ab. Die Percussion beendet allein das Stück mit einem großen Akzent.

Wie also ersichtlich wurde, werden die verschiedenen Klangfelder auf verschiedene Arten vorbereitet. Zum einen spielt das Instrument, das im folgenden Klangfeld als Soloinstrument hervor treten wird, bereits im vorherigen Teil mit und signalisiert damit, dass ein Solo folgen soll. Andererseits brechen laute, im Vordergrund stehende Instrumente oft auf dem Gipfel ihrer Lautstärke ihr Spiel ab – Manchmal allein, manchmal sogar die gesamte Stimmgruppe, wie bei den Holzbläsern zu hören. Nach dem Abbruch übernimmt ein anderes Instrument und tritt im kommenden Abschnitt als Soloinstrument hervor. Entscheidendes Mittel nicht nur für diese Übergänge der verschiedenen Teile des Stücks ist die Dynamik der Instrumente. Ein Crescendo eines Instruments wird von anderen aufgenommen und mitgespielt. Dieser dynamische Verlauf ist besonders deutlich im Abschnitt 6 auf der Partitur zu erkennen. Saxophone, Posaune, Gitarre und Percussion haben die selbe Dynamik, steigern ihre Lautstärken und spielen gemeinsam Decrescendo. Die Wechsel der Klangfelder sind besonders nach einem großen Crescendo zu beobachten. Einzig zu Beginn im Abschnitt P wird nur der Ausklang des Beckens der Percussion genutzt. Dort setzt kein Instrument zu einem neuen Feld an. Der Akzent der Percussion steht für sich. Die Posaune beginnt nach der Pause wieder leise begleitet von Akzenten der Gitarre, der Percussion und des Klaviers.

Die Dynamik ist also das hörbare, strukturierende Element des Stücks. Über sie wird die Abfolge der verschiedenen Klangfelder Solostellen reguliert. Die Lautstärke ist

ein Element in der Aufnahme und ihrer Visualisierung, das über das Gehör und den Blick auf eine nachträglich erstellte Schriftvorlage auf die Interaktion zwischen den Musikern schließen lässt. Dabei spielen Akzente von Instrumenten eine ebenso große Rolle, wie Crescendo und Decrescendo.

Die unterschiedlichen Lautstärken der Instrumente in den Teilen lassen eine Solistrukturierung des Stücks zu. Manche Instrumente mit großer Lautstärke werden von Instrumenten mit geringerer Lautstärke und leisen Akzenten quasi begleitet, wie z. B. in Abschnitt 3 oder 5 zu erkennen ist. Der Einsatz von Instrumenten, die während eines Solos pausieren, gibt den Impuls zu einem folgenden Solo, wie im Übergang von Abschnitt 5 zu 6 zu beobachten ist. Jedoch muss darauf hingewiesen werden, dass ein Solo nicht immer vorbereitet werden muss. Der Einsatz von Gachi, Posaune und Tenorsaxophon im Abschnitt 6 geschieht unvorbereitet. Dabei entwickelt sich das Solo der Gitarre zu einem gemeinsamen Klangfeld aus diesen Instrumenten. Die Verwendung des Solobegriffs birgt also ein Risiko, da Soli, nicht wie z. B. im Jazz üblich, nur einem Instrument zugestanden werden. Weitere hinzukommende Instrumente ergänzen eher das Klangfeld und den Zusammenklang und sind nicht zwangsläufig nur Begleitinstrumente eines Solisten. Aus einem Solo, das von einem Musiker gespielt wird, wird ein Feld, dass gemeinsam gestaltet wird.

Der Solocharakter einer Stelle im Stück wandelt sich also leicht zu einem gemeinsamen Klangfeld. Dabei entstehen auch ganze Gruppierungen, die gemeinsam agieren und ähnlich wie im festgeschriebenen Stimmsatz eine gleiche Dynamik eingehen, wie im Abschnitt 4 und 6 bei den Holzbläsern zu beobachten ist.

Die Dynamik stellt sich als ein musikalisches Parameter des Einzeltons bzw. eines Instruments heraus. Um aber Prozesse und Zusammenspiel in der Gruppenimprovisation zu beleuchten, sind weitere Untersuchungen nötig. Dazu werden Rhythmus, Melodie und Zusammenklang als weitere Parameter des Tonsatzes näher untersucht.

4.2 Musikalische Parameter des Tonsatzes - Rhythmus

Zunächst werden die Einzelinstrumente im Bezug auf ihr rhythmisches Verhalten und

Wirkung mit den anderen Instrumenten untersucht. Rhythmus ist in der Musik wirksam als eigenständiges zeitliches Ordnungs- und Gestaltungsprinzip, das einerseits durch Gleichförmigkeit und Bezug zu einem festen Zeitmaß, andererseits durch Gruppierung, Gliederung und Abwechslung gekennzeichnet ist⁶³. Das Metrum wirkt ebenfalls als ordnend in der Musik. Der Takt, der Zählzeiten in sich einschließt, gilt als Prototyp eines metrischen Ordnungsgefüges. In einem Metrum bzw. Takt werden regelmäßige Schläge in einem Betonungsmuster gefasst. Die individuellen Rhythmen der Instrumente beziehen sich in der Regel auf dieses Grundmetrum eines Gesamtstückes⁶⁴.

In der Parameteranalyse des Rhythmus ist zu klären, ob und wie er von den Instrumentalisten eingesetzt wird und ein Metrum das Gesamtstück ordnet und strukturiert. Die Analyse der einzelnen Instrumente helfen zu unterscheiden, ob Rhythmus Ordnungs- und Gestaltungsprinzip in der Gruppenimprovisation ist.

4.2.1 Percussion

Der Perkussionist Han Bennink benutzt in der Gruppenimprovisation „Group Composing II“ aus dem Jahre 1970 ein Schlagzeugset bestehend aus großer Trommel, kleiner Trommel, Tom Tom-Trommeln, Becken. Das Set wird erweitert durch kleinere Trommeln, wie etwa Holzblocktrommeln und verschiedenen metallisch klingenden Instrumenten, vermutlich weiteren kleineren Becken. Dabei spielt er an keiner Stelle im Stück in einem nachvollziehbaren Metrum, so dass eine Einteilung in Takten möglich wäre. Vielmehr besteht sein Spiel aus Wirbeln auf den verschiedenen Komponenten seines Schlagzeugs. Er nutzt dabei den Effekt, der beim Spielen von einzelnen Schlägen und dem Wirbeln auf diesen entsteht, als Steigerungsmöglichkeit. Durch die Verdichtung von Schlägen, indem sehr kurze Notenwerte auf einander folgen, und die damit verbundene Anhäufung von Klangereignissen zu einem Klangcluster wird die Lautstärke und Intensität seines Spiels erhöht und zu einem Gestaltungs- und Ausdruckselement.

Zu Beginn des Stücks an Analysestelle 1 setzt das Schlagzeug nach dem Klavier ohne langsame Steigerung ein. Die kurze Phrase von 7 Sekunden beginnt mit Schlägen auf

63 Vgl. Zamminer, Frieder (1998), Artikel „Rhythmus“, in: Dahlhaus, Carl & Eggebrecht, Hans Heinrich (Hrsg.), *Brockhaus Riemann Musiklexikon*, Vierter Band R–Z, Mainz, S. 42f.

64 Vgl. Zamminer, Frieder (1998), Artikel „Metrum“, in: Dahlhaus, Carl & Eggebrecht, Hans Heinrich (Hrsg.), *Brockhaus Riemann Musiklexikon*, Dritter Band L–Q, Mainz, S. 124ff.

metallischen Instrumenten, vermutlich den Beckenrändern, einem kurzen Wirbel auf einer kleinen Trommel mit Schnarrteppich und einem Lauf über die Tom Toms. Danach folgt eine Pause von 9 Sekunden, die durch drei starke Akzente beendet wird. Nach einem lautstarken, hellen Knall, folgen zwei kurz hinter einander folgende Schläge auf ein Becken und ein höheres Tom Tom. Der dritte Akzent geht über in kontinuierliches Spiel. Es ist ein ein wenig lauter Knall zu hören gefolgt von einem tiefen Tom Tom. Es folgen mehrere kurze Wirbel auf der kleinen Trommel, die durch leichtes Spiel auf der großen Trommel und Wirbel auf den tiefen Tom Toms unterstützt werden. Ab 00:45 min geht Bennink über zu Wirbeln auf den Chinabecken, die sehr hell und offen klingen. Dabei springt er immer wieder zu den Tom Toms, die nun die Grundlage seines Spiels bilden. Das Tempo der Wirbel erhöht sich, ebenso wie die Gesamtlautstärke bis 01:10 min. Sein Spiel endet dort mit einem Schlag auf der großen Trommel abrupt.

Die Analysestelle 2 beginnt ohne Percussion. Ab 01:31 min setzt Bennink mit schnellen Schlägen auf den Becken ein, die durch hölzerne Klänge von hoch klingenden Holzbloktrommeln ergänzt werden. Ab 01:51 min ist eine kurze Sequenz hörbar, in der zum ersten Mal eine rhythmische Abfolge von Schlägen einem Metrum zugeordnet werden können. Sie besteht aus einem beginnenden längeren Notenwert dem drei kurze, jeweils gleich lange, folgen. Die Sequenz wird insgesamt drei Mal auf einer hohen Trommel mit Schnarrteppich gespielt, bevor Bennink mit Wirbeln auf der Trommel fortfährt. Diese werden immer wieder von kurzen Schlägen auf die Tom Tom- Trommeln und nachklingenden hellen Becken unterbrochen. Der Abschnitt 02:09 min bis 02:13 min wird mit Akzenten auf einer mittel hohen Tom Tom markiert. Bei 02:27 min endet das Spiel wieder abrupt und setzt erst wieder leise mit schnellen Schlägen auf Becken, kleinen und einer größeren, tiefer klingenden Trommel ohne Schnarrteppich in mäßiger Lautstärke bis 02:59 min ein. Es folgen Einzelschläge gleichzeitig auf großer Trommel und gedämpften Becken, die mit einem kurzen Wirbel auf der kleinen Trommel des Sets beendet werden. Der nächste Abschnitt beginnt mit Wirbeln auf einer Holzbloktrommel und Becken. Große Akzente werden auf tiefer Trommel und Becken gespielt und die Intensität und Lautstärke gesteigert bis zu dem Punkt, an dem Bennink sein Spiel mit einem Schrei an 03:34 min unterstützt. Es endet mit kurzen Wirbeln auf auf der kleinen Trommel und setzt mit Klingel ähnlichen Wirbel auf dem Becken bei 03:51 min wieder ein. Der zunächst

metallische Klang geht über in tiefen Trommelklang der Tom Toms, der von einzelnen Beckenschlägen unterstützt wird. Die Wirbel auf der kleinen Trommel stehen jedoch im Vordergrund. Sie werden immer wieder von lauten einzelnen Schlägen auf tiefer Trommel und Becken unterbrochen. Benninks Spiel endet abermals abrupt bei 04:51 min. Es folgt eine größere Pause bis 05:32 min. Dort beginnt sein Spiel mit leisen Wirbeln auf mittlerer und hoher Tom Tom, die auf den Rand der kleinen Trommel übergehen und einen hölzernen, jedoch leicht metallischen Nachklang erzeugen. Kurze Schläge auf Becken erhöhen die Intensität, die Lautstärke wird langsam gesteigert. Ab 05:54 min werden starke Akzente durch helle Beckenschläge gesetzt, die einen Glocken ähnlichen Klang haben. Der ununterbrochene Wirbel auf dem tiefen Tom Tom bildet einen dunklen Klangteppich, der durch wenige helle Klänge der Becken ergänzt wird.

Die Percussion setzt bei 06:31 min erneut abrupt aus. Das lange, helle Nachschwingen des letzten Beckenschlags ist zu vernehmen. Es ist der einzige Klang der in Analysestelle P zu vernehmen ist. Es ist der einzige Moment im gesamten Stück, in dem alle Instrumente pausieren und nur das Becken aus dem vorherigen ersten Teil von Analyseabschnitt 3 noch ausklingt. Bei 06:38 min erklingt ein starker, lauter Akzent aus einem gleichzeitigen Schlag auf die kleine und große Trommel. Das anschließend zu vernehmende Pfeifgeräusch könnte eine Rückkoppelung der Mikrophone sein.

Bei 06:57 min setzt die Percussion zaghaft mit wenigen, leisen Schlägen auf tiefen Trommeln ein. Es folgen drei Akzente ab 07:08 min. Der erste besteht aus zwei sehr kurz aufeinander folgenden Schlägen auf die große Trommel. Der zweite und dritte Akzent ist ein heller, hölzerner Klang, der wie ein Knall wirkt. Sie werden vermutlich auf einer Holzblocktrommel ausgeführt. Ein kurzer Wirbel bei 07:23 min beginnt auf einer mittleren Tom Tom-Trommel etwas lauter, ebbt dann sehr schnell mit der tiefen Tom Tom ab. Wenige leise, schnelle Wirbel auf Holzblocktrommel und kleiner Trommel und Einzelklänge der Tom Toms folgen. Bei 07:45 min setzt Bennink mit kleiner Trommel ohne Schnarrteppich und Tom Toms ein und markiert das Ende dieser sehr kurzen Sequenz mit einem Beckenschlag. Es folgt ein Zusammenspiel von Beckenrändern, glockenartigem Beckenklang und tieferen Trommeln, der in 08:09 min mit einem großen, lauten Knallakzent auf einem Becken markiert wird. Nach kurzer Pause setzt die Percussion

wieder mit Wirbeln auf Holzblocktrommel, Tom Toms, Becken und weiteren Metallinstrumenten ein und steigert sich zu lauten Wechselschlägen zwischen mittlerer und tiefer Tom Tom-Trommel. Die Sequenz endet abrupt bei 08:41 min mit einem metallischen Klang.

Eine Pause von 53 Sekunden schließt an und ist der Beginn der Analysestelle 4. Bennink beginnt in diesem Abschnitt mit leisen Wirbeln auf der tiefen Tom Tom, fügt dann Metallinstrumente hinzu und steigert dann gemeinsam mit den Holzbläsern die Intensität und Lautstärke bis zu einem gemeinsamen forte fortissimo durch Wirbeln auf Trommeln und Becken. Bei 09:45 min markiert er mit einem lauten Akzent auf der großen Trommel das Ende des Crescendos, das von den Holzbläsern wahr- und übernommen wird. Bei 10:10 min setzt Bennink einen starken, lauten Akzent mit großer, kleiner Trommel und Becken, geht über zu Wirbeln auf dem tiefen Tom Tom, die durch wenige Schläge auf Becken unterstützt werden. Bei 10:31 min endet sein Spiel durch einen Akzent auf der großen Trommel. Ein Pause von 34 Sekunden schließt sich an, die durch einen starken Akzent auf Becken und großer Trommel beendet wird. Es ist nun ein sehr lauter Wirbel auf einem Becken hörbar, der bei 11:19 min durch einen starken Akzent mit kleiner Trommel, Becken und großer Trommel beendet wird.

Im Klaviersolo der Analysestelle 5 setzt Bennink zu Beginn bei 11:23 min einen leichten Akzent mit einem hell, lang klingendem Becken. Es folgen wieder Wirbel auf Tom Toms, Becken und Trommelrand, die zunächst zurückhaltend leise sind, später dann an Lautstärke zunehmen und wieder leiser werden. Schließlich endet er mit kurzen, leisen Schlägen auf einem Becken und einer Trommel bei 12:01 min. Das Klaviersolo wird durch Einzelschläge auf eine kleine Trommel ohne Scharrteppich und Holzblocktrommeln, die als Akzent wirken, von 12:37 min bis 13:04 min unterstützt. Von 13:00 min bis 13:03 min ist dabei ein schnelles Crescendo aus Einzelschlägen auf eine Holzblocktrommel zu vernehmen, die sehr schnell wieder in ein Decrescendo übergeht und enden. Bei 13:17 min setzt Bennink mit Wirbeln auf metallischem Material ein, wechselt auch auf Tom Toms und Becken und steigert seine Intensität bis 14:04 min. Dort endet er erneut mit einem Akzent der großen Trommel und fügt einen kurzen Wirbel auf einem Becken und kleiner Trommel an. Bei 14:13 min erklingt ein leiser Akzent mit einem klingendem, hellen

Beckenklang. Auch die Schlagzeugstöcke sind hörbar bevor wieder in Wirbel auf Trommeln und wenige Becken übergegangen wird. Diese Passage endet bei 14:55 min.

Zu Beginn des Analyseabschnitts 6 pausiert die Percussion bis 18:50 min. Ein Knarrgeräusch der Percussion ist zu hören, welches sehr metallisch klingt. Bei 19:22 min vernimmt man leise Wirbel auf einem Trommelrand. Leichte Schläge auf einem Becken kommen hinzu. Es folgt ein Crescendo, dass durch kurze Schläge auf ein Becken erzeugt wird und sich bis zu einem Klingeln aufschwingt. Mit zunehmender Lautstärke und Schlagintensität klingt das Becken krachender und weniger glockenähnlich. Wirbel und Einzelschläge auf Becken steigern das Crescendo gemeinsam mit jenen auf den Tom Tom-Trommeln. Am Punkt der höchsten Lautstärke sind laute Becken und Trommelschläge zu vernehmen. Wirbel und Einzelschläge wechseln sich nun ab und werden ab 22:22 min leiser. Es sind nun nur leise Schläge und Wirbel auf metallischen Instrumenten und Trommeln ohne Schnarrteppich zu hören. Beckenschläge sind Akzente in dieser Phase. Ab 23:10 min beginnt ein erneutes Crescendo mit Wirbeln auf Becken und Trommeln, dass bei 23:47 seinen Höhepunkt erreicht. Ein starker Akzent auf kleiner und großer Trommel beendet diesen sehr Lautstärke intensiven Teil.

