

IV. DIE MUSIKALISCHE PRAXIS

1. Wege und Möglichkeiten musikalischer Analyse

Anschließend an die Analyse des theoretischen Diskurses, steht im Blickpunkt der folgenden Einzelfallstudien das individuelle Moment der Aneignung und Einbindung von Elementen Neuer Musik in improvisationsorientierte Kontexte. Die Resultate jener Auseinandersetzungen legen einen methodenpluralistischen Ansatz musikalischer Analyse nahe. Eine kritische Diskussion ausgewählter Analyseansätze erschließt ein methodisches Repertoire zur Anwendung in den porträthaften Einzelstudien.⁵⁸

Ansätze musikalischer Analyse

Roger T. Dean (1992) gliedert die musikanalytischen Ansätze der Jazzforschung in zwei Bereiche und benennt das ihnen zugrunde liegende Verständnis der Musik als „music as object“ und „music as process“ (Dean 1992, vii). Die Kategorie „music as object“ bezeichnet dabei „the final sound heard by someone listening to a recording“. Demgegenüber zeichnet sich die Auffassung von „music as process“ aus durch „the means and approaches adopted by the improviser in producing that sound, and the relationship with the audience present at the time of performance“ (Dean 1992, vii). In ähnlicher Weise geht die von John Brownell (1994) getroffene Unterscheidung vor. Brownell unterscheidet reduktive und prozessuale Ansätze. Die sogenannten reduktiven Modelle („reductive models“) untersuchen improvisierte Musik mittels Transkriptionen und verbleiben dabei oft, wie Brownell kritisiert, in einem statischen, abgeschlossenen Bereich, vergleichbar mit der Partitur-Analyse komponierter Musik:

„The majority of analytical models of jazz improvisation have treated the improvisation as an object or artifact. [...] This focus on the written work is un-

58 Zu generellen Problemen der Analyse von Jazz und improvisierter Musik und deren Entwicklung innerhalb der Jazzforschung sei an dieser Stelle auf ausführliche Diskussionen methodischer Probleme musikalischer Analyse von Jazz (Jost 1999; Knauer 1999) sowie auf einen zusammenfassenden Überblick über die Entwicklung der Jazzforschung (Pfleiderer 2002a) verwiesen.

derstandable, especially in the early works of jazz scholarship. Accurate transcription of the rhythmic and timbral complexities of jazz was considered to be impossible. This resulted in what is perhaps the over-emphasis on the analysis of melody and harmony which characterizes many of these models.“ (Brownell 1994, 13)

Als Hauptkritikpunkt notiert Brownell, die reduktiven Ansätze verfehlten den Kern der Musik, das interagierende Spiel, basierend auf bestimmten Denk- und Erzählmustern; dieses sei hingegen Mittelpunkt jener Ansätze, die Improvisation als dynamischen Prozess verstehen und versuchen, das musikalische Geschehen mittels Methoden⁵⁹ aus der Sprach- und Literatur-, hier vor allem der Dichtungstheorie, zu erfassen (vgl. Brownell 1994, 17ff). Jene von Brownell als prozessuale Modelle („processual models“) bezeichneten Ansätze zielen auf die individuellen musikalischen Ausdrucksmittel und die durch sie evozierten Situationen und Befindlichkeiten. Peter Niklas Wilson zieht angesichts der Forderung Brownells, Forschungen mit diesen Mitteln zu intensivieren, ein kritisches Fazit:

„Dieses hermeneutische Programm klingt einleuchtend und vielversprechend, krankt nur an einem Nachteil: Es läßt sich mit den bekannten methodischen Mitteln nicht annähernd einlösen. Und außerdem mag es dazu verführen, das Kind mit dem Bade auszuschütten, ‚reduktive‘ analytische Ansätze also für gescheitert zu erklären, ehe man ihre - sicherlich begrenzten - Möglichkeiten überhaupt ausgereizt hat.“ (Wilson 1998a, 376)