Im Abschnitt 7, dem Schluss des Stücks, setzt Bennink ein letztes Mal ab 24:24 min mit Schlägen auf einer kleinen Trommel an. Die Einzelschläge werden mit einem Accelerando und Crescendo gesteigert. Das Stück endet mit einem lauten Akzent der kleinen und großen Trommel.

Im Verlauf des Stücks benutzt der Perkussionist Han Bennink zweierlei musikalisch rhythmische Mittel. Den größten Teil der Gruppenimprovisation spielt er Wirbel auf den verschiedenen Becken, metallischen Instrumenten und Trommeln. Er nutzt dabei sehr häufig Crescendi und Decrescendi. Wenige Passagen gestaltet er mit Einzelschlägen, die sich nicht zu einem Wirbel verdichten. Neben den Wirbeln und einzelnen Schlägen setzt Bennink Akzente. Dies geschieht meist mit großer und kleiner Trommel und Becken. Sehr starke Akzente spielt er mit der großen Trommel. Teilweise werden diese durch die kleine Trommel oder einem Becken unterstützt. Ob der Schrei Benninks bei 03:34 min zu seinem persönlichen Ausdrucksmittel gezählt werden kann, etwa in Ausdrucksform seiner

Erregtheit beim Spiel, oder ob er gezielt dem Stück dienen soll, kann nicht geklärt werden. Im Gesamtüberblick über die verwendeten musikalisch technischen Mittel seines Spiels ist zu erwähnen, dass Bennink mit den Wirbeln auf seinen Instrumenten einen Gesamtklang seines Schlagzeugs erzeugt. Die Kombinationen von bestimmten Einzelinstrumenten, wie z. B. den Tom Tom-Trommeln und den Becken oder der großen und kleinen Trommel, erzeugt unterschiedliche Klangteppiche, die sich durch die Wirbelschlagtechnik ausbreiten und unter den Klang der anderen Instrumente legen. Er verändert diesen Klang dadurch, dass er sein Wirbelspiel verlagert auf metallische oder Instrumente, die mit Fell bespannt sind. Daher ergeben sich verschiedene Klangarten. Ein tiefer, eher warmer Klang ergibt sich aus den Wirbeln auf den Tom Tom-Trommeln. Durch die schnellen Schläge auf die Becken entsteht ein Metallischer Klang. Beide Formen werden gemischt durch abwechselndes oder ergänzendes Wirbelspiel. Es ist ein metallischer Klang mit warmen tieferen Klängen zu hören. Der Fokus von Benninks Spiel lässt sich also nicht Metrum oder Rhythmus gebend beschreiben, sondern hat eher Klangflächencharakter. Einzig Akzente bestimmen rhythmisches Reagieren der anderen Instrumente bzw. markieren den Beginn oder das Ende einer Passage innerhalb des Stücks.

4.2.2 Klavier

Der Pianist Misha Mengelberg beginnt das Stück mit einer zweistimmiger Progression von Tönen in gleichmäßigem Metrum. Wenn ein 4/4 -Takt eingenommen würde, käme sie in etwa einem Tempo von 105 Schlägen in der Minute gleich. Dieses wird direkt im Anschluss jedoch durch schnelle Akkordsprünge in kleiner bis ein-gestrichener Oktavlage gebrochen bis eine Harmonie ab 00:11 min gehalten wird. Es folgen weitere Akkordwechsel dieser Lage, die jedoch kein gleichmäßiges Metrum erkennen lassen. Dies wird fortgeführt bis 01:02 min. Hier wechselt Mengelberg zu Einzeltönen in hoher Lage, die von Harmonien der linken Hand in kleiner Oktavlage begleitet werden. Die Analysestelle 2 beginnt mit schnellen Notenwerten. Dabei werden immer wieder Harmonien im sehr tiefen Register angeschlagen. Sie wirken als Gegenpol zu den in hoher Lage gespielten schnellen Tonfolgen.

Ab 01:27 min in Analyseabschnitt 2 können Töne in kleiner Oktavlage vernommen

werden, die in mäßigem Tempo gespielt und als Melodie wahrgenommen werden. Dabei vollzieht der Pianist immer wieder große Tonsprünge. Es bildet sich in diesem Teil ein gleichmäßigeres Metrum heraus, das seine Charakter gänzlich ab 03:06 min erhält, in dem Mengelberg gleichmäßig eine Quinte abwärts und eine Quart aufwärts spielt. Diese Gleichmäßigkeit bleibt bis 03:35 min erhalten. Es folgen schnelle zweistimmige Intervallaufgänge. Ab 03:56 min verlangsamt er die Intervallsprünge, bzw. füllt diese mit schnellen Zwischentönen.

Bei 04:27 min, bereits in Analyseabschnitt 3, beginnt er die Töne in hoher und sehr tiefer Lage abwechselnd länger zu halten. Es folgt bei 04:51 min eine Passage in der ein Terzintervall in hoher Lage, ergänzt durch wenige weitere Töne, im Wechsel schnell gespielt wird, so dass dies wie ein verlangsamter Triller wirkt. Er betont zum Ende dieser Stelle die höheren Töne, die dadurch eine starke Akzentwirkung bekommen. Dann pausiert Mengelberg bis 06:58min.

Erst nach der Analysestelle P setzt er wieder mit kleinen Akzenten in sehr hoher Lage ein. Sie bestehen aus wenigen Tönen und werden in rhythmisch gleichmäßig gespielt. Dann pausiert er wiederum für 27 Sekunden, setzt dann wieder mit drei Tönen in kleiner bis ein-gestrichener Oktavlage und größerem Tonabstand ein, um einen Akzent zu setzen. Es folgt ein kleiner Akzent, bestehend aus wenigen Tönen, in hoher Lage. Dann pausiert Mengelberg erneut. Erst zum Ende des Abschnitts 3 spielt er Akzente bei 08:27 min in Form von Harmonien in kleiner Oktavlage. Ein Akkord wird dabei zwei Mal in kurzem Notenwert hinter einander angeschlagen.

In Analyseabschnitt 4 pausiert Misha Mengelberg mit seinem Klavier. Erst nach Beendigung des Holzbläsersolos durch den starken Perkussionsakzent bei 11:19 min setzt er sehr laut mit einem Akkordwechsel zwischen hoher und tiefer Lage und ruhigen Tempo ein. Der erste Anschlag ist dabei kürzer als der eher ausklingende zweite dieses Motivs. Sie bilden den Beginn des Analyseabschnitts 5, der auch als Klaviersolo gedeutet werden kann. In diesem Solo kombiniert Mengelberg rhythmisch gleichmäßige Wechsel von Harmonien in hoher und tiefer Lage mit Tonabfolgen, die mitunter große Intervallsprünge beinhalten. Sie haben ein schnelles Tempo und bilden einen Gegensatz zu den eher metrisch ruhigen Harmoniewechseln. Die Töne in den hohen Lagen des Klaviers werden

meist schnell gespielt. Töne in sehr tiefen Lagen werden zuweilen ausgehalten und bilden einen langsam gespielten Gegensatz zu den hektischen Melodiepassagen in den hohen bis sehr hohen Registern. Bei 12:07 min ist ein erster Teil des Solos durch einen tiefen gehaltenen Ton abgeschlossen. Es folgt eine Passage mit Melodie im hohen Register, die von schnellen akkordischen Anschlägen in der kleinen bis ein-gestrichenen Oktavlage legato begleitet werden. Bei 12:37 min setzt Mengelberg mit schnellen Abwärtsläufen in den tiefen Lagen ein. Dagegen setzt er eine mäßig schnelle Melodie im sehr hohen Register. Ab 13:00 min steigert er sein Tempo. Die Läufe werden schneller und breiten sich abwechselnd in die tiefen und hohen Register aus. Dieser Schluss des Solos ist der rhythmisch dichteste und schnellste Teil. Dabei werden die selben Akkorde oft sehr schnell wiederholt. Diese Passage endet bei 14:05 min. Es folgen wenige, langsame, leise Einzeltöne in tiefer und sehr hoher Lage, die als Akzente eingesetzt werden.

Der Pianist pausiert und setzt im Analyseteil 6 bei 15:51 min für etwa eine Minute mit wenigen Einzeltönen in hoher Lage akzentisch ein. Es folgt eine längere Pause bis 20:24 min. Dort akzentuiert Mengelberg unregelmäßig mit Einzeltönen im sehr tiefen Register für 29 Sekunden und pausiert dann erneut. Bei 21:53 min setzt er mit rhythmisch unregelmäßigen Akkordschlägen im forte fortissimo der weiteren Instrumente ein und ergänzt seine Harmonien mit großen, schnellen Intervallsprüngen im Register der kleinen Oktave. Ab 22:22 min wiederholt er im mäßigen Tempo ein Intervall, das aus zwei kurzen Notenwerten besteht. Anschließend wiederholt er Harmonien im Register aufsteigend und im Rhythmus imitierend. Dann verlangsamt er sein Tempo und setzt schließlich nur noch Akzente. Ab 23:13 min steigert er erneut sein Tempo der Einzeltöne und Intervallsprünge.

30 Sekunden später wiederholt er im sehr schnellen Tempo im sehr hohen Register Einzeltöne und fährt, nachdem alle weiteren Instrumente ihr Spiel bei 23:59 min beenden, fort. Der Schluss des Stückes (Analyseabschnitt 7) beginnt mit einer schnellen, rhythmisch gleichmäßigen Wiederholung von Tönen im hohen Register, die von der Percussion übernommen werden. Sie endet bei 24:08 min.

Auffällig an Mengelbergs Spiel ist, dass er tiefe Register mit einem eher langsamen Tempo versieht. Hohe Register hingegen werden meist mit schnellen Tonfolgen bedient. Akkordische Arbeit vollzieht sich rhythmisch gleichmäßig im Wechsel zwischen zwei

Registern. In solchen Passagen lässt sich ein gleichmäßiges Metrum erkennen. In den melodischen Teilen ist dies nicht oder nur schwer auszumachen. Einzeltöne und Harmonien werden ebenfalls als Akzente genutzt. Dies geschieht entweder durch schnelle, rhythmische Folgen oder Liegetöne. Meist erhöht sich die Lautstärken in schnellen Passagen. Auffällig sind ebenfalls verhältnismäßig große Intervallsprünge, die in der Mehrzahl mit Einzeltönen oder Harmonien aufwärts gespielt werden. Teilweise werden diese auch mehrfach in einer Passage wiederholt. An Stellen, an denen viele Instrumente beteiligt sind, herrscht ein schnelleres Tempo. Die Akzente, die meist in Solostellen anderer Instrumente, wie z. B. der Posaune in Abschnitt 3, gesetzt werden, werden eher langsam gestaltet. Mengelberg benutzt also schnelle Tonfolgen häufig zur Steigerung seiner Intensität, langsame Tempi dienen eher der Akzentuierung oder kommen in ruhigen, leiseren Passagen zum Tragen.

4.2.3 Gitarre

Derek Bailey hat einen großen Spielanteil am Stück. Er pausiert fast nie. Der Beginn wird von ihm nach 13 Sekunden unterstützt durch lang nachklingende Töne mit großem Notenwert. Er wiederholt sehr häufig einen Ton mit sehr kurzen Noten regelmäßig und spielt dabei immer wieder entweder die Saiten hinter dem Sattel der Gitarre oder Töne in sehr hohem Register. Dies ist durch das Hören nicht nachvollziehbar. Beide Spieltechniken haben den selben Effekt sehr hohe Töne zu erzeugen.

Im Analyseabschnitt 2 steigert Bailey seine Lautstärke und spielt meist nur einen Ton, der sehr schnell in kurzen Notenwerten wiederholt wird. Dabei dämpft er die Saiten zusätzlich. Somit ist ein Nachklingen der Saiten unterbunden. Ab 02:27 min spielt er sehr schnelle Tonfolgen in hohem Register, die kaum durch Pausen unterbrochen werden. Ab 03:35 min kann man einen langsamen Wechsel von Einzeltönen hören, die im hohen und tiefen Register gespielt werden. Das Tempo ist mäßig, die Notenwerte sind kurz durch das gedämpfte Spiel Baileys. Einzelne Töne lässt er später ausklingen. Ab 04:57 min folgen Einzeltöne in mäßigem bis langsamen Tempo, die von kurzen schnellen Tonfolgen unterbrochen werden. Bei 06:17 min wiederholt er wieder nur einen Ton in höherer Lage mit sehr schnellen Notenwerten.

In der großen Pause des Abschnitts P erklingt nach dem starken Akzent des Schlagzeugs eine Rückkoppelung. Es ist möglich, dass diese von Bailey absichtlich erzeugt wurde durch seinen Gitarrenverstärker. Es kann jedoch sein, dass durch die große Lautstärke des Schlags ein Feedback unbeabsichtigt beim Verstärker, sowie durch die Mikrophone der Bläser ausgelöst wurde. Er setzt nach der Analysestelle P mit sehr leisen Akzenten bei 07:14 min wieder ein. Einzelne wiederholte und nicht wiederholte Töne in mäßigem Tempo mit kurzem Notenwert werden sehr leise in hoher Lage gespielt und als kleine Akzent gesetzt. Ebenso wirken ausklingende Einzeltöne in Kontra-Oktave und kleiner Oktavlage akzentuierend.

Die Analysestelle 4 beginnt mit einer Pause Baileys. Er setzt bei 09:45 min mit regelmäßig in mäßigem Tempo wiederholten Einzeltönen ein. Nach dem forte fortissimo der Holzbläser bis 10:31 min erhöht er sein Tempo. Er spielt sehr schnelle Tonfolgen im Register der kleinen und ein-gestrichenen Oktavlage. Einzelne Töne werden erneut durch Wiederholung betont. Er beendet sein Spiel mit den Holzbläsern nach dem Akzent der Percussion bei 11:19 min.

Dann setzt er bei 12:50 min mit wiederholten Einzeltönen in mäßigem Tempo wieder ein. Diese sind insgesamt sehr leise gegenüber dem solierenden Klavier in dieser Passage 5. Bei 14:08 min nimmt das Klavier seine Lautstärke stark zurück. Die Gitarre ist deutlich mit Intervallsprüngen in mäßigem Tempo zu hören. In diesem Teil werden zum ersten Mal auch zwei Saiten zur gleichen Zeit angeschlagen. Die Einzeltöne lässt Bailey länger ausklingen. Es ergibt sich ein langsames Tempo, dass durch schnelle Tonfolgen unterbrochen wird.

Sein kurzes solistisches Spiel ist der Beginn des Abschnitts 6 und ist durch Intervallsprünge gekennzeichnet. Nach dem Einsatz von Posaune, Tenorsaxophon und Gachi beschränkt Bailey sein Spiel auf die Wiederholung von Einzeltönen mit schnellem Notenwert um mit den klingenden Einzeltönen rhythmisch zu kontrastieren. Der sechste Analyseabschnitt ist durch diesen Wechsel im Verlauf gekennzeichnet. Der Gitarrist spielt gemeinsam mit den anderen Instrumenten das Crescendo ab ca. 21:15 min. Es folgt eine

leise Stelle bis 23:20 min. Er bricht sein Spiel gemeinsam mit den anderen Musikern bei 23:59 min abrupt ab.

Derek Baileys Spiel besteht in diesem Stück aus schnell wiederholten Einzeltönen in meist hoher Lage. Als Kontrast dazu spielt er Liegetöne in verschiedenen Lagen, die durch größere Intervallsprünge gekennzeichnet sind. Dabei ist nur an einer Stelle eine Zweistimmigkeit zu vernehmen, sonst bleibt es bei einzelnen Tönen bzw. Tonfolgen. Er arbeitet zu keiner Zeit in der Improvisation mit Harmonien, sondern beschränkt sich auf die Tempovariationen, die durch Tonfolgen und Einzeltöne erzeugt werden. Ein gleichmäßiges Metrum ist über das gesamte Stück nicht auszumachen. Die regelmäßigen, gleichmäßigen Wiederholungen seiner Einzeltöne folgen keinem Gesamtmotiv.

4.2.4 Posaune

Der Posaunist Paul Rutherford setzt in Analyseabschnitt 3 bei 04:21 min mit wenigen Tönen bzw. kurzen Motiven im hohen Register ein. Ab 04:54 min beginnt sein Solo mit sehr kurzen Melodieeinwürfen in selben Register, die meist aus ca. vier Tönen bestehen. Die Notenwerte der Tonfolgen sind kurz. Bei 05:07 min geht er über in längere Töne. Die Passage behält ihren Melodiecharakter. Er benutzt dabei unter anderem auch die Blastechnik einer flatternden Zungenspitze, die einen tremoloartigen Klang erzeugt und sehr kurze, auf einander folgende Notenwerte ermöglicht. Er steigert sein Tempo ab 05:54 min, wenn die Percussion ebenfalls an Intensität gewinnt. Dieses schnellere Tempo seiner Töne wechselt er mit langen Tönen ab, während Intervalle legato mit einander gebunden werden. Bei 06:31 min beendet er sein Spiel, indem er ein schnelles Decrescendo spielt. Es folgt die Analysestelle P, in der Rutherford auch pausiert. Er setzt bei 06:51 min als erster wieder mit langen, leisen Liegetönen im tiefen Register ein. Bei 07:51 min wechselt er in das hohe Register, behält aber sein langsames Tempo bei. Ab 08:07 min verkürzt er den Abstand seiner gespielten Töne und spielt in mäßigem Tempo weiter. Er pausiert während der Abschnitte 4 und 5.

Bei 15:12 min in Abschnitt 6 setzt er mit tiefen Liegetönen wieder ein. Ab 20:37 min bedient er sich erneut der Tremolotechnik ohne dabei aber sein Gesamttempo zu erhöhen. Die Tremoli bleiben lange Töne, die lediglich an Lautstärke gewinnen. Erst ab ca.

22:05 min verkürzt er stark die Notenwerte zu Tonfolgen in höherer Lage und kommt bei 22:24 min wieder zurück zu wenigen tiefen einzelnen Liegetönen. Er steigert ab 23:20 wieder die Intensität durch sehr schnelle Tonfolgen in hoher Lage. Bei 23:50 min endet er gemeinsam mit den Holzbläsern abrupt

Paul Rutherford gestaltet sein rhythmisches Spiel durch lange Notenwerte in tiefer Lage, die gegenüber stehen zu kurzen schnellen Tonfolgen mit kurzen Notenwerten. In Passage größter Lautstärke und Intensität werden letztere eingesetzt. Der Analyseabschnitt 6 wird von ihm zum Großteil mit ersteren gestaltet. Dabei setzt er auch immer wieder die Spieltechnik einer flatternden Zungenspitze ein und erzielt damit den Effekt von sehr schnell hinter einander gespielten, kurzen Notenwerten. Ein Metrum, wonach er sich richten könnte oder was nachvollziehbar wäre, ist nicht zu erkennen. Seine Tonfolgen bestehen anfangs aus kurzen Motiven, die aus wenigen Tönen bestehen und im schnellen Tempo gespielt werden. Die Liegetöne wirken rhythmisch verlangsamen durch die großen Notenwerte. Sein Spielanteil am Stück ist im Vergleich zu Percussion, Klavier und Gitarre eher geringer.

4.2.5 Saxophone

Sopran-, Alt- und Tenorsaxophon können im Stück als Holzbläusersatz gesehen werden und verhalten sich rhythmisch gesehen ähnlich. Die einzelnen Musiker gestalten keine Soli, sondern bilden eine Einheit im Stück. Erst in Analyseabschnitt 4 setzt das Altsaxophon ein. Die anderen beiden Bläser kommen nach einander hinzu. Peter Bennink am Altsaxophon setzt bei 08:17 min mit einem langen Einzelton ein. Es folgen kurze einzelne Töne in sehr hohem Register, die akzentisch wirken. Nachdem bei 08:39 Posaune, Gitarre und Percussion pausieren, spielen zunächst Alt- und Sopransaxophon zusammen. Das Sopransaxophon spielt ein langes Tremolo in hoher Lage, während das Altsaxophon staccato kurze, schnelle Tonfolgen wiederholt. Bei 09:03 min setzt das Tenorsaxophon ein und spielt in ähnlicher Weise, wie das Altsaxophon. Alle Holzbläser steigern ihr Tempo und ihre Lautstärke ab 09:15 min. Am Punkt höchster Lautstärke werden sehr lange Einzeltöne mit einem Tremolo laut gespielt und wiederholt. Bei 09:45 min endet diese sehr laute Passage mit dem großen Akzent des Perkussionisten. Die Saxophone spielen ein

schnelles Descrescendo mit sehr schnellen Tonfolgen mit sehr kurzen Notenwerten. Es folgen schnelle Tonfolgen von allen Holzbläsern, die immer wieder wiederholt werden. Bei 10:09 min setzt der Perkussionist mit einem starken Akzent wieder ein. Darauf hin kann man sehr laute lange Einzeltöne mit Tremolo und schnelle Tonfolgen mit kurzen Notenwerten vernehmen, die wiederholt werden. Bei 10:31 min setzt die Percussion einen Akzent, die Lautstärke der Bläser nimmt ab, das Tempo bleibt jedoch schnell bis 10:15 min. Dort setzt die Percussion einen starken Akzent. Die Saxophonisten spielen nun jeder einen sehr lauten Einzelton, der bis zum starken Akzent bei 11:19 min gehalten wird. Nach dem Akzent bricht ihr Spiel abrupt ab.

Sie pausieren nun bis zur Analysestelle 6. Ab 15:18 min setzt das Tenorsaxophon mit wenigen langen, sehr tiefen Liegetönen ein. Bei 17:30 min spielt das Altsaxophon zu Beginn seines Einsatzes starke Akzente, die aus wiederholten, rhythmisch gleichmäßigen Einzeltönen bestehen. Etwas später setzt das Sopransaxophon mit langen Tremoli ein, die gleichmäßig wiederholt werden. In dieser Passage bedient sich der Altsaxophonist Peter Bennink der Flatterzungentechnik. Das Tenorsaxophon vollzieht regelmäßige Intervallsprünge in langsamen Tempo mit langen Liegetönen. Gemeinsam steigern sie ihre Lautstärke von 20:24 min bis 20:50 min. Auch das Tempo eines immer wiederkehrenden Intervallsprungs des Altsaxophons erhöht sich. Nach einer kurzen ruhigen Passage spielen die Bläser ein gemeinsames Crescendo. In dieser Passage bleibt das Tempo gleichmäßig bis schließlich beim forte fortissimo laute Einzeltöne vom Sopransaxophon in ein Tremolo übergehen. Die anderen beiden Saxophone steigern das Tempo ihrer Tonfolgen. Ab 22:36 min spielen sie ein gemeinschaftliches schnelles Decrescendo. Das Tempo der einzelnen Tonfolgen bleibt schnell bis in lange Einzeltöne übergegangen wird, die leiser werden. Es folgen sehr schnelle, Tonfolgen, die im Tempo und in der Lautstärke gesteigert werden ab 23:25 min. Das Crescendo bis 23:59 wird bis zu einem großen Akzent der Percussion gemeinsam gespielt. Nach dem Akzent beenden alle Holzbläser abrupt ihr Spiel.

Die Holzbläser verhalten sich rhythmisch ähnlich, wie die anderen Instrumente. Es gibt kein gemeinsames Metrum, dass über das gesamte Stück erkennbar wäre. Wiederholungen von Tönen in gleich bleibender Tonhöhe könnten als Metrum innerhalb eines Motivs gehört werden, jedoch reichen diese meist sehr kurzen Sequenzen nicht aus,

um Rückschlüsse auf ein gleichmäßiges rhythmisches Verhalten schließen zu können. Auch bei den Saxophonstimmen ist zu hören, dass die Musiker lange Notenwerte einzelner Töne gegen schnelle Tonfolgen mit sehr kurzen Notenwerten stellen. In Passagen der Steigerung der Lautstärke werden gespielte Notenwerte meist verkürzt. Die langen Notenwerte wirken daher beruhigend und verlangsamen. Kurze, schnelle Noten steigern die Intensität des Spiels. Dabei wird auch immer wieder ein schnelles Tremolo zur Beschleunigungswirkung eingesetzt.

4.2.6 Gachi

Das afrikanische Blasinstrument Gachi sollte gesondert betrachtet werden. Der Perkussionist Han Bennink spielt dieses Instrument in Analyseabschnitt 6 von 15:13 min bis 18:45 min. Sein Spiel beschränkt sich dabei auf lange Töne, die von Passagen mit kürzeren Notenwerten unterbrochen werden. Dabei singt er unter anderem in das Blasinstrument. Er spielt dabei immer wieder Crescendi und Decrescendi über einem liegenden Ton. Bennink pausiert ab 17:30 min und setzt bei 18:02 min wieder mit einem langen tiefen Ton ein. Er beendet sein Spiel auf dem Gachi bei 18:45 min und wechselt wieder zur Percussion.

Han Benninks Spiel auf dem Gachi ist von keinem Metrum geprägt. Er spielt Liegetöne bei denen keines auszumachen ist. Rhythmisch variiert er nur in dem die liegenden Töne kurzzeitig von einer Passage unterbrochen werden, in der er durch eine gepresste Lippen- und stockende Atemtechnik die Notenwerte verkürzt.

4.2.7 Die Rolle des Rhythmus in der Gruppenimprovisation

Bei keinem der zu hörenden Instrumente konnte ein Metrum entdeckt werden, das das Gesamtstück prägen würde. Die einzelnen Instrumentalisten stehen rhythmisch gesehen für sich und beziehen sich auf keinen übergeordneten Rhythmus, der z. B. vom Schlagzeuger Bennink in Form eines metrisch geschlagenen gleich bleibenden Rhythmus im einheitlichen Tempo vorgegeben wird. Die Musiker stellen in ihrem Spiel lange, liegende Notenwerte gegenüber schnellen, mit kurzen Notenwerten versehenen Tonfolgen

gegenüber. Dabei ist zu hören, dass die Notenwerte meist dann verkürzt werden, wenn die Lautstärke erhöht wird. Leisere Passage werden meist mit liegenden Tönen gestaltet. Kurze Akzente treten in kleinen Motiven auf, die aus Tonfolgen mit kurzen Notenwerten bestehen können. Nur in Ansätzen kann ein gleich bleibender Rhythmus ausgemacht werden. Jedoch kann die kurzzeitige Wiederholung einzelner Töne kaum als Metrum betrachtet werden. Das Gesamtstück ist somit rhythmisch frei gespielt. Der Rhythmus bzw. das Metrum bildet also kein ganzheitliches Parameter der Orientierung und Strukturierung des Stücks, wie es z. B. in Jazz-Standards oft der Fall ist. Der Perkussionist bzw. Schlagzeuger erfüllt also nicht die Rolle des Taktgebers, wie man vermuten könnte. Die Dimension des Rhythmus im gewöhnlichen Tonsatzgefüge erfüllt im *Groupcomposing II* des *ICP* also nicht seine vermutete Rolle. Rhythmus wird also von den Improvisatoren nicht als Struktur gebendes Parameter in ihrer Gruppenimprovisation genutzt. Es entstehen lediglich kleine Ansätze im Spiel der einzelnen Musiker einen gleichmäßigen Rhythmus zu erzeugen. Diese sind jedoch auf Grund der Kürze der Passagen nicht als entscheidendes Parameter wahrzunehmen, sondern haben eher den Charakter musikalischen Ausdrucks im Moment der Improvisation. Rhythmus ist also in der Gruppenimprovisation eher ein Gestaltungsprinzip, das nicht mit einer alles übergeordneten Ebene, z. B. einem Grundmetrum, verknüpft ist. Strukturierenden Charakter bekommt das Parameter nur innerhalb einer Instrumentenstimme, wenn schnelle Notenwerte gegen längere gesetzt werden und damit Passagen von einander getrennt bzw. unterschiedlich gestaltet werden. Das Analysestück ist also rhythmisch frei, da es kein rhythmisches bzw. metrisches Zentrum gibt.

4.3 Musikalische Parameter des Tonsatzes – Melodie

Eine Melodie ist eine sich in der Zeit entfaltende „selbstständige Tonbewegung, die sich gegenüber weniger selbstständigen Tonfolgen (Neben-, Begleit- und Füllstimmen) auszeichnet durch innere Folgerichtigkeit oder Gesanglichkeit oder leichtere Faßlichkeit oder durch Festigkeit und Geschlossenheit ihrer Gestalt und die als konkrete Erscheinung auch das rhythmische Element in sich enthält“⁶⁵. Üblicherweise wird eine Melodie bezeichnet als eine geschlossene Folge von Tönen, die singbar ist. Dabei wird traditionell

⁶⁵ Vgl. Zamminer, Frieder (1998), Artikel „Melodie“, in: Dahlhaus, Carl & Eggebrecht, Hans Heinrich (Hrsg.), *Brockhaus Riemann Musiklexikon*, Dritter Band L–Q, Mainz, S. 108

zwischen Motiven und Themen unterschieden. Ein Motiv ist die kleinste melodische Sinneinheit in einem Stück⁶⁶. Ein Thema ist ein musikalischer Gedanke, der auch bei Umformungen wieder erkennbar bleibt und in einem größeren Zusammenhang innerhalb des Stücks als prägend fungiert⁶⁷.

In der Analyse des Tonsatzparameters Melodie soll geklärt werden, in welchen Formen von Melodie in einer Gruppenimprovisation vorkommt und wie mit ihr musikalisch umgegangen wird. Es wird beleuchtet, ob Themen oder Motive im Stück eine Rolle spielen und welche Instrumente sich diesen bemächtigen. Im Mittelpunkt stehen hierbei die Instrumente, denen eine eindeutige Tonhöhe zugeordnet werden kann. Sie werden gemeinhin als Melodieinstrument bezeichnet, wie z. B. die Holz- und Blechblasinstrumente. Das Klavier und die Gitarre sind Melodie- und Harmonieinstrument, da man auf ihnen nicht nur Einzeltöne, sondern auch mehrere gleichzeitig spielen und somit Harmonien erzeugen kann. Die Perkussioninstrumente werden hierbei außer acht gelassen, da sie keinen Ton, sondern ein Geräusch bzw. einen Klang erzeugen, der keine bestimmbare Tonhöhe besitzt.

4.3.1 Klavier



Abb.7: Motiv 1, Analysestelle 1, 00:00 bis 00:03 min, Klavierstimme, eigene Notation

Das Klavier beginnt solo in Analyseabschnitt 1 mit einem zweistimmigen Motiv. Die obere Stimme spielt die Töne c' cis' ais h in rhythmisch gleichmäßiger Form. Die weite Stimme spielt darunter gis f fis dis. Das Motiv wird anschließend durch Harmonien gebrochen, die sich in großer und kleiner Oktavlage schnell abwechseln. Diese Harmonien bestehen meist aus mehr als drei Tönen und sind disharmonisch. Bei 00:11 min hält Mengelberg einen Akkord, der mehr als vier Töne beinhaltet. Im weiteren Verlauf stellt er Harmonien in kleiner und ein gestrichener Lage abwechselnd gegen Einzeltöne in der Kontra- und

66 Vgl. o. A. (1998), Artikel „Motiv“, in: Dahlhaus, Carl & Eggebrecht, Hans Heinrich (Hrsg.) (1998), *Brockhaus Riemann Musiklexikon*, Dritter Band L–Q, Mainz, S. 155.

67 Vgl. o. A. (1998), Artikel „Thema“, in: Dahlhaus, Carl & Eggebrecht, Hans Heinrich (Hrsg.) (1998), *Brockhaus Riemann Musiklexikon*, Vierter Band R–Z, Mainz, S. 238.

Subkontra-Oktavlage. Die Einzeltöne steigen dabei diatonisch auf, während in der rechten Hand die Harmonien in großen Sprüngen bis zur zwei gestrichenen Oktave gespielt werden. Ab 00:49 min wiederholt der Pianist eine Harmonie in unregelmäßigem Rhythmus sieben Mal. Von dort an spielt er atonale Tonfolgen in schnellem Tempo in ein gestrichener bis drei gestrichener Oktave, die mit wenigen Einzeltöne in der großen Oktave begleitet werden.

Analyseabschnitt 2 beginnt Mengelberg ab 01:21 min mit schnellen atonalen Tonfolgen in ein gestrichener Lage. Er erweitert im Verlauf sein Spiel auf die zwei gestrichene und große Oktave. Ab 02:00 min wechselt er Tonfolgen und disharmonische Akkorden miteinander ab. In der folgenden Passage, die nur von der Gitarre begleitet wird, ist eine atonale Tonfolge zu vernehmen, die teilweise zweistimmig ist.



Abb.8: Motiv 2, Analysestelle 2, ab 03:06 min, Klavierstimme, eigene Notation

Bei 03:06 min beginnt ein Motiv, das mehrmals hintereinander wiederholt wird. Es wird aus einer Intervallbewegung gebildet, die zweistimmig im Abstand einer Oktave gespielt wird. Auf eine Quintbewegung zwischen cis^{'''} und fis^{''} in der rechten Hand und cis['] und fis in der linken Hand ab- und aufwärts folgt eine Quartbewegung aufwärts von cis^{'''} zu fis^{'''} in der rechten Hand und von cis['] zu fis['] in der linken Hand auf- und abwärts. Das Motiv wird mehrmals wiederholt. Zum Ende der Wiederholungen betont Mengelberg den Quartsprung abwärts mehrmals hintereinander stark. Das Motiv 2 wird dann leicht verändert durch das Hinzufügen von anderen Tönen. Die Intervallsprünge zwischen cis und fis in den oben genannten Lagen werden immer wieder unregelmäßig, aber wieder erkennbar wiederholt bis 03:33 min. Der Pianist behält den Abstand von zwei Oktaven der beiden Stimmen bei, jedoch folgen nun Tonsprünge aufwärts. Im weiteren Verlauf folgen Tonfolgen in ein gestrichener und zwei- bis drei gestrichener Lage. Die Läufe wechseln sich in den jeweiligen Lagen ab.