Die groben Unterscheidungen von Dean und Brownell, die von einer statischen bzw. einer prozesshaften Auffassung des Analyseobjektes ausgehen, orientieren sich an gleichsam prä-methodischen Aspekten. Hierbei stehen nicht die im Hinblick auf konkrete Fragestellungen tatsächlich angewandten Methoden im Vordergrund, sondern das Verständnis von Improvisationsmusik als Gegenstand musikalischer Analyse. Die Gewichtung der inhaltlichen Fragestellungen scheint hierbei empfindlich getrübt, wie auch Wilsons Kritik impliziert. Gerade aber die inhaltliche Akzentuierung einer musikalischen Analyse entscheidet über die Angemessenheit der Methodenwahl. Eine einseitige Abwertung oder gar Ablehnung sogenannter reduktiver Modelle scheint somit nicht gerechtfertigt.

An die von Wilson propagierte Haltung einer übergreifenden, an inhaltlichen Fragen orientierten Diskussion der Wege und Möglichkeiten musikalischer Analyse anschließend, werden im Folgenden Ansätze der Jazzforschung skizziert. Zur Orientierung sind diese anhand ihrer Zielsetzungen

59 Vgl. dazu den in die hermeneutisch arbeitende Musikwissenschaft mit Verزرgerung eingeführten Ansatz von Harold Bloom (s. Kropfinger 1998; Meyer 2000).

und Methoden in einem systematischen Überblick zusammengefasst und durch ausgewählte Ansätze illustriert. Daraus ergeben sich schließlich auch Module einer Analysemethodik, die in den nachfolgenden musikanalytischen Studien angewandt ist. Der Bereich (re)synthetischer Ansätze wird dabei nur gestreift, da deren Erkenntnisinteresse in eine gänzlich andere Richtung zielt als die Absichten der hier durchgeführten Analysearbeit.

Ansätze	inhaltliche Schwerpunkte	Methoden	Theoretiker / Vertreter (Bsp.)
primär struktur-orientierte Ansätze	musikalisches Material, Kompositionstechnik, Strukturgenerierung sowie Interaktionsmomente	1. Deskription 2. Transkription 3. Klanganalyse	„music as object“ (Dean 1992), „reductive models“ (Brownell 1994): Hellhund 1999 ...
primär interaktions-orientierte Ansätze	Interaktionsmomente (innerhalb der Gruppe), Strukturgenerierung aufgrund von Interaktionsprozessen	4. ethnographische Methoden: - Beobachtung (Proben- / Konzerteindrücke, Videoanalyse) - Befragung	„music as process“ (Dean 1992), „processual models“ (Brownell 1994): Monson 1996, Berliner 1994, Dybo 1999, Wilson 1998a/1999a, Globokar 1994 ...
(re-)synthetische Ansätze	Strukturgenerierung via zugrunde liegender Regelsysteme	5. ‚kognitive Synthese‘ / Nachbildung musikalischer Strukturen / Strukturgenerierung	Johnson-Laird 1991, Behne 1992, Pressing 1984 ...

Abb.: Ansätze musikalischer Analyse in der Jazzforschung

Innerhalb der musikanalytischen Literatur der Jazzforschung sind drei inhaltliche Bereiche auszumachen, die im Wesentlichen auf fünf unterschiedlichen methodischen Ausrichtungen aufbauen und den Ausgangspunkt der vorgeschlagenen Systematik bilden:

1. *Deskription*: Die weitaus längste Tradition haben wohl verbale Beschreibung musikalischer Ereignisse; diese Methode wird genutzt zur Darstellung formaler Aspekte (Formschemata, Interaktionen im Ensemble), individualstilistischer Merkmale (Spielweisen, musikalischer Ausdruck allgemein, Artikulation, Phrasierung) wie zur Vermittlung persönlicher Eindrücke von Konzerten/Proben. Exemplarisch für den Bereich feuilletonistischer Jazzkritik seien hier die Schriften Joachim Ernst Berendts genannt.
2. *Transkription*: Ein Mittel der Objektivierung musikalischer Verläufe und verbaler Beschreibungen, problematisch jedoch bei unklaren metrischen oder komplexen rhythmischen Verhältnissen. Häufig wurde diese Methode kritisiert, da sie nicht in der Lage sei, Interaktionen angemessen darzustellen (vgl. Jost 1975, 15ff.; Bailey 1987, 10; Jost 1999, 13f.). Transkriptionen werden genutzt zur Darstellung formaler Aspekte

(Formschemata, Interaktionen im Ensemble) und melodisch-harmonischer Phänomene wie auch zur Verdeutlichung der genutzten musikalischen Gestaltungsmittel (Skalen, ‚Klischees‘). Herbert Hellhund (1999) hat ein dreistufiges Theoriemodell auf der Basis transkriptorischer Arbeit vorgestellt (s.u.).