In Analysestelle 3 ab 04:15 min kontrastiert Mengelberg Einzeltöne in der Kontra- und Subkontraoktave mit kurzen Einzeltönen in der zwei- bis drei gestrichenen Oktavlage. Bei 04:52 min wiederholt er ein aufwärts gespieltes Intervall mehrmals. Es wird in ein gestrichener und drei gestrichener Lage gespielt. Sein Spiel endet dann zunächst bei 05:03 min. Erst bei 06:59 min setzt er mit einem zwei Mal wiederholten f^{'''}, das mit der Vorschlagnote e^{'''} gespielt wird, wieder ein und setzt einen kleinen Akzent. Bei 07:28 min setzt er erneut einen Akzent mit zweistimmigen Tonsprüngen aufwärts in zwei- bis drei gestrichener Lage. Es erklingt ein f^{'''} mit Vorschlagnote e^{'''} in ähnlicher Weise wie bei 06:59 min. Mengelberg setzt dann mit disharmonischen Akkordschlägen in kleiner und ein gestrichener Oktavlage ein und setzt einen kleinen Akzent. Es folgen wenige kurze Einzeltöne in Kontraoktave und ein gestrichener Lage. Dann pausiert er über dem Analyseabschnitt 4.

Nach dem starken Akzent der Percussion bei 11:19 min setzt er in Analyseabschnitt 5 mit disharmonischen Akkordschlägen in der kleinen und großen Oktave ein, die er mit Schlägen in der zwei gestrichenen Oktave kontrastiert. Es folgt eine schnelle Tonfolge. Dann geht er über in einem Wechsel aus Einzeltönen in der großen Oktave und Harmonien in der kleinen Oktavlage. Dieser wird durch schnelle Tonfolgen im ein- bis zwei gestrichenen Register abgelöst. Anschließend spielt er gleichmäßige Einzeltöne in der großen Oktave und schnelle atonale Tonfolgen in der zwei gestrichenen Lage. Ab 12:14 min schließt eine Passage an, in der Mengelberg in der zwei gestrichenen Oktave eine atonale Melodie in mäßigem Tempo spielt, die mit atonalen Harmonien in der linken Hand begleitet wird. Diese wird bei 12:37 min durch eine schnelle Abwärtsbewegung beider Hände zwei Mal unterbrochen. Er erhöht anschließend das Tempo der Melodie. Es folgen immer wieder Unterbrechungen in Form schnelle Abgänge bis in die Kontraoktave. Der Pianist steigert sein Tempo und seine Lautstärke ab 13:15 min. Nach dem Akzent der Percussion bei 14:06 min verringert er abrupt sein Tempo und die Lautstärke. Er fährt mit eine atonalen, langsam gespielten Melodie in der zwei gestrichenen Oktave fort, die er mit Einzeltöne der Kontra- und Subkontraoktave begleitet. Er spielt nun nur noch sehr wenige Einzeltöne in sehr hoher und sehr tiefer Lage bis 14:36 min.

Bei 15:47 min in Abschnitt 6 setzt er mit leisen, wenigen Akzenten in der drei gestrichenen Oktave ein, die er bis 16:35 min immer wieder erklingen lässt. Dann pausiert

er ab 16:47 min und setzt erst bei 20:24 min mit Akzenten in der Subkontraoktave ein, die er bis 20:53 min immer wieder spielt. Dann macht er erneut eine längere Pause, während die restlichen Instrumente ein gemeinsames Crescendo spielen. Bei 21:54 min setzt in großer Lautstärke mit ein. Er spielt hier Intervallsprünge in kleiner und ein gestrichener Oktave, die er wiederholt. Ab 22:36 min bis 23:08 min wiederholt er ein Motiv, dass aus größeren, atonalen Intervallsprüngen aufwärts von kleiner bis zwei gestrichener Oktave besteht. Es folgen staccato angeschlagene disharmonische Akkordschläge in unregelmäßigen Abständen in ein gestrichener Oktavlage. Das gemeinsame Crescendo endet bei 23:59 min mit einem Akzent der Percussion.



Abb.9: Motiv 3, Analysestelle 7, ab 23:57 min, Klavierstimme, eigene Notation

Ab 23:57 min wiederholt Mengelberg schnell hinter einander ein Motiv, dass aus den gleichzeitig angeschlagenen Tönen h' und a''' besteht. Er fährt damit auch nach dem Akzent der Percussion fort. Die rhythmische Gleichförmigkeit wird von der Percussion übernommen. Mengelberg beendet sein Spiel bei 24:08 min mit diesem Motiv, dass mit einem leichten Accelerando zum Schluss versehen wurde.

Der Pianist Misha Mengelberg nutzt in der Gruppenimprovisation hauptsächlich Atonalität und Disharmonie. Er arbeitet dabei kaum motivisch. Lediglich drei Motive konnten aus dem Stück als solche erkannt werden. Auch Melodien im Sinne einer folgerichtigen und abgeschlossenen Form sind kaum hörbar. Sein Spiel besteht zum größten Teil aus atonalen Akkordschlägen und Tonfolgen in verschiedenen Oktavlagen. Ein melodisches Thema konnte nicht festgemacht werden. Das Anfangsmotiv 1 wurde als solches erkannt, da es einerseits für sich allein steht und andererseits rhythmisch gleichmäßig ist. Die Motive 2 und 3 konnten als solche durch ihre gleichmäßige mehrmalige Wiederholung erkannt werden. Die Wiederholung ist somit das einzige Kriterium für die Erkennung von Motiven gewesen. Alles weitere, was Mengelberg spielt, ist als atonal anzusehen und wird an keiner Stelle wiederholt. Als Gestaltungs- und

Strukturierungsprinzip werden Harmonien gegen Tonfolgen gestellt. Akzente kommen in Form von Einzeltönen in zwei- bis drei gestrichener und Kontra- bis Subkontraoktave vor. In in einer einzigen Passage ab 12:14 min steht so etwas wie eine Melodie im Mittelpunkt, die atonal gespielt wird.

4.3.2 Gitarre

Der Gitarrist Derek Bailey beginnt in Abschnitt 1 mit einem kleinen Akzent in Form eines einzelnen Tones in der kleinen Oktave, den er ausklingen lässt. Er setzt dann in Abschnitt 2 bei 00:24 min mit einem schnell wiederholten Ton in zwei gestrichener Oktave ein. Es folgen weitere schnell wiederholte, staccato gespielte Einzeltöne in ein gestrichener bis drei gestrichener Oktavlage. Lediglich die Tonhöhen und die Lautstärke variiert Bailey zwischen leise und laut in Abschnitt 2 und 3. Nach dem starken Akzent der Percussion am Ende des dritten Abschnitts kommt es vermutlich zu einer Rückkoppelung des Gitarrenverstärkers. Dies kann jedoch nur vermutet werden, da alle Instrumente mit Mikrofonen abgenommen werden und der hochfrequente Pfeifton auch durch eine Rückkoppelung der Gesamtverstärkeranlage erzeugt worden könnte. Nach dem Abschnitt P setzt Bailey mit Akzenten bei 07:16 min ein. Wiederholte Töne gleicher Tonhöhe in drei gestrichener Oktave bilden diese leisen staccatierten Akzente bis 07:45 min.

Bei 08:13 min spielt Bailey abwechselnd zwei einzelne Töne in der kleinen Oktave, die er ausklingen lässt. Dann pausiert er zunächst in Abschnitt 4 bis zum großen Akzent der Percussion bei 09:45 min. Es folgen wiederholte einzelne Töne in kleiner bis zwei gestrichener Oktave. Ab 10:30 min, wiederum nach einem starken Perkussionakzent, folgen Einzeltöne und atonale Tonfolgen in schnellem Tempo, die in der Tonhöhe von großer bis zwei gestrichener Oktave sehr variieren.

Zu Beginn des Abschnitts 5 pausiert Bailey zunächst und setzt später leise bei 12:31 min mit einzelnen Tönen in der Kontraoktave und zwei gestrichener Lage ein. In der Passage ab 14:07 min vernimmt man einzelne Töne in tiefer und hoher Lage. Dabei werden die Saiten von ihm meistens gedämpft gespielt. Die Töne bekommen dadurch ein Staccato. Einzelne Töne wiederum lässt er ausklingen. Vereinzelt zupft er zwei Saiten

gleichzeitig an. Sie bilden ein disharmonisches Intervall. Er steigert dann das Tempo der Wiederholungen einzelner Töne. In Abschnitt 6 ab 15:05 min ist eine kurze atonale Melodie in zwei gestrichener Lage erkennbar, die teilweise durch Töne in kleiner und großer Oktave unterbrochen werden. Er geht jedoch schnell wieder dazu über, Passagen mit einzelnen Töne zu spielen, die schnell wiederholen werden. Dies vollzieht Bailey bis zum Ende des 6. Abschnitts. Er variiert lediglich die Lautstärke gemeinsam mit den anderen Instrumenten und spielt mit ihnen Crescendo und Descrescendo bis 23:50 min, wo der Perkussionakzent sein Spiel abrupt enden lässt.

Der Gitarrist Derek Bailey spielt in der Gruppenimprovisation keine Melodien, Themen oder Motive. Über nahezu den gesamten Spielzeitraum gestaltet er Passagen mit Wiederholungen von einzelnen Tönen, die nicht geschlossen zu einer Melodie oder einem Motiv gefasst werden können. Nur eine kurze Passage ist eine atonale Melodie erkennbar. Sie bleibt jedoch die Ausnahme in der gesamten Improvisation. Bailey dämpft die Gitarrensaiten die meiste Zeit ab und erreicht damit einen Staccato-Effekt, der sehr kurze Tonwiederholungen möglich macht. Teilweise lässt er einzelne Töne ausklingen. Mehrheitlich spielt er in zwei- bis drei gestrichener Lage. Wenige Töne erklingen in der tiefen Oktave. Vermutlich spielt er auch die Saiten vor dem Sattel und erzeugt damit eine sehr hohe Tonlage. Er variiert nur sehr wenig mit Intervallen und würde so Melodie- oder Motivverläufe zulassen. Folglich beinhaltet sein Spiel in der Gruppenimprovisation keine Melodien.

4.3.3 Posaune

Paul Rutherford setzt mit seiner Posaune erst in Analyseabschnitt 3 ein. Ab 04:21 min erklingen kurze einzelne Töne und schnelle atonale Tonfolgen in Kontra- bis zwei gestrichener Oktavlage. Sein Spiel ist zum größten Teil legato. Er pausiert in Analyseabschnitt P und setzt bei 06:53 min mit langen Einzeltönen in der Kontraoktave ein, die nur um etwa eine Terz im Rahmenintervall variieren. Zu Beginn des 4. Abschnitts spielt er mit erhöhter Lautstärke und beendet sein Spiel bei 08:41 min vorangehenden schnellen Tonfolgen in zwei gestrichener Oktave. Erst in Analyseabschnitt 6 setzt er wieder bei 15:12 min mit liegenden einzelnen Tönen in großer bis zwei gestrichener

Oktave ein. Dies führt er die gesamte Passage bis zum Crescendo bei 20:25 min fort. Die langen Einzeltöne werden zeitweise von kurzen, schnellen, atonalen Tonfolgen in zwei gestrichener Oktave durchbrochen. Das zweite Crescendo gestaltet Rutherford mit schnellen Tonfolgen in höherer Lage. Leise Passage sind geprägt von langen, tiefen Einzeltönen. Besonders im letzten Crescendo spielt er schnelle, hohe, atonale Tonfolgen bis zum starken Perkussionakzent bei 23:59 min, wo sein Spiel endet.

Rutherford nutzt keine erkennbaren Melodien, Themen oder Motive in der Gruppenimprovisation. Er stellt tiefe, lange Einzeltöne gegen wenige schnelle, atonale Tonfolgen in hoher Lage. In leiseren Passagen spielt er verstärkt in großer und Kontraoktave legato Einzeltöne. Atonale Tonfolgen werden in Crescendi genutzt. Seine Improvisation beinhaltet keine nachvollziehbaren Melodien oder abgeschlossene Themen.

4.3.4 Tenorsaxophon

Das Tenorsaxophon setzt in Analyseabschnitt 4 bei 08:57 min mit sehr schnellen, staccato gespielten, atonalen Tonfolgen in einem Rahmenintervall einer Terz ein in zwei gestrichener Lage ein. Dieses unregelmäßige Kreisen bzw. Wirbeln im Ambitus einer Terz wird in der Lautstärke und Tonhöhe langsam bis 09:33 min gesteigert. Je lauter das Saxophon spielt, desto höher verlagert sich die kreisende Bewegung um einen Ton. Nach dem forte fortissimo bei 09:46 min spielt der Saxophonist eine schnelle Tonfolge abwärts, die zwar an Lautstärke, jedoch nicht an Tempo verliert. Die Tonhöhe verlagert sich wieder etwas nach unten. Kurz nach dem Akzent der Percussion bei 10:08 min wird die Lautstärke und Tonhöhe der Wirbelbewegung wieder erhöht. Ab 10:46 min folgt eine kurze Passage, in der ein Intervall laut wiederholt wird bis anschließend wieder in die Kreisbewegung zurück gegangen wird. Die langen Einzeltöne beinhalten ein kurzes Crescendo und Decrescendo, das ebenfalls wiederholt wird. Vereinzelt springt der Holzbläser während der Tonfolgen in die große Oktave und setzt damit kurze Akzente. Bei 11:15 min setzt der Perkussionist einen starken Akzent. Das Tenorsaxophon reagiert darauf mit einem lauten, langen Einzelton in ein gestrichener Lage, der ein Mal wiederholt wird bis Han Bennink erneut einen lauten Perkussionsakzent setzt. In Abschnitt 5 pausiert das Tenorsaxophon.

In Analyseabschnitt 6 setzt es zusammen mit der Posaune bei 15:12 min mit tiefen, lagen Einzeltönen ein, die im Verlauf sehr schnell staccato Wiederholt werden. Während des Crescendos ab erklingen wenige Intervalle in den Bereich der großen Oktave, die als Akzente wirken. Während des zweiten Crescendos kann man einen wiederkehrenden Intervallsprung einer Sekunde hören, der im Tempo gesteigert wird. Am Höhepunkt der Lautstärke erklingen wirbelnde Intervallbewegungen im Rahmenintervall einer Terz, wie im früheren Abschnitt schon zu hören waren. Das Tempo wird gesteigert. In der leiseren Passage ab 22:36 min verlagert sich das Spiel des Tenors wieder auf lange, tiefe Einzeltöne. Im letzten Crescendo geht der Bläser wieder zu Kreisbewegungen über, die an Tempo zunehmen. Sein Spiel endet bei dem starken Akzent der Percussion bei 23:59 min.

Das Spiel des Tenorsaxophons in der Gruppenimprovisation beschränkt sich auf zwei Kategorien. Zum Einen bildet sich in Abschnitt 4 von Anfang an eine Kreis- bzw. Wirbelbewegung, die atonal im Rahmenintervall einer Terz stattfindet, als Motiv heraus, das im ganzen Abschnitt und auch später immer wieder wiederholt wird. Zum Anderen werden in leiseren Passagen einzelne Töne in der großen Oktave gehalten. Die Motive sind atonal und sehr schnell, meist in höherer Lage gespielt. Ein Thema oder eine längere Melodie konnte in der Gruppenimprovisation nicht nachgewiesen werden.

4.3.5 Altsaxophon

Altsaxophonist Peter Bennink setzt in Analyseabschnitt 4 bei 08:13 min mit einzelnen, staccato gespielten Tönen in der ein- bis zwei gestrichenen Oktave ein. Es folgen nach dem Perkussionsakzent bei 08:40 min leise schnelle atonale Tonfolgen, die ebenfalls staccato geblasen werden. Die Tonfolgen gehen über in eine Kreis- bzw. Wirbelbewegung im Rahmenintervall einer Terz bzw. Sekunde, die im Verlauf des Abschnitts 4 an Lautstärke, Tempo und Tonhöhe zunehmen. Nach dem starken Perkussionsakzent bei 11:15 min hält Bennink einen lauten einzelnen Ton in ein gestrichener Oktave bis 11:19 min, wo die Passage durch einen erneuten Akzent beendet wird. Das Altsaxophon setzt in Abschnitt 6 bei 17:30 min mit regelmäßig wiederholten, lauten Einzeltönen in ein gestrichener Oktave wieder ein. Dann verlagert sich das Spiel zu langen, einzelnen Tönen in ein- und zwei gestrichener Lage, die gemeinsam mit den anderen Instrumenten in Crescendi und

Decrescendi entsprechend in der Lautstärke angepasst werden. Der Wechsel in die zwei gestrichene Lage unterstützt die Steigerung des Spiels. Auf dem Höhepunkt werden schnelle atonale Tonfolgen gespielt, die beim Decrescendo an Tempo verlieren und wieder in Einzeltöne übergehen bis die zweite Steigerung folgt und nach dem gleichen Muster verläuft. Die Tonlage und das Tempo der wechselnden Töne erhöhen sich. Im letzten Crescendo bis 23:59 min erklingen schnelle Wirbelbewegungen im Rahmenintervall einer Terz bzw. Sekunde.

Das Altsaxophon verhält sich in der Gruppenimprovisation ähnlich wie das Tenorsaxophon. Ruhige, leise Stellen werden meist mit langen Einzeltönen in ein gestrichener Lage gespielt. Zur Steigerung in den Crescendi geht Bennink über in atonale Tonfolgen, die an Tempo und Lautstärke gewinnen. Er bewegt sich meist im Rahmenintervall einer Sekunde, selten auch einer Terz. Melodien, Motive oder Themen sind in seiner Improvisation nicht auszumachen.