3. *Klanganalyse*: Methoden der Objektivierung von Aspekten der Klangfarbe und Klangtextur (häufig mittels Spektrogramm-Darstellungen) werden genutzt zur Untersuchung zeitlicher Aspekte (rhythmisch-metrische Verhältnisse) und individualstilistischer Merkmale (Artikulation, Phrasierung). Beispiele finden sich u.a. bei Ekkehard Jost (1975), Matthew Kiroff (2001), Martin Pfeleiderer (2002).
4. *Ethnographische Methoden*: Verwendung finden im Wesentlichen die Methoden der Beobachtung (u.a. Videoanalyse) und Befragung (Interview), die in verbale Deskriptionen einfließen können, um Musikerperspektiven abzubilden; genutzt werden diese Methoden zur Darstellung interaktiver Prozesse im Ensemble und zur Nachzeichnung stilistischer Entwicklungen. Wichtige Arbeiten in dieser Hinsicht haben Paul Berliner (1994), Ingrid Monson (1996) und Tor Dybo (1999) vorgelegt.
5. *‚Kognitive Synthese‘ / Nachbildung musikalischer Strukturen / Strukturgenerierung*: Dies zielt auf eine Extraktion charakteristischer musikalischer Stil-Elemente zur Nachbildung der Strukturen und Regelsysteme, auch zur Grundierung psychologischer Betrachtungen des Spielprozesses zur Strukturgenerierung; genutzt zur Gewinnung prototypischer kognitiver Modelle. Beispiele finden sich u.a. bei Jeff Pressing (1984), Philip N. Johnson-Laird (1991) und Klaus-Ernst Behne (1992).

Eine Einteilung dieser Ansätze anhand übergeordneter Fragestellungen und inhaltlicher Akzentuierungen legt eine dreiteilige Ordnung nahe, die Benennung einzelner Ansätze folgt deren methodischen Vorgehensweisen, die je nach Fragestellung modifizierbar sind und so Berührungen zu anderen Ansätzen ermöglichen können. Die strenge Unterscheidung der Analyse musikalischer Strukturen und Interaktionen, wie sie von Brownell und Dean vertreten wird, ist hierin stark relativiert durch die vorgeschlagene Klassifizierung als *primär strukturorientiert* bzw. *primär interaktionsorientiert*. Die Diskussion der Erkenntnisfähigkeit jener beiden Bereiche zielt auf die Einrichtung eines Methodenrepertoires als Grundlage der musikalischen Einzelfallanalysen.

- *Primär strukturorientierte Ansätze*: Als primär strukturorientiert zu kennzeichnen sind Ansätze, die zuvorderst auf die Darstellung musikalischer Struktureinheiten (wie z.B. musikalisches Material, Kompositionstechniken, Strukturgenerierung sowie Interaktionsmomente) zielen; diese Ansätze arbeiten vorwiegend mit dem traditionellen Werkzeug musikalischer Ana-

lyse. In diesem Bereich sind Verlaufs- und Formskizzen mittels verbaler Deskription weit verbreitet, die den Eindruck des Analysierenden vermitteln und objektivierbar werden lassen.⁶⁰ Grobstrukturanalysen können durch gezielte Transkriptionen gestützt sein, die das Stück in Gänze, einzelne Stimmen des Musikstücks oder Auszüge vermitteln und so detaillierte Einblicke ermöglichen.⁶¹

Das häufig angewandte Verfahren des Verlaufsprotokolls fußt auf den Parametern Zeit und Instrumentierung, um die Klangdichte und die Proportionierung einzelner formaler Abschnitte zu veranschaulichen. Diese Darstellungsform folgt einer deskriptiven, faktographisch ausgerichteten Perspektive und ist in der Regel tabellarisch aufgebaut; in dieser Form schließt sie an verbale Beschreibungen an. Eine darauf aufbauende diagrammähnliche Darstellung erlaubt eine kompakte Übersicht über Verlauf und formale Gliederung eines Stückes sowie dessen binnenstrukturellen Aufbau. Jedoch sind die Möglichkeiten dieser Darstellungsform begrenzt; jüngere Beispiele sollen dies exemplarisch beleuchten.

Ein von Mike Heffley (2002) vorgestelltes Schema⁶² versucht, Aspekte der ‚musikalischen Zeit‘ in eine Verlaufsskizze zu integrieren, lässt jedoch die Instrumentierung unbeachtet. Heffley bezieht sich dabei auf Dietrich J. Nolls Erörterungen des Zeitbegriffs im Kontext improvisierter Musik; Noll diskutiert ‚musikalische Zeit‘ im Hinblick auf deren frei improvisiertes Entstehen im ‚Augenblick‘ und grenzt diese Erfahrung von einer auf Erinnerung aufbauenden Rezeption ab⁶³ (vgl. Noll 1977, 96ff). Heffleys Schema stellt ‚musikalische Zeit‘ als steigende Diagonale dar, die als „momenttime“ bezeichnet ist (Heffley 2002, 257)⁶⁴; die Vertikale des Schaubilds vermittelt die real messbare Zeit („flowtime“) und gliedert den Verlauf. Das Auseinanderstreben beider Geraden suggeriert einen beständig vergrößerten Abstand der musikalischen Zeit („momenttime“) von der real mess-

60 Wobei die Art des Schreibstils mitunter zum Problem wird, da sie sich über Positionen apogetischer Anteilnahme, despektierlicher Kritik und literarischer Überhöhung erstrecken kann.

61 Zu Problemen der Transkription im Bereich der Jazzforschung s. Jost 1975, 15ff.; Jost 1999, 13f; s. auch Stockmann 1992, 14ff..

62 Das hier skizzierte Modell steht bei Heffley eher am Rande einer generellen Beschäftigung mit kulturell-anthropologischen Aspekten improvisierter Musik. Es bezieht sich auf Arbeiten von Ekkehard Jost (1975) und Dietrich J. Noll (1977). Heffley gibt keinen direkten Verweis auf ein Beispiel aus Josts Arbeiten, lehnt sich aber in der exemplarischen Erläuterung seines Modells mittels Alexander von Schlippenbachs Komposition *Sun* an Ekkehard Josts Analyse des Schlippenbach-Stücks *Globe Unity* an (Jost 1987, 76ff.). Noll hat bereits in Form von Diagrammstrukturen die Gliederung der analysierten Stücke als eine Aneinanderreihung unterschiedlicher Klangflächen visualisiert (vgl. Noll 1977).

63 Mit Bezug auf den „retentionale[n] Charakter“ von Improvisation schreibt Noll: „Eine wichtige Folge davon ist eine gegenüber der abendländischen Konzertmusik veränderte musikalische Erwartungseinstellung des Hörers“ (Noll 1977, 101).

64 Mike Heffley bestimmt darüber hinaus auch deren prozentualen Anteil an der Gesamtlänge eines Stückes (Heffley 2002, 257).

baren Zeit („flowtime“). Dies scheint problematisch. Hiermit wird eine Qualität der intersubjektiven Wahrnehmung impliziert, jedoch kann Heffleys Schema diese nicht angemessen abbilden: Eine unbefangene Lesart der von Heffley exemplarisch gegebenen Darstellung einer Free Jazz-Komposition⁶⁵ lässt den Eindruck eines trancehaften Versenkens in den Fluss der Musik entstehen – „momenttime“ und „flowtime“ treffen sich im Nullpunkt des Diagramms und entfernen sich dann voneinander. Inwieweit dies eher ein Zeitgefühl des ausführenden Musikers oder des analysierenden Hörers repräsentiert, ist hieran nicht zu entscheiden.