4.3.6 Sopransaxophon

Das Sopransaxophon setzt bei 08:41 min in Analyseabschnitt 4 mit einem langen Ton in ein gestrichener Lage ein. Er wird durch eine Abwärtsbewegung durch zwei Töne im Intervall einer Terz immer wieder unterbrochen. Es ergibt sich dann ein Tremolo aus einem Sekundintervall, dass schnell wiederholt wird. Das Rahmenintervall wird im Zuge des Crescendos bis zu einer Terz erweitert. Diese Wirbelbewegung wird immer wieder wiederholt und in der Tonhöhe bis in die drei gestrichene Lage erhöht. Ab 10:34 min spielt der Saxophonist ausschließlich in höchster Lage schnelle atonale Staccato-Tonfolgen. Am Höhepunkt des Crescendos von 11:15 min bis 11:19 min erklingen diese Tonfolgen sehr laut und enden mit dem Akzent des Perkussionisten. Das Sopransaxophon pausiert dann bis 17:30 min in Abschnitt 6 und setzt hier mit hohen, langen Einzeltönen ein, die sehr leise gespielt werden und in einer kurzen Passage zu einem Tremolo übergehen. Ab 21:41 min zieht der Saxophonist einen lauten Einzelton in die höchst mögliche Lage und wiederholt ihn mehrmals. Danach folgen wiederholte Einzeltöne in drei gestrichener Lage, die ebenfalls immer wieder in die höchst mögliche Tonhöhe gezogen werden. Dabei geht er in schnelle, atonale Tonfolgen über bis zum Höhepunkt des Crescendos, der bei 22:36

min endet. Es folgt eine kurze, ruhigere Passage, in der lange Einzeltöne in zwei gestrichener Lage gespielt werden. Ab 23:20 min beginnt das letzte Crescendo mit schnellen, atonalen Tonfolgen in zwei- bis drei gestrichener Lage, das bei 23:59 min endet.

Der Sopransaxophonist nutzt in der Gruppenimprovisation fast ausschließlich die zwei- bis drei gestrichene Oktave mit Einzeltönen und Wirbelbewegungen im Rahmenintervall einer Sekunde bzw. Terz. Dabei ergeben sich in einzelnen Passagen Tremoli. In Crescendi bedient er sich schneller, atonaler Tonfolgen, die immer wieder in Kreisbewegungen übergehen. Die Einzeltöne werden zeitweise an die Grenze der möglichen Tonhöhe getrieben. Eine Melodie, ein Thema oder Motive sind bei der Sopransaxophonstimme nicht erkennbar. Es erfolgen lediglich Übergänge von Einzeltönen zu Tremoli und atonalen, schnellen Tonfolgen.

4.3.7 Gachi

Han Bennink setzt mit dem Gachi bei 15:13 min mit langen Einzeltönen in der großen Oktave ein. Dabei erklingt eine Art Tremolo-Effekt, den er mit einer Lippentechnik und Hinein singen bzw. -schreien in das Instrument hervorruft. Die Tonhöhe variiert teilweise leicht nach oben durch diese Spieltechniken. Durch eine stockende bzw. stotternde Atemtechnik werden Einzeltöne schnell hintereinander wiederholt. Er verändert die Tonhöhe der Liegetöne nur sehr leicht. Sie werden durch schnelle Tonfolgen, die etwa in kleiner bis ein gestrichener Oktave erklingen, unterbrochen. Gegen Ende seines Spiels, bei 18:20 min, spielt er ausschließlich wieder liegende, einzelne Töne in tiefer Oktavlage. Bei 18:45 min endet sein Spiel. Er wechselt wieder zu den Perkussioninstrumenten.

Eine Melodie, ein Thema oder Motive lassen sich aus der Gruppenimprovisation nicht erkennen. Bennink beschränkt sein Spiel auf lange, tiefe, liegende Töne. Nur wenige kurze Momente spielt er schnelle, atonale Tonfolgen in höherer Lage. Die stotternde Atemtechnik und das Hinein singen bzw. -schreien in das Instrument erlauben ihm schnelle Notenwerte, die jedoch nur Wiederholungen von einzelnen Tönen erzeugen, keine zusammenhängende Melodie oder Motive.

4.3.8 Die Rolle der Melodie in der Gruppenimprovisation

Das Analysestück Groupcomposing II besitzt kein tonales Zentrum. Es ist also keine Tonart nachzuweisen und ist damit als atonal anzusehen. Sinnvoll zusammenhängende Tonfolgen, die einer Melodie entsprechen könnten, sind nicht nachzuweisen. Auch diese sind meist atonal gespielt. Es wurden lediglich sehr wenige Motive in der Gruppenimprovisation entdeckt. Nur das Klavier hat dabei sehr eindeutig motivisch gearbeitet. Bei anderen Instrumenten sind nur Ansätze erkennbar. Man kann darauf schließen, dass eine thematische oder motivische Arbeit innerhalb der Improvisation mit anderen Instrumenten nicht beabsichtigt war. Ebenfalls wurde auf eine tonale Arbeit verzichtet. So wie die Instrumentalisten rhythmisch und metrisch frei und ungebunden spielen, so ist das Stück in Bezug auf das Tonsatzparameter Melodie frei und atonal. Steigerungen in Crescendi werden mit Tempo und Lautstärke erzeugt. Meist nutzen die Musiker in diesen Passagen atonale Tonfolgen, die auch an Tonhöhe gewinnen. Ein weiteres musikalisches Mittel sind Intervallsprünge und Intervallbewegungen, die einer kreisenden bzw. wirbelnden Bewegung gleichkommen. Letztere werden von den Saxophonen in Passagen der Steigerung besonders häufig genutzt. Das Rahmenintervall ist dabei meist eine Terz. Die Wiederholung eines Sekundintervalls kommt einem imitierten, schnellen Tremolo gleich. Melodie kann folglich nicht als Tonsatzparameter in der Gruppenimprovisation nachgewiesen werden, sondern tritt nur sporadisch in kurzen Motiven auf, die jedoch nur von sehr wenigen, einzelnen Instrumenten genutzt werden.

4.4 Musikalische Parameter des Tonsatzes – Zusammenklang

Nachdem herausgefunden wurde, dass Rhythmus und Metrum, sowie Melodie als Tonsatzparameter in der Gruppenimprovisation nur in freier, ungebundener Form Verwendung finden, gilt es nun zu klären, in wie weit die Dimension Klang und Zusammenklang der Instrumente im gemeinsamen Stegreifspiel entscheidend ist. Es wurde bewusst die Kategorie Zusammenklang gewählt, da sich das Tonsatzparameter Harmonie auf kompositorisch festgelegte Grundregeln bezieht. Eine Analyse des Zusammenklangs erscheint daher sinnvoller für die freie Gruppenimprovisation. Dazu werden die einzelnen Analyseabschnitte hinsichtlich ihrer Instrumentenkonstellation und dem sich daraus

ergebenen Zusammenklang untersucht. Der Beginn der Gruppenimprovisation wird außer Acht gelassen, da das Klavier allein beginnt.

4.4.1 Analyseabschnitt 2

In Abschnitt 2 sind Percussion, Klavier und Gitarre zu hören. Die Klangereignisse sind dabei sehr schnell. Das Klavier steht mit seiner Lautstärke und dem Tonumfang im Vordergrund, wenn schnelle Tonfolgen erklingen. Die Gitarre wirkt als Begleitinstrument, wenn auch seine Lautstärke nicht wesentlich geringer ist, als die des Klaviers. Die Perkussionseinsätze sind ebenfalls sehr laut und schnell. Es entsteht ein klangliches Feld, das sehr aufgeregt und hektisch klingt. Die Tiefen des Klaviers kontrastieren mit den metallischen Trommelklängen der Percussion. Die sehr hohen wiederholten Einzeltöne der Gitarre wirken dagegen feiner, aber auch spitz. Das gespielte Staccato des Gitarristen erzeugt diesen Effekt. Einzelne Schläge auf kleine Holzblocktrommeln durchdringen den dichten Klangteppich. Ab 02:27 min stoppt Bennink sein Spiel auf den Perkussioninstrumenten abrupt Gitarre und Klavier fahren fort. Das Klavierspiel wirkt kontrastierend zu den sehr hohen Staccatoschlägen der Gitarre. Das Tempo des Klaviers ist gegenüber der Gitarre eher mäßig. Die Percussion übernimmt das hektische Tempo der Gitarre ab 02:50 min, während das Klavier weiterhin mäßig in kleiner Oktavlage atonale Tonfolgen spielt. Die Percussion wird ab 03:31 min durch die starken Akzente auf großer und kleiner Trommel dominanter. Das Klavier spielt das Motiv 2. Es wirkt über dem schnellen Tempo der Percussion wie ein Klangteppich, der durch die Wiederholung des Motivs immer wieder erhalten wird. Die Gitarre ist nun nur noch sehr leise hörbar mit einzelnen Tönen. Der Klangteppich des Klaviers steht im Vordergrund und wird nur durch das aggressive Schlagzeug beeinflusst. Die Schlagzeugakzente wirken dabei wie Schüsse oder starke Schläge gegenüber dem konstanten Teppich des Klaviers, der hier nicht atonal erklingt, sondern Form gebend und konstant wirkt. Die ständige Wiederholung der Quint- und Quartbewegung hat eine Signalwirkung, ähnlich wie ein Horn oder eine Sirene. Es mahnt weiter, während Bennink nun nur noch kleinere Akzente durch Wirbel auf den Trommeln setzt. Er steigert dann seine Intensität durch mehrere Beckenschläge bis zu einem Schrei, der durch starke, laute Schläge der großen Trommel unterstützt werden. So wie der Schrei Benninks wirkt sein Schlagzeugspiel an dieser Stelle aggressiv und wütend,

welches sich in den Schlägen widerspiegelt. Das Klavier dagegen spielt in Vehemenz das Signalmotiv. Durch die Legatospielweise des Klaviers wirkt die Percussion durch die staccato gespielten Akzente als Gegenspieler. Der erzeugte Klangteppich des Klaviers ist durch die aggressiven Versuche einer Unterbrechung durch das Schlagwerk nicht beeinflusst. Ab 03:38 min setzt die Gitarre wieder lauter ein und imitiert Intervallsprünge vom Klavier in tieferer Lage. Diese einzelnen Töne klingen dumpf und schwermütig gegenüber dem nun aufwärts springenden Klavier. Der Einsatz der Percussion bei 03:52 min wirkt wie eine Klingel durch die schnellen Wirbel auf Becken und metallischen Instrumenten. Die atonalen Tonfolgen des Klaviers in sehr hoher Lage haben gegenüber der nun in tiefer Lage spielenden Gitarre einen zerbrechlichen Effekt. Die Percussion unterstützt diese Zartheit mit metallischem Klang, der jedoch durch die Wirbelbewegungen immer noch ein hohes Tempo besitzt. Der Perkussionist verlagert sein Spiel auf die tiefen Tom Toms und schafft eine dunkle Grundlage. Das Klavier unterstützt dies durch einzelne Töne in der Kontra- und Subkontraoktave, während es zart in höchsten Lage seine atonale Tonfolge fortführt.

4.4.2 Analyseabschnitt 3

Bei 04:19 min setzt die Posaune mit kurzen atonalen Einwüfen ein, die lauter werden. Bei 04:51 min stoppt die Percussion, Klavier und Posaune spielen allein weiter. Die Tonfolgen der Posaune sind nun länger und werden von Tönen des Klaviers in zwei- bis drei gestrichener Lage unterstützt. Die Gitarre spielt einzelne Töne in tieferer Lage. Es entsteht dadurch ein breiter Klang zwischen der tiefen Gitarre in den Tiefen, der Posaune als Soloinstrument im Vordergrund in mittlerer Lage und dem Klavier in sehr hoher Lage. Die Töne der Posaune sind recht zaghaft und klingen sehr gequetscht und gezwungen, die nur sehr selten ausbrechen in Form von lauten kurzen Tönen. Die Ausbrüche wirken dabei sehr stark und klingen metallisch kräftig. Bei 05:33 min unterstützt die Percussion mit leisen Wirbeln auf tiefer klingenden Trommeln und dem Trommelrand, der metallisch ist, die im Verlauf stärker und lauter werden. Die Posaune fährt darüber unbeeinflusst fort. Das Spiel des Bläusers wirkt wie ein Sprechen, in dem einzelne Worte mehr betont werden. Trotz des hohen Tempos der Tonfolgen bleibt der Charakter unhektisch. Die Gitarre begleitet die Passage unter anderem durch wenige Mehrstimmigkeiten, bleibt jedoch im Hintergrund.

Der Schlagzeuger steigert seine Intensität und erhöht damit seine aufgeregte, hektische Wirkung bis 06:31 min. Dort endet er mit einem Beckenschlag der lang nachklingt. Die Posaune beendet ihr Spiel kurz danach mit einer Tonfolge abwärts.

4.4.3 Analyseabschnitt P

In Analyseabschnitt P klingt nur das Becken nach, das Bennink bei 06:31 min angeschlagen hat. Bei 06:38 min setzt er einen starken, aggressiven Akzent auf kleiner und großer Trommel. Die ausgelöste Rückkoppelung könnte der Gitarrist Derek Bailey künstlich erzeugt haben. Es ist jedoch auch möglich, dass durch die hohe Lautstärke die gesamte Tonanlage rückkoppelt.

Der Posaunist Paul Rutherford setzt bei 06:51 min wieder mit einem tiefen, liegenden Ton ein, der sehr leise ist. Es erklingen wenige hohe Töne, die einem Tiergeräusch ähnlich sind. Die Posaune bildet zunächst die Grundlage mit den tiefen Tönen in dieser Passage. Der Schlagzeuger setzt kleine Akzente in Form von kurzen Schlägen auf metallische Instrumente. Das Klavier akzentuiert ebenfalls in drei gestrichener Oktavlage und bildet einen Gegensatz zu dem ruhigen Spiel der Posaune. Auch die Gitarre setzt Akzente, diese werden allerdings in sehr tiefer Lage gespielt und ergänzen das Posaunenspiel und den entstehenden dunklen Klangteppich, der durch die spitzen, hohen Akzente des Klaviers wie mit zarten Tupfern geschmückt wird. Der dunkle Klangteppich wirkt ruhig, aber auch bedrohlich. Das Klavier als Gegensatz ist eher klein und schützenswürdig gegenüber den anderen Instrumenten. Ab etwa 07:20 min wird die ruhige Gleichmäßigkeit durch Schlagzeugwirbel und laute, hohe Einwürfe der Posaune durchbrochen. Durch die gepresste Lippentechnik des Posaunisten ergeben sich groteske höhere Klänge. Die Gitarre drängt sich ab 08:19 min mehr in den Vordergrund durch laute, einzelne Töne, die Bailey ausklingen lässt. Die Stimmung ist nun aufgeregter, als auch das Klavier mit Akkorden in mittlerer Lage einsetzt. Der Schlagzeuger spielt kontinuierlich Wirbel auf seinen Instrumenten. Kurz bevor er die Passage mit einem Akzent beendet, kommt das Altsaxophon mit schnellen atonalen Tonfolgen hinzu. Es bereitet auf die nächste Passage, dem Abschnitt 4, vor, in dem die Saxophone im Vordergrund stehen.

4.4.4 Analyseabschnitt 4

Die Saxophone verhalten sich in Analyseabschnitt 4 sehr ähnlich. Mit ihren schnellen atonalen Tonfolgen und durch schnelle Intervallwechsel erzeugte Tremoli bilden sie einen hektischen Klangteppich, der nicht nur durch den Klang der Saxophone an eine Gruppe von Tieren erinnert. Auch die Ausbrüche in höhere Tonlagen unterstützen den Eindruck von Nervosität und Ängstlichkeit. Die Atonalität hilft diese Wirkung zu verstärken und grotesk wirken zu lassen. Es entsteht besonders in den Crescendi und den Punkten höchster Lautstärke der Eindruck von Klagen, Schreien und Kreischen. Dies wird durch die Steigerung der Tonhöhe und die lauten einzelnen Töne unterstützt. Die tiefen Trommelwirbel zu Beginn des Crescendos bei 09:21 min wirken bedrohlich und könnten die Erklärung für die ängstlich und nervös wirkenden Saxophone sein. Die laute Passage wird durch einen starken Akzent des Schlagwerks beendet. Die Saxophone verringern ihre Lautstärke, jedoch halten sie den nervösen und hektischen Charakter des Klangteppichs aufrecht. Die schnellen atonalen Tonfolgen wirken undurchdringlich als Einheit. Die schnellen Einzeltöne kommen mehreren Individuen gleich, die das selbe Schicksal ereilt. Dabei treten einzelne Saxophone immer wieder mit lauterem Passagen aus der Gruppe hervor. Die Gitarre unterstützt den Klangteppich mit Tönen in mittlerer Lage. Sie tritt jedoch nicht in den Vordergrund. Bei 10:19 min setzt das Schlagzeug mit einem starken Akzent ein, der die Lautstärke der Holzbläser schlagartig vergrößert. Er fährt mit Wirbeln fort, die Saxophone spielen nun verstärkt längere Einzeltöne, die erneut einem Schreien gleichkommen. Bei 10:31 min schlägt die Percussion einen starken Akzent. Die Saxophone fahren fort mit ihrem panischen, aufgeregten Spiel. Das Altsaxophon tritt in den Vordergrund mit langen, lauten Einzeltönen, die wie ein Klagegesang wirken. Die anderen beiden Holzbläser bilden einen wabernden Teppich. Die drei Saxophone klingen im Analyseabschnitt wie eine Menge von Tieren oder Menschen, in der Panik ausbrach. Die Atonalität und scharfen Dissonanzen verstärken eine drohende, angstvolle Atmosphäre des Aufruhrs. Es ist dem Klang des Saxophons zu eigen, dass er an eine Gruppe von Vögeln erinnert. Bei 11:15 min setzt das Schlagzeug einen starken Akzent mit Trommeln. Daraufhin folgt eine kurze Passage von langen, lauten Liegetönen der Holzbläser, die mit einem Erschreckt sein gleichgesetzt werden könnten. Die Töne wirken dabei auch sirenenartig und warnen lautstark. Der Analyseabschnitt 4 wird durch einen Akzent der

Percussion beendet. Die Holzbläser stellen sofort ihr Spiel ein.