Eine Verfeinerung der Darstellungsform eines Verlaufsdiagramms präsentiert Thorsten Wagner (2004) in seiner Studie zur Improvisationspraxis der Gruppe *Nuova Consonanza*. Dieses Modell versucht die Integration einer Kategorie, die sich als wesentlich für die Beschreibung improvisierter Strukturen erwiesen hat: der Ereignisdichte, d.h. den Ereignissen pro Zeiteinheit. Gerade dies aber wird problematisch. Der von Wagner so bezeichnete „Ereignisdichte“-Quotient als valide Maßzahl kann wohl nur für Improvisationstexturen in langsamem Tempo sicher bestimmt werden. Bei schnelleren Passagen oder gar stark ineinander verzahnten Kollektivimprovisationen im Free Jazz dürfte es äußerst schwer fallen oder gar unmöglich sein, distinkte Notenwerte als Divisor zu ermitteln. Dennoch bietet Wagners Modell eine Ergänzung zu verbal beschreibenden Verfahren der Darstellung strukturanalytischer Ergebnisse.

Herbert Hellhund (1999) präsentiert ein dreiteiliges Analyseschema⁶⁶, das eine materiale, eine syntaktische und eine formale Ebene unterscheidet. Diesen hierarchischen Ebenen sind musikalische Motive, Themen und Strukturen zugewiesen. Das Modell fußt auf einer Analogie von Sprache und Musik, aus der Hellhund die Begriffe „Bausteine“, „Verbindungen“ und „Gesamtaussage“ für die drei genannten Ebenen ableitet (vgl. Hellhund 1999, 44). Die Analyse konzentriert sich auf die Darstellung der Gestaltungsmittel und deren syntaktischer Verknüpfungen mittels Transkription. Hellhund exemplifiziert seinen Entwurf an personalstilistischen Spielweisen, das Modell ist jedoch übertragbar auf weiter gefasste Kontexte: So könnten generelle Stilbetrachtungen daran angelehnt und über die Offenlegung charakteristischer syntaktischer Regelsysteme bestimmt werden.

Der Einsatz von Verfahren der Klanganalyse erlaubt eine detaillierte Betrachtung physikalischer Parameter wie Tonhöhe, Tondauer, Tonstärke;

65 Alexander von Schlippenbach, *Sun*, 1967, SABA 15109.

66 Das Modell ist Teil einer instrumentalpädagogischen Anleitung zum Solospiel, dessen Anwendbarkeit Hellhund in einer exemplarischen Analyse von zwei Miles Davis-Chorussen über *So What* demonstriert (Hellhund 1999, 46ff.). Das Fehlen von Bezügen zu kognitiven Strukturansätze wie bspw. der GTTM von Fred Lerdahl und Ray Jackendoff trotz der grundlegenden Annahme einer Musik-Sprache-Analogie ist auf die unmittelbare Praxisorientierung des Modells zurückzuführen.

möglich wird auch eine Betrachtung des psychoakustischen Phänomens der Klangfarbe. Im Rahmen analytischer Arbeiten der Jazzforschung werden solche Verfahren in unterschiedlicher Weise eingesetzt.

Matthew Kiroff (2001) nutzt eine Kombination von notenschriftlich fixierten Tonraumstrukturen und Spektrogrammen zur Illustration klanglicher Verdichtungen bzw. Ausdünnungen im Spielprozess des *Art Ensemble of Chicago* mit Cecil Taylor. Mittels Spektrogrammen können zudem individualstilistische Merkmale wie Eigenheiten der Artikulation und Phrasierung dargestellt werden, wie sie Martin Pfeleiderer an der Spielweise des Saxophonisten Archie Shepp zeigen konnte (Pfeleiderer 2002b). Ekkehard Jost hat physikalisch-akustische Messmethoden zur Darstellung charakteristischer Spielweisen und Klangfärbungen einzelner Musiker sowie zeitlicher Relationen in Spielprozessen der *Cecil Taylor Unit* und typischer Merkmale der Improvisationsweise Albert Aylers genutzt (vgl. Jost 1975, 84f. u. 146). Die Anwendung elektroakustischer Messgeräte diente hierbei der exakten Objektivierung strukturgenerierender Prozesse im Free Jazz der 1960er Jahre. Über den Einsatz dieser Methoden war es Jost möglich, die bis dato verbreiteten Methoden der verbalen Deskription und der Transkription zu ergänzen und zu präzisieren.

- *Primär interaktionsorientierte Ansätze:* Der Begriff der Interaktion umfasst im Jazz mehrere Bedeutungsebenen: Das aufeinander bezogene Spiel zweier Musiker, der Kontakt zwischen Musiker und Publikum, der Umgang mit dem Instrument und auch die Atmosphäre einer Spielstätte sin als Faktor zu sehen⁶⁷ (vgl. Dybo 1999, 51). Modelle zur Deutung des Spielverhaltens improvisierender Musiker haben Vinko Globokar und Peter Niklas Wilson vorgestellt. Wilson (1999a, 13f)⁶⁸ geht dabei von konträren Positionen, sogenannten „Polaritäten“ aus und stellt:
 - ein „interaktives“ Aufeinander-Eingehen gegen ein „practice room concept“ im Sinne Anthony Braxtons, das jeder Stimme eine individuelle und eigenständige Bedeutung verleiht;
 - ein „Streben nach stilistischer Geschlossenheit“ gegen eine „Suche nach Brüchen“;

67 Der zweite Aspekt ist die Basis von Roger T. Deans Kategorie von improvisierter Musik als „process“: jenes sich nicht rein musikalisch vermittelndes Element der Musik (vgl. Dean 1992, vii).

68 Ich beziehe mich hierbei auf die in seiner Aufsatzsammlung *Hear and Now* erschienene, überarbeitete Fassung eines Artikels, der 1994 in *Lettre internationale* erschien. Verwiesen sei auch auf einen anderen Beitrag Wilsons, der Fragen der Analyse improvisierter Musik diskutiert: Hier ermahnt Wilson den Analytiker, eben jene genannten Aspekte zu beachten und „bei der Wahl seines analytischen Ansatzes das spezifische Vor-Verständnis, die individuelle improvisatorische Haltung der jeweiligen Spieler mitzubedenken“ (Wilson 1998a, 384).

- ein „Weben an einem gemeinsamen Klangteppich“ gegen ein „Streben nach Prägnanz der individuellen Gestalten“;
- die Vorstellung von „Klang als Kontinuum“ gegen jene von Klang als „Universum scharf abgegrenzter Mikro-Gestalten“ und
- die „Suche nach Organischem“ gegen ein „Inszenieren von Brüchen“, d.h. die Entscheidung für eine „organische oder filmische Ästhetik“.

Mit diesen „Polaritäten“ markiert Wilson die „individuelle improvisatorische Haltung der jeweiligen Spieler“, die als Grundlage einer Analyse dienen soll (vgl. Wilson 1998a, 384). Diese Kategorien beschreiben Handlungsmuster, die in strukturorientierte Ansätze integrierbar sind.

Aus Sicht des Komponisten hat Vinko Globokar „Reaktionskategorien“ zusammengetragen, die als „akustische Stimulationen“ die „Vorstellungs- und Erfindungskraft“ eines Interpreten „so [...] kanalisieren, daß das Ergebnis wesentlich reichhaltiger ausfallen kann“ (Globokar 1994, 63f.). Globokar unterscheidet auf der Basis eines simplen Reiz-Reaktions-Modells fünf Kategorien: imitieren, sich integrieren, „das Gegenteil tun“, „etwas Verschiedenes tun“ und „aufeinander reagieren“ (Globokar 1994, 65ff.). Diese Kategorien basieren auf zwei impliziten Annahmen: 1.) der kompositorischen Anfertigung bzw. Anpassung von Stimuli, die eine möglichst spontane Reaktion des Interpreten provozieren und darüber einen musikalisch-kreativen Prozess auslösen sollen und 2.) der Eingrenzung der Möglichkeiten des aus dem auszulösenden Prozess entstandenen Produkts durch kompositorisch gefertigte Stimuli. Bei einer Transformation dieses kompositorischen Leitfadens in ein analytisches Werkzeug fordern jedoch zwei Probleme Beachtung:

- Die Interpretation von Beobachtungen. Ekkehard Jost (1999) hat darauf hingewiesen, dass das Fehlen eines allgemeingültigen Bezugsrahmens (z.B. Harmoniefolgen oder ein Thema als Improvisationsgrundlage) das Deuten von interaktiven Prozessen erschwert. Es gilt also zunächst, den Produktionsrahmen und seine Vorgaben zu rekonstruieren.
- Die Kategorie „aufeinander reagieren“. In frei improvisierter Musik ist musikalisches Interagieren grundlegend; im Rahmen von Globokars Ausführungen muss ein Ausgleich zwischen interpersonalem Kommunikationsprozessen und angeleiteten Inspirationen gesucht werden.