4.4.5 Analyseabschnitt 5

Das Klavier markiert den Beginn des Abschnitts 5. Es steht zu Beginn im Vordergrund mit dissonanten Intervallsprüngen, die nun im Kontrast zu dem zuvor von den Saxophonen gebildeten Klangteppich stehen. Die Percussion unterstützt wenige Sekunden später das Klavier mit dem Spiel auf den Becken, die klingelartig einsteigen. Das Klavier bricht nun in die hohen Register aus und erhöht das Tempo seiner atonalen Tonfolgen in der zwei- bis drei gestrichenen Oktave. Das Schlagzeug wirbelt auf Trommeln und Becken. Es folgt ein Feld, in dem das Klavier recht gleichmäßig wechselt zwischen großer Oktave mit Einzeltönen und dissonanten Harmonien in der kleinen Oktave bevor es wieder atonale, schnelle Tonfolgen in zwei gestrichener Oktave spielt. Aufgrund der weniger scharfen Dissonanzen wirkt die Passage, in der das Klavier nur leicht von der Percussion begleitet wird, leichter. Es ist nichts mehr von der Panik der Saxophongruppe zu spüren. Bei 12:10 min hält der Pianist nach einem schnellen Abgang bis in die große Oktave einen Moment auf einem tiefen Ton aus. Die Gitarre setzt hier mit leisen, kurz angezupften Tönen im Hintergrund ein. Die nun langsameren Tonfolgen in zwei- bis drei gestrichener Lage werden mit mäßig dissonanten Harmonien in ein- bis zwei gestrichener Oktave begleitet. Die Gitarre setzt kleinere Akzente, während das Klavier in tiefere Register mit schnellen Bewegungen ausbricht. Das Tempo und die Dichte der Tonfolgen erhöht sich zu einem breiten Teppich aus hohen und tiefen Lagen. Die Percussion setzt bei 13:18 min metallischen Wirbeln hinzu und erhöht die Intensität des Klangfelds. Bei 14:04 min ist der Höhepunkt erreicht und das Klavier stellt sein Spiel mit dem Akzent des Schlagzeugs ein, um dann bei 14:10 min wieder leise mit wenigen, zaghaften Tönen fortzufahren. Die Gitarre spielt nun im Vordergrund mit den von ihr gespielten Einzeltönen. Der Akzent des Schlagzeugs beendet das intensive Klangfeld des Klaviers, das mit einem solistischen Teil vergleichbar ist und eröffnet der Gitarre die Möglichkeit solistisch im Vordergrund zu agieren. Das Klavier und das Schlagzeug setzen dabei leichte Akzente und unterstützen das Staccato-Spiel der Gitarre. Ab 14:37 min setzt der Schlagzeuger mit Wirbeln an, verwirft jedoch dieses nach wenigen Sekunden zugunsten der Posaune.

4.4.6. Analyseabschnitt 6

Der Analyseabschnitt 6 beginnt mit dem Solo der Gitarre. Schlagzeug und Klavier bilden nur kleine, leise Akzente im Hintergrund. Nahezu gleichzeitig setzen Posaune und Tenorsaxophon mit liegenden Tönen ein, die gemeinsam ein dunkles Klangfeld bilden. Die Percussion pausiert während dessen vermutlich deswegen, weil Han Bennink nun Gachi spielt und nicht zur selben Zeit trommelt. Während Tenor und Posaune liegende Töne und damit einen Klangteppich spielen, bringt Bennink am Gachi sehr gedrungene Laute auf dem Blasinstrument hervor. Es klingt, als würde er dabei nicht nur hinein blasen, sondern auch sprechen oder schreien. Daher entsteht der Eindruck eines erregten Sprechers, der in einer dunklen Atmosphäre der weiteren Bläser agitiert. Die schnellen, wiederholten Töne der Gitarre unterstützen dabei die Erregtheit des Gachispiels. Im Verlauf beginnt Rutherford an der Posaune das erregte Spiel Benninks auf dem Gachi zu imitieren. Beide Instrumente klingen nun sehr ähnlich aufgeregt. Der Pianist akzentuiert das Geschehen mit wenigen einzelnen Tönen in sehr hoher Lage. Tiefe, lange Töne des Gachi klingen im weiteren Verlauf ähnlich wie ein australisches Didgeridoo. Der Ton wird dabei gehalten, aber wird im Timbre immer wieder durch den Luftstrom verändert. Der Gitarrist imitiert ab ca. 17:00 min zunehmend das Tenorsaxophon und seine liegenden Einzeltöne. Bei 17:19 Uhr beginnt die Posaune mit einem scharfen, langen Ton, der ein Crescendo beinhaltet. Kurz darauf setzt das Gachi in gleicher Weise ein und erhöht auch allmählich seine Lautstärke. Es folgt eine Passage, in der Klangteppiche immer wieder neu aufgebaut werden und die durch kürzere, laute Tonwiederholungen eines Saxophons durchbrochen werden. Diese haben animalischen Charakter und sind sehr scharf artikuliert. Lange Saxophontöne werden durch ein weiteres mit einer Tremolobewegung unterstützt und verschärft. Die Gitarre ergänzt diese Passage mit wenigen Tönen in mittlerer Lage. Die Posaune behält ihr Legatospiel in tiefer Lage mit einzelnen Tönen bei. Bei 18:45 min endet das Spiel Benninks auf dem Gachi. Er wechselt wieder zur Percussion und setzt bei 18:50 min mit einem metallisch, knarrenden Geräusch ein. Die Bläser halten den Klangteppich aufrecht. Er erstreckt sich zwischen der tiefen Lage der Posaune bis zur sehr hohen Lage des Sopransaxophons und wird immer wieder mit einzelnen Tönen erneuert und nicht unterbrochen. Allmählich wird die Lautstärke der Bläser gesteigert, das Spiel des Perkussionisten wird ebenfalls intensiver und schneller. Dabei ist ein schnarrender Ton

eines Saxophons laut vernehmbar. Bennink beginnt bei 20:20 min mit schnellen Schlägen auf ein kleines Becken, das dadurch einen sehr glockenartigen Klang erhält. Die Gesamtlautstärke nimmt schnell zu und erreicht bei 20:42 min ihren Höhepunkt. Ein Saxophon pendelt bei diesem Crescendo immer wieder zwischen zwei Tönen und verringert sein Tempo beim Decrescendo. Der Perkussionist schlägt dabei nahezu synchron mit dem Saxophonisten und spielt ebenfalls mit ihm das Decrescendo. Vom Klavier hört man laute Einzelschläge in der Subkontraoktave. Es folgt eine ruhigere Passage. Das Tempo der Instrumentalisten verringert sich mit dem Decrescendo. Es wirkt an dieser Stelle, wie ein Sammeln und Vorbereiten zu einem neuen Aufbäumen. Wenig später setzt die Gruppe erneut zu einem Crescendo an. In ähnlicher Weise wird die Intensität gemeinsam gesteigert. Der Perkussionist wirbelt auf Becken und Trommeln. Ein Saxophon spielt Einzeltöne in der höchst möglichen Lage. Immer wieder wird der Klangteppich angestoßen, in dem die Bläser erneut zu Tönen ansetzen, die lange ausgehalten werden. Das Klavier begleitet diese Steigerung nun mit schnelleren Tonfolgen und scharfen Dissonanzen bis zum Höhepunkt bei 21:40 min. An diesem Punkt der höchsten Erregung erklingen die Saxophone wie Sirenen und wirken mit ihren scharfen, lauten Einzeltönen wie Warnsignale, während das Klavier seine scharfen dissonanten Harmonien aufwärts schlägt. Es folgt ein schnelles Decrescendo 22:33 min. Die Bläser verringern sehr schnell ihre Lautstärke und ihr Tempo. Das Klavier behält seine große Lautstärke und schlägt schnelle dissonante Harmonien aufwärts. Die Percussion unterstützt dies mit wenigen, leisen Wirbeln auf metallischen Instrumenten. Die Bläser bilden jedoch weiterhin einen dissonanten Klangteppich, der nun sehr viel leiser ist. Ab 23:07 min setzen alle zu einem letzten Crescendo an. Das Tempo der einzelnen Instrumente wird schneller, die Lautstärke wird gesteigert. Der Teppich wird zugunsten von schnellen, atonalen Tonfolgen aufgelöst. Der Schlagzeuger erhöht das Tempo und benutzt nun sehr viele Instrumente, auf denen er wirbelt. Das Crescendo erreicht bei 23:40 min seinen Höhepunkt. Alle Instrumente haben nun eine hohe Lautstärke und ein schnelles Tempo in ihrem individuellen Spiel. Bei 23:59 min setzt Bennink einen lauten, starken Akzent auf großer und kleiner Trommel. Alle Instrumente bis auf das Klavier stellen abrupt ihr Spiel ein.

4.4.7. Analyseabschnitt 7

Im Schlussteil wiederholt der Pianist eine schnelle Dissonanz sehr perkussiv. Er beginnt in schnellem Tempo und mäßigt dies schnell zu einer Gleichmäßigkeit. Der Perkussionist setzt nach 5 Sekunden mit lauten, ebenfalls wiederholten Schlägen ein und imitiert somit den Pianisten. Nach weiteren 4 Sekunden beendet der Pianist die Tonwiederholungen. Der Perkussionist erhöht nun schnell das Tempo der Schlagwiederholungen, spielt ein sehr kurzes Ritardando, um dann bei 24:13 min die Gruppenimprovisation mit einem Akzent auf kleiner und großer Trommel zu beenden.

4.4.8. Die Rolle des Zusammenklangs in der Gruppenimprovisation

Der Zusammenklang in der Gruppenimprovisation kann als das entscheidendste Parameter heraus gestellt werden. Nicht nur ist hier ein Struktur gebendes Element innerhalb des Stücks ausfindig zu machen, sondern er scheint entscheidend für den Verlauf der gesamten Gruppenimprovisation zu sein. Besonders bei diesem Parameter ist zu hören, dass die Instrumentalisten versuchen sich gegenseitig zu ergänzen im Sinne eines gemeinsam erzeugten Gesamtklangs. Die Bildung von Klangteppichen, z. B. von den Holzbläsern, ist hierbei kein reines Zufallsprodukt, wie angenommen werden könnte, sondern gewollte Gruppierung im Sinne eines gemeinsam gebildeten Klangs, dessen Beabsichtigung jedoch nicht im Vorhinein festgelegt wurde.

Die Imitation spielt hier bei ebenfalls eine große Rolle. In nur kurzer Zeit gelingt es den Musikern, andere Instrumente zu imitieren und auf ihre Weise das Spiel fortzuführen oder zu verändern. Dabei ist sehr auffällig, dass Steigerungen bei nahezu allen Instrumenten in Form von Erhöhung der Komplexität ihres Spiels und der Lautstärke erreicht wird. Der Perkussionist erhöht die Anzahl der Schlaginstrumente, auf denen er wirbelt. Die Saxophone erhöhen Lautstärke und die Geschwindigkeit ihrer Tonfolgen im Gegensatz zu liegenden Tönen in ruhigeren Passagen. Ebenso nutzt die Gitarre und das Klavier die Lautstärke und Komplexität zur Steigerung.

Des Weiteren fällt auf, dass der Perkussionist nahezu immer Steigerungen beendet

oder einleitet. Mehrere Male beenden die anderen Musiker ihr Spiel abrupt nachdem Bennink einen starken Akzent gespielt hat. Übergänge zu neuen Analyseabschnitten wurden so markiert. Meist folgen neue musikalische Klangfelder nach Steigerungen und Akzenten, die das Ende eines Crescendos markierten. Dabei nutzen die Musiker Klang als Motiv. Das aufgeregte Wirbeln der Saxophone ist nicht nur gruppierten Klang, sondern wird als Motiv im Stück eingesetzt. Dissonanzen, ob scharf oder leicht, werden als Motive gegen Tonfolgen gestellt, die schnell oder langsam atonal gespielt werden. Wenn auch keine konkreten melodischen Motive oder Themen in der Gruppenimprovisation ausfindig zu machen sind, so muss hervorgehoben werden, dass der Klang innerhalb einer gemeinsamen Improvisation als Motiv wirken kann. Und somit können musikalische Felder nicht nur durch die unterschiedliche Konstellation von Instrumenten von einander abgehoben werden, sondern verschiedene Klangmotive wirken ebenfalls strukturierend.

Der Zusammenklang macht die eingangs erwähnte Interaktion und den Prozess innerhalb der Gruppenimprovisation hörbar. Er strukturiert somit auch das Gesamtstück, indem durch den Zusammenklang der Instrumente musikalische Passagen von einander getrennt werden bzw. in einander überführt werden. Dabei ist also ein Prozess innerhalb einer Passage genauso erkennbar, wie die Gesamtentwicklung der Gruppenimprovisation. Die Musiker vollziehen also nicht nur individuell einen Prozess innerhalb ihrer individuellen Improvisation. Der Entwicklungseffekt schlägt sich durch das Beachten des Zusammenklangs, also der Interaktion der Musiker, auch auf den musikalischen Prozess der gesamten Improvisation mit mehreren Individuen nieder.

5 Fazit

In dieser Arbeit sollte gezeigt werden, wie mit den Tonsatzparametern Rhythmus, Melodie und Zusammenklang in der Gruppenimprovisation der frühen siebziger Jahre umgegangen wurde und welchen jeweiligen Stellenwert sie innerhalb des Stegreifspiels der Musiker und im Gesamtkontext des Stücks haben. Des Weiteren galt es zu klären, in wie weit die Aspekte des Prozesses und der Interaktion in der Gruppenimprovisation eine Rolle spielen.

Das gewählte Stück *Groupcomposing II* der niederländischen Improvisatorengruppen *Instant Composer Pool* aus dem Jahre 1970. Das Stück wurde hierfür mittels einer Höranalyse untersucht, da keine Notation vorhanden ist. Ihr liegt ein

Live-Mitschnitt vom 14. Mai 1970 in Rotterdam zu Grunde.

Eingehens wurden nach Ferand die Arten der Improvisation dargelegt⁶⁸. Bezugnehmend darauf ist das Stück einzuordnen als absolute, freie und ungebundene Improvisation. Es findet eine unmittelbare, spontane Erfindung musikalischer Gebilde statt, die nicht eingeschränkt oder an eine Form gebunden wird. Da nicht über ein vorhandenes Motiv oder Thema improvisiert wird, ist dieses Beispiel für Gruppenimprovisation demnach ungebunden. Ebenfalls ist die Improvisation der Musiker nicht an ein melodisch-formales Schema gebunden und steht somit in seiner freien Form der totalen spontanen Musikerfindung gegenüber. Nach Ferand sind dies die Merkmale einer Improvisation, die den größten Freiheitsgrad im Stegreifspiel ermöglicht, da sie keinerlei Bindungen an Formen oder Vorgegebenen verpflichtet sind.

Die erstellte Partitur kann bei der Analyse derart freier Musik nur ein Versuch darstellen, die gehörte Musik zu visualisieren, Zusammenklänge der Instrumente und besondere Formstrukturen herauszustellen. Sie dient lediglich der Orientierung und Strukturierung, die das menschliche Gehirn zu brauchen scheint⁶⁹. Daher kann die Analyse von freier, improvisierter Musik nur über den Versuch einer Strukturierung gelingen. Tückisch dabei ist, dass keinerlei Schriftvorlage für diese Gruppenimprovisation existiert. Die erstellte Partitur kann jedoch nur eine Annäherung an das Stück sein, da einzelne Instrumente im Zusammenspiel nur schwer auseinander zu halten sind. Besonders wenn z. B. die Holzbläser wenig kontrastiert zu einander spielen, fällt es sehr schwer festzumachen, was genau ein Alt- oder Tenorsaxophonist an einer gemeinsamen Stelle spielt. Das selektive Hören und transpirieren einzelner Instrumente setzt eine große Hörerfahrung voraus. Besonders wenn die Instrumentalisten versuchen auf ihren Instrumenten Klänge hervorzubringen, die ungewöhnlich und im Gegensatz zur üblichen Gebrauchsweise stehen. Hierbei ist das Überblasen der Saxophone oder das Hinein singen bzw. -schreien in ein Blechblasinstrument zu nennen. Auch ist unklar, welchen genauen Aufbau Han Bennink bei seinem Schlagzeug- und Perkussionspiel benutzt. Es konnten daher lediglich übliche Trommeln, Becken und zuweilen noch Holzblocktrommeln heraus gehört werden.

68 Siehe hierzu Abb.1: Arten der Improvisation nach Ferand (1938), S. 8.

69 Siehe hierzu: Jourdain, Robert (2001), *Das wohltemperierte Gehirn: Wie Musik im Kopf entsteht und wirkt*. Heidelberg

Andere Instrumente konnte nur mit Klangcharakteristika belegt werden.

Die Interaktion zwischen den Musikern geschieht des Weiteren nicht nur auf einer hörbaren Ebene. Bei der Höranalyse eines Live-Mitschnitts können mimische und gestische Zeichen unter den Improvisateuren nicht festgestellt werden. Ob das strukturierende Zeichen eines Schlagzeugakzents wirklich nur musikalisch wirkt oder der Perkussionist auch mit seiner Körpersprache einen solchen vorbereitet, kann nicht geklärt werden. Somit kann ein entscheidender Teil der menschlichen Interaktion rein aus dem Hören nicht festgestellt, sondern nur vermutet werden. Auch sind konkrete Absprachen zwischen den Musikern im Vorhinein und während der Aufführung nur Vermutungen.

Der Prozessaspekt während einer Improvisation wird am deutlichsten in der musikalischen Entwicklung der einzelnen Passagen des Stücks. Passagen, ob Solo oder Tutti, werden aufgebaut und gebrochen. Aufbau und Bruch sind entscheidende Merkmale der Gruppenimprovisation. Der Prozess des Aufbaus, durch Crescendi oder die Veränderung der Klangfelder durch den Zusammenklang, wird immer wieder am Klimax der Steigerung gebrochen. Es beginnt folglich ein neuer Aufbau in Form eines neuen Strukturabschnitts. Durch immer wiederkehrende Brüche eines Aufbauprozesses werden Routinen im Gehirn der Musiker und Hörer und somit Strukturen, die vom Gehirn erkannt werden wollen, verhindert. Wie festgestellt wurde, ist diese entgegen der Funktionsweise des Gehirns arbeitende Methode jedoch nicht gänzlich möglich. Dieser Aspekt wird dadurch untermauert, dass der Hörer einer Aufnahme unweigerlich ebenfalls versucht Strukturen im Stück zu erkennen, obwohl er nicht während der Aufführung vor Ort anwesend war.

Diese Wirkung einer Live-Aufführung ist nicht zu unterschätzen. Eine Aufnahme einer Improvisation kann rein vom Hörerlebnis einer Komposition gleichkommen. Es muss der Aufnahme schlichtweg 'geglaubt' werden. Da die Musiker in der freien Musik bestrebt sind, nicht nach üblicher Struktur und formalen Denken zu spielen, kann es nur ein Versuch bleiben, diese Art von musikalischem Handeln mit herkömmlichen Termini und Methoden zu analysieren. Die Ausführenden Instrumentalisten sind teilweise Teil der Kunstbewegung *Fluxus* gewesen, wie der Pianist Misha Mengelberg. In den sechziger Jahren waren das *Happening*, das künstlerische, improvisierte Agieren von Menschen vor einem Publikum,

und *Fluxus* die wichtigsten Teile der Aktionskunst. Das Publikum wurde bei dieser Art der Aufführung in das Geschehen einbezogen. Die direkte Rückkoppelung zwischen Publikum und Ausführenden ist entscheidend gewesen. Daher findet nicht nur eine Interaktion zwischen den Musikern statt, sondern auch zwischen ihnen und dem Publikum. Eine Audioaufnahme macht diese Interaktion nicht sichtbar. Auch ist nicht zu hören, in wie weit das Publikum in die Improvisation eingebunden ist oder es auf sie wirkt.

Der Zusammenklang der Musiker wurde als entscheidendes Tonsatzparameter ausgemacht. Die Parameteranalysen von Rhythmus und Melodie scheinen für diese freie, intuitive Art von Musik keine befriedigenden Antworten zu liefern. Der Zusammenklang wurde als unweigerlich strukturierendes Parameter in der Gruppenimprovisation ausgemacht. Klangliche Felder, Lautstärke, Akzentsetzung und die damit verbundene Interaktion oder Beeinflussung durch den Akzentgeber gelten somit als strukturierend. In der Analyse ist zu beobachten, dass eine gemeinsame Lautstärkensteigerung und Veränderung des Zusammenklangs durch individuell veränderte Spielweise des Instruments zu einer Strukturierung führt. Hinzu kommen Akzente, die meist durch das Schlagzeug zu Beginn eines Crescendos oder am Ende einer lauten Passage gesetzt werden. Sie führen dazu, dass ein neuer Klangteil beginnt und andere Instrumente in den Vordergrund rücken können. Passagen, die als Solo eines Instruments bezeichnet werden können, beinhalten ebenfalls eine Lautstärkensteigerung. Oft wird dieser Effekt verstärkt, indem nicht nur die Lautstärke gesteigert wird, sondern auch die Komplexität des Spiels in Form von atonalen, schnellen Tonfolgen. Auch setzen pausierende Instrumente ein, um das Crescendo zu verstärken. Einen entscheidenden Impuls setzt auch hier meist der Schlagzeuger mit Akzenten oder individueller Steigerung in Form von Wirbeln und dem Einsatz von mehr Schlaginstrumenten wie Becken oder Trommeln. Der Klang der Instrumente und ihr Zusammenklang kann an einigen Stellen als motivisch gewertet werden. Klanglich unterschiedliche Passagen verstärken den Eindruck einer klanglich motivischen Arbeit, ob keinerlei Motive oder Themen bei den einzelnen Instrumenten während der Analyse der Melodie ausfindig gemacht werden konnten. Der Zusammenklang scheint somit das wichtigste Parameter zur Gestaltung der Gruppenimprovisation zu sein. In ihm ist die unmittelbare Interaktion der Musiker hörbar gemacht. Sie dient auch zur Orientierung beim Hören und letztlich bei der Analyse.

Wenn es das Ziel der Improvisationsgruppe war gemeinsam eine freie und ungebundene Musik hervorzubringen, so wurde es individuell auf den Instrumenten zwar erreicht, jedoch scheint das menschliche Gehirn, nicht nur in der Analyse bzw. beim Hören, zu strukturieren. Offensichtlich zwingt das Gehirn die Musiker in Strukturen zu spielen, obwohl sie bewusst diese vermeiden wollen. Auf der Ebene des Rhythmus, Metrums und der Melodie gelingt es ihnen, jedoch ergibt sich die ungewollte Form aus dem Zusammenklang der Gruppe.

Das menschliche Gehirn scheint Strukturen zu benötigen und legt diesen Filter über jegliche Art von Musik. Dass das Auffinden von Audioquellen freier Gruppenimprovisation sehr schwierig war, zeigt zum Einen, dass das Interesse der Rezipienten nur für kurze Zeit anhielt bzw. nicht sehr groß war und ist. Wenn man die Popularität von Musik an der Anzahl der vorhandenen und auffindbaren Aufnahmen festmachen will, so ist festzustellen, dass es kein Interesse von Seiten der Musikverlage gibt, diese Musik zu verbreiten, da sich keine Hörerschaft in der Gesellschaft ausmachen lässt. Dies kann zum Einen mit den fehlenden, oder nur schwer auszumachenden Strukturen in der Gruppenimprovisation erklärt werden. Zum Anderen ist, wie festgestellt wurde, die gemeinsame Improvisation ein Live-Erlebnis, das auf einer Aufnahme schwer nachzuempfinden ist. Auch wenn das Improvisieren nach wie vor zur Musikpraxis gehört, ist die fehlende Struktur und Form der Musik ausschlaggebend für den heutigen Misserfolg von Gruppenimprovisationen in der Form, wie sie zu Beginn der siebziger Jahre stattfand. Lediglich im Jazz hat die Improvisation ihren festen Platz. Jedoch ist die Jazzhörerschaft im Vergleich zu anderen Musiksparten mit 7% verschwindend gering⁷⁰. Dennoch gibt es eine Anzahl von Menschen, die sich zu ihrer Hörpräferenz bekennen. Dies könnte daran liegen, dass im Jazz über ein vorhandenes Thema oder Motiv improvisiert wird (gebundene Improvisation), einzelne Teile einer festen Komposition improvisiert werden (partielle Improvisation) und die Musiker an ein melodisch-formales Schema gebunden sind (totale Improvisation).

Zusammenfassend ist festzuhalten, dass Rhythmus und Melodie keine nachzuweisenden und entscheidenden Parameter in der freien Gruppenimprovisation der

⁷⁰ Institut für Demoskopie Allensbach (2008), Statistik „Welche Musikrichtung hören Sie gern?“, *Allensbacher Markt- und Werbeträger-Analyse 2008*, <http://de.statista.com/statistik/diagramm/studie/100378/umfrage/gerne-gehorte-musikrichtungen/#stat>, Rev. 21.09.2009

frühen siebziger Jahre darstellen. Der Zusammenklang der Instrumente hingegen ist als entscheidendes Parameter hervorzuheben. Der Prozess und die Interaktion zwischen den Musikern und zwischen ihnen und dem Publikum scheinen ebenfalls eine große Rolle bei der kollektiven Improvisation zu spielen. Ohne den Einbezug des Publikums und seines Werturteils, hätte Hanns Eisler nie zu jener eingangs zitierten Aussage kommen können. Jedoch kann in Bezug auf die Gruppenimprovisation sein Gedanke bestätigt werden, wenn man der Melodie in der Musik einen solch hohen Stellenwert zugestehen möchte.

Literatur- und Quellenverzeichnis

- Andreas, Reinhard (1996), Artikel „Improvisation“, in: Fintscher, Ludwig (Hrsg.), *MGG – Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, Sachteil Band 4, Sp. 593–599.
- Bailey, Derek (1987), *Musikalische Improvisation. Kunst ohne Werk*, Hofheim.
- Bandur, Markus (2001), Artikel „Improvisation“, in: *Handwörterbuch der musikalischen Terminologie*, Ordner III: F–L, 32. Auslieferung, Winter 2001/02, Stuttgart, S. 1–12.
- Brandily, Monique (1984), Artikel: „Gachi“, in: Sadie, Stanley (Hrsg.), *The New Grove Dictionary of Musical Instruments*, S. 2 und S. 26f.
- Carr, Ian & Plant, Richard (1999), Artikel „Han Bennink“, in: Carr, Ian (Hrsg.), *Jazz Rough Guide*, Stuttgart, S. 47–48.
- Carr, Ian (1999), Artikel „Evan Parker“, in: Carr, Ian (Hrsg.), *Jazz Rough Guide*, Stuttgart, S. 497–498.
- Carr, Ian (1999), Artikel „Derek Bailey“, in: Carr, Ian (Hrsg.), *Jazz Rough Guide*, Stuttgart, S. 26–27.
- Carr, Ian (1999), Artikel „Peter Brötzmann“, in: Carr, Ian (Hrsg.), *Jazz Rough Guide*, Stuttgart, S. 78.
- Carr, Ian (1999), Artikel „Paul Rutherford“, in: Carr, Ian (Hrsg.), *Jazz Rough Guide*, Stuttgart, S. 558.
- Charles, Daniel (1984), *Musik und Vergessen*, Berlin.
- Dahlhaus, Carl (1979), *Die Idee der absoluten Musik*, Leipzig.
- Dahlhaus, Carl (1979), Was heißt Improvisation?, in: Brinkmann, Reinhold (Hrsg.), *Improvisation und neue Musik, Veröffentlichung des Instituts für Neue Musik und Musikerziehung Darmstadt*, Band 20, Mainz, S. 9–23.
- Dudenredaktion (1991), *Der kleine Duden, Fremdwörterbuch*, 3. Auflage, Mannheim
- Eggebrecht, Hans Heinrich (Hrsg.) (1967), Artikel „Improvisation“, in: *Riemann Musiklexikon*, Mainz, S.
- Ferand, Ernest T. (1938), *Die Improvisation in der Musik. Eine entwicklungsgeschichtliche und psychologisch Untersuchung*, Zürich.
- Friedemann, Lilli (1974), Musizieren als unwiederholbares Geschehnis, in: Blasl, Franz (Hrsg.), *Experimente im Musikunterricht*, Wien, S. 16–19.

Frisius, Rudolf (1996), Artikel „Improvisation“, in: Finscher, Ludwig (Hrsg.), *MGG - Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, Zweite Auflage, Sachteil Band 4, Sp. 538–541/584–593.

Institut für Demoskopie Allensbach (2008), Statistik „Welche Musikrichtung hören Sie gern?“, *Allensbacher Markt- und Werbeträger-Analyse 2008*, <http://de.statista.com/statistik/diagramm/studie/100378/umfrage/gerne-gehorte-musikrichtungen/#stat>, Rev. 21.09.2009

Jourdain, Robert (2001), *Das wohltemperierte Gehirn: Wie Musik im Kopf entsteht und wirkt*. Heidelberg.

Kaden, Christian (1996), Artikel „Musiksoziologie“, in: Finscher, Ludwig (Hrsg.), *MGG - Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, Sachteil Band 6, Sp. 1618–1670.

Kaden, Christian (1984), *Musiksoziologie*, Berlin.

Kapteina, Hartmut (1988), Dimensionen der Gruppenimprovisation, in: *Musik und Kommunikation*, Hamburger Jahrbuch zur Musiktherapie und intermodalen Medientherapie, Band 2, Bremen, S. 72–94.

Keller, Max E. (1973), Improvisation und Engagement, In: *Melos*, 4/1973, S. 98–203.

Müller, Burkhard (1984), Gruppendynamik, in: Eyferth, Hanns (Hrsg.), *Handbuch Sozialarbeit/Sozialpädagogik*, Neuwied, S. 64–74.

Müller, Hans-Peter (Hrsg.) (2003), *Ohne Musik wäre das Leben ein Irrtum*. Musikzitate von A bis Z, Zürich.

Nogliki, Bert (Hrsg.) (1990), Horizontverschiebungen. Über die Bewegung der Begriffe und die Prozesse des Hörens, in: *Klangspuren*, Berlin, S. 315–343.

o. A. (1998), Artikel „Motiv“, in: Dahlhaus, Carl & Eggebrecht, Hans Heinrich (Hrsg.) (1998), *Brockhaus Riemann Musiklexikon*, Dritter Band L–Q, Mainz, S. 155–156.

o. A. (1998), Artikel „Thema“, in: Dahlhaus, Carl & Eggebrecht, Hans Heinrich (Hrsg.) (1998), *Brockhaus Riemann Musiklexikon*, Vierter Band R–Z, Mainz, S. 238.

Parker, Chris (1999), Artikel „Misha Mengelberg“, in: Carr, Ian (Hrsg.), *Jazz Rough Guide*, Stuttgart. S. 440–441.

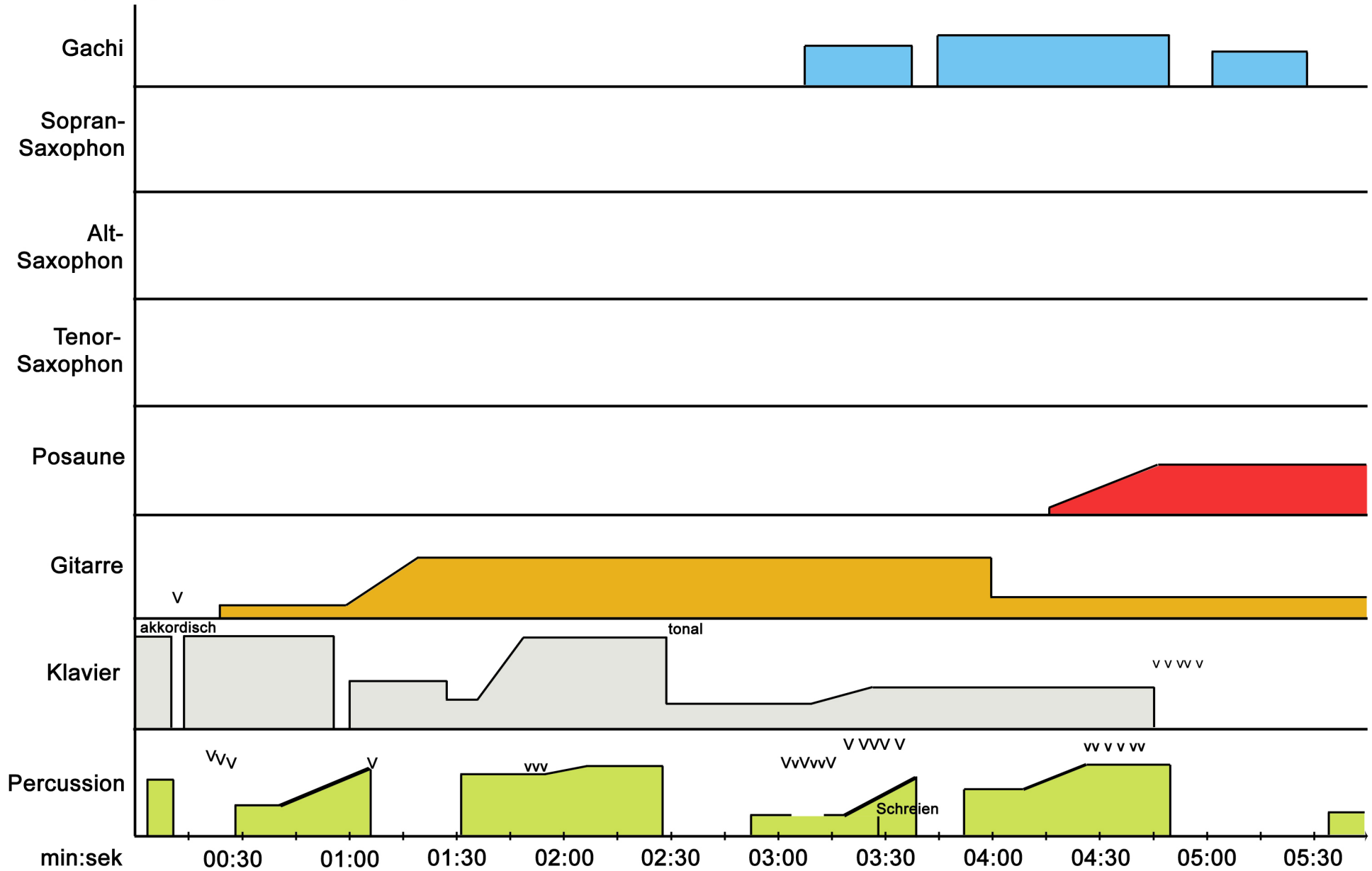
Whitehead, Kevin (1997), ICP at 30: Everybody in the Pool, <http://www.icporchestra.com>, Rev. 23.07.2009

Zaminer, Frieder (1998), Artikel „Melodie“, in: Dahlhaus, Carl & Eggebrecht, Hans Heinrich (Hrsg.), *Brockhaus Riemann Musiklexikon*, Dritter Band L–Q, Mainz, S. 108–110.

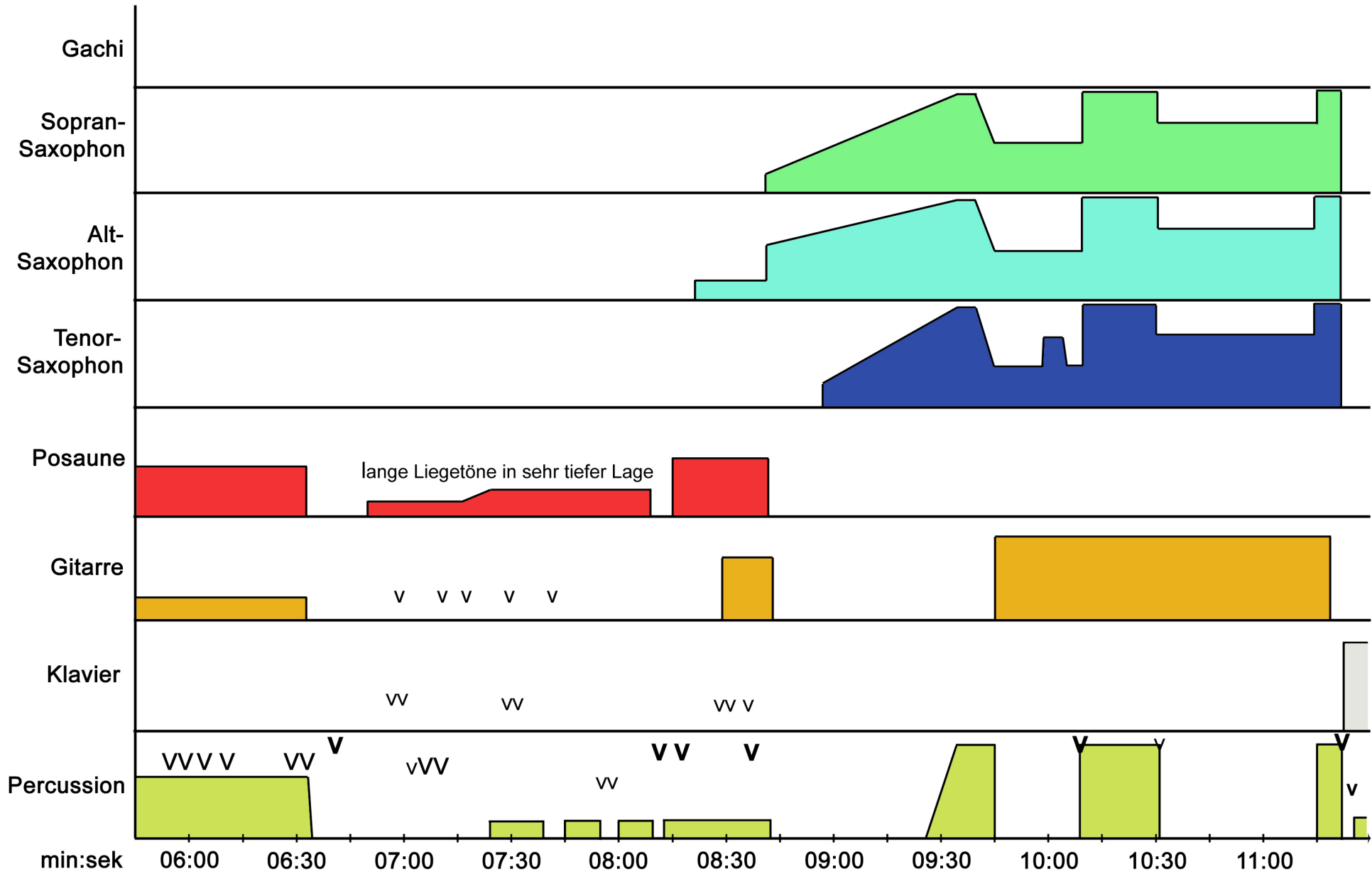
Zaminer, Frieder (1998), Artikel „Metrum“, in: Dahlhaus, Carl & Eggebrecht, Hans Heinrich (Hrsg.), *Brockhaus Riemann Musiklexikon*, Dritter Band L–Q, Mainz, S. 124–126.

Zaminer, Frieder (1998), Artikel „Rhythmus“, in: Dahlhaus, Carl & Eggebrecht, Hans Heinrich (Hrsg.), *Brockhaus Riemann Musiklexikon*, Vierter Band R–Z, Mainz, S. 42–45.

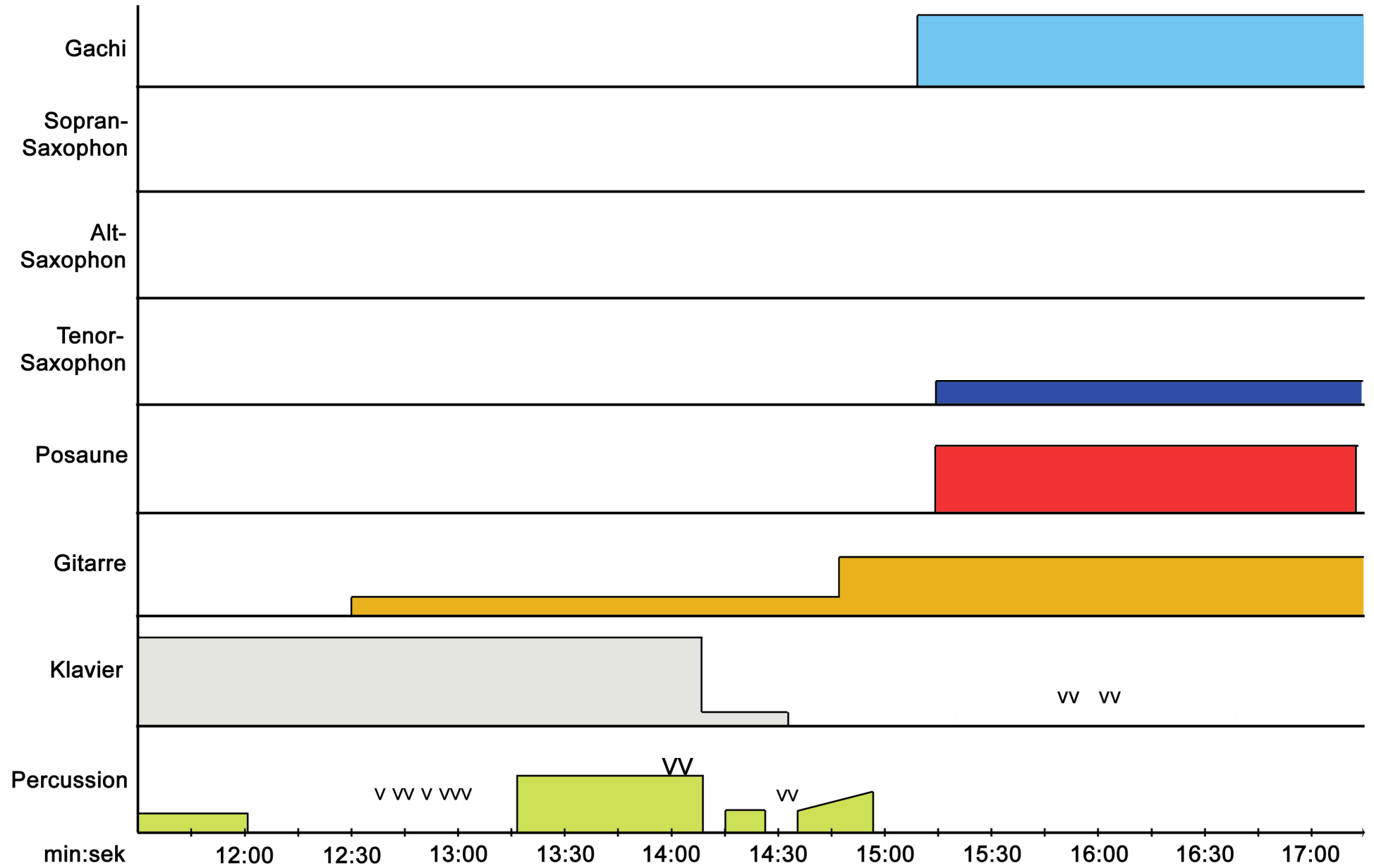
Partitur
Groupcomposing I - Instant Composer Pool



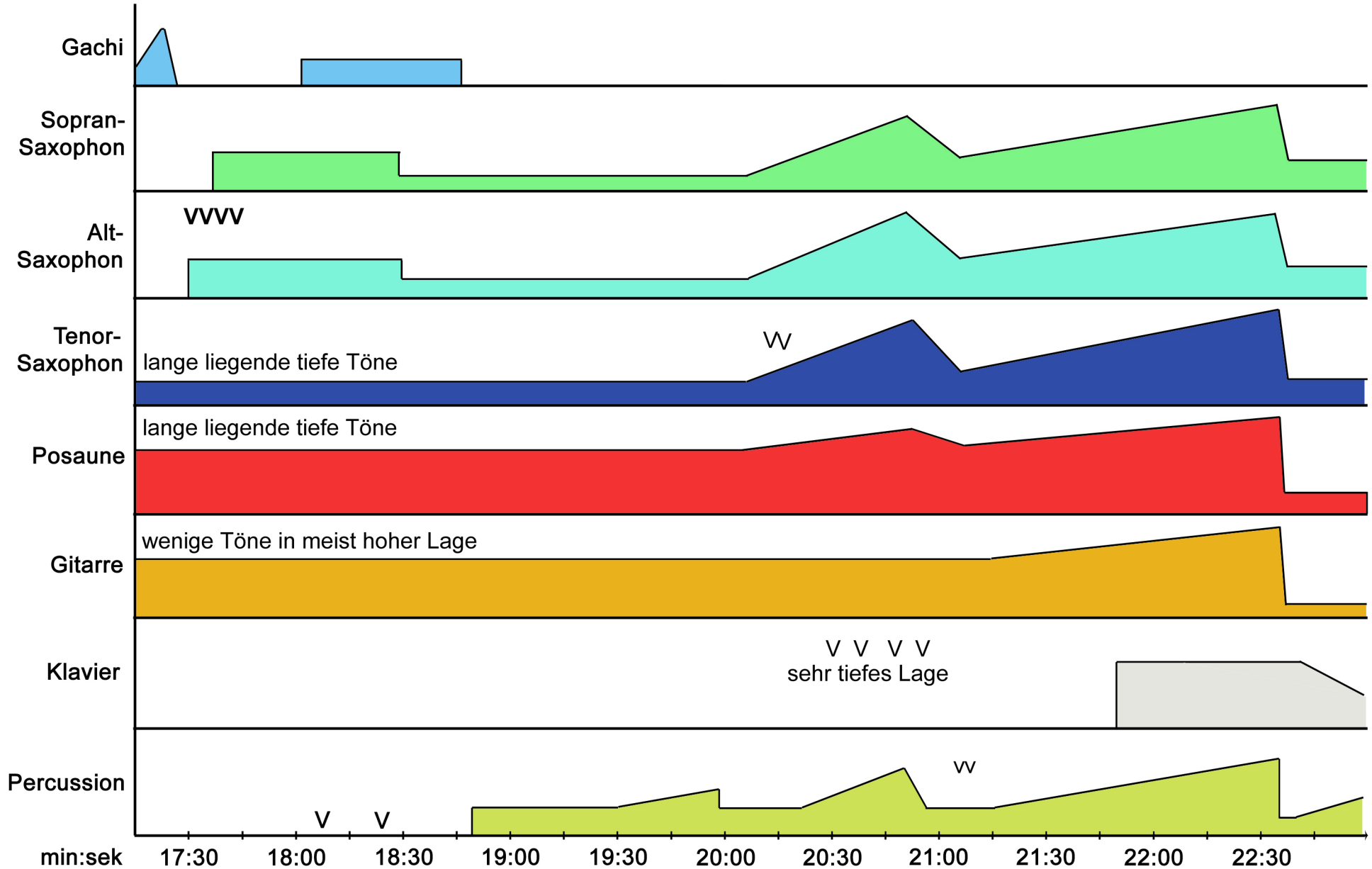
**Partitur
Groupcomposing I - Instant Composer**



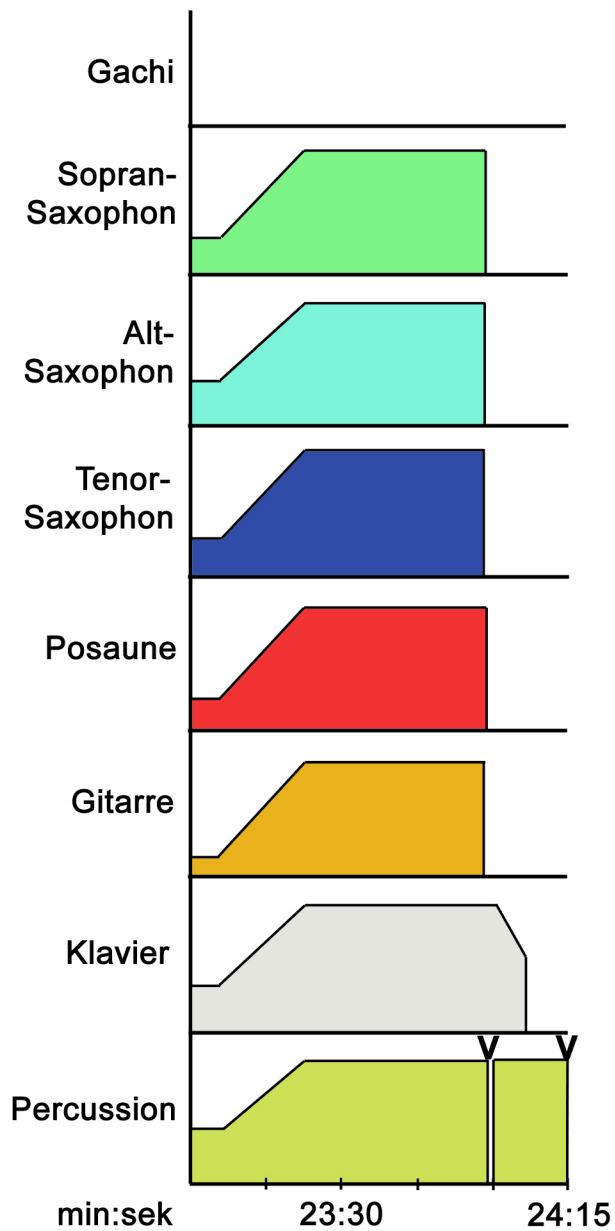
Partitur
Groupcomposing I - Instant Composer Pool



Partitur
Groupcomposing I - Instant Composer Pool

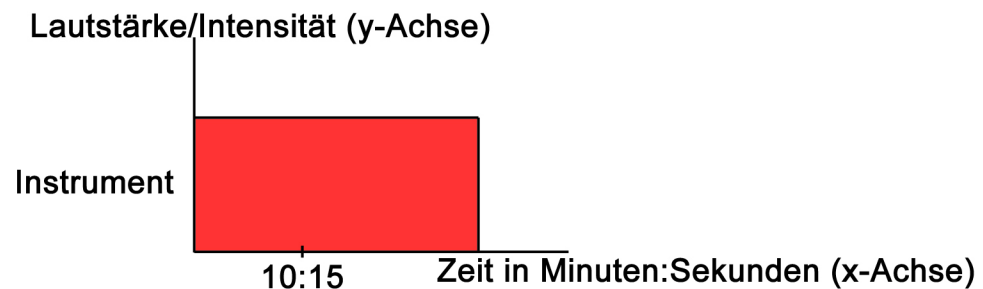


Partitur
Groupcomposing I - Instant Composer Pool



Legende

- v leichter Akzent
- V starker Akzent
- ⚡ sehr starker Akzent



Partitur

Groupcomposing I - Instant Composer Pool

Gesamtübersicht