Ingrid Monson (1996) und Paul Berliner (1994) haben viel beachtete Studien vorgelegt, die u.a. mit ethnographischen Methoden arbeiteten. Über Interviews mit Musikern hat Monson die Interaktionen von Rhythmusgruppen im Modern Jazz beleuchtet; Paul Berliner konnte anhand von Äußerungen befragter Musiker Jazz als ein System darstellen, das auf spezifischen (Lern-)Traditionen beruht. In beiden Arbeiten spielen Interaktionsmomente innerhalb der Gruppen eine wichtige Rolle: So werden Aspekte der Strukturgenerierung aufgrund interpersonaler Kommunikationsprozesse aufge-

zeigt; unterstützend werden hierbei Transkriptionen hinzugezogen. Bislang noch nicht ausgearbeitet sind formalisierte Darstellungen interaktiver Prozesse. Ekkehard Jost (2004) skizzierte exemplarisch einige Konstellationen innerhalb eines gemeinsam improvisierenden Ensembles. Eine Weiterführung könnte über die Formalisierung von Interaktionsprozessen weitere Erkenntnisse über typische Regelsysteme fördern.

- *(Re-)Synthetische Ansätze*: Unter der Bezeichnung „(re-)synthetisch“ sind Ansätze zusammengefasst, die aus der Analyse musikalischer Strukturen Bestandteile für die Rekonstruktion prototypischer Regelsysteme beziehen. Anhand der so erstellten Modelle werden kognitive Vorgänge beim Musikmachen erörtert, wozu auch die Nachbildung charakteristischer formaler Stufen in Computerprogrammen genutzt wird (vgl. Johnson-Laird 1991). Erklärungsmodelle des Improvisationsvorgangs aus psychologischer Sicht haben Jeff Pressing (1984) und Klaus-Ernst Behne (1992) vorgestellt. Beide Modelle deuten musikalische Improvisation als prozessualen Vorgang, der auf einer Verkettung von Gliedern basiert. In den einzelnen Gliedern werden für den Verlauf der Musik substanzielle Elemente präsentiert, die einer steten Kontrolle unterliegen und durch Rückkopplung veränderbar sind – über ein beständiges Prüfen und Entscheiden des zu Spielenden.

Das mit den genannten Arbeiten nur grob vereinfachend skizzierte Erkunden des Improvisationsvorganges fußt auf Aspekten der Kreativitätspsychologie: Nach welchen Regeln wird improvisiert, wie werden musikalische Elementen verknüpft und was ist daran vorbereitet bzw. spontan? Jene Modelle beantworten diese Fragen unterschiedlich. Behnes Ansatz basiert auf einem hohen Anteil von spontan zu fällenden individuellen Entscheidungen während des Spielprozesses; Pressings Schema ist offener gehalten und bezieht verschiedene Faktoren mit ein; das von Johnson-Laird vorgestellte Modell erschließt abstrakte Regelsysteme, die je nach Stil und individuellen Fertigkeiten aufzufüllen sind.

Im hier diskutierten Kontext möglicher analytischer Zugänge können diese Modelle grundsätzliche Erkenntnisse über Interaktionsmomente im Improvisationsprozess, d.h. die Änderung musikalischer Texturen aufgrund innermusikalischer Beziehungen, ermöglichen. Diese wiederum können angeschlossen werden an die oben vorgestellten Ansätze von Globokar und Wilson, die auf Interaktionsformen des Improvisierens zielen. So scheint es möglich, auch in komplexeren frei improvisierten Texturen Verbindungen zwischen einzelnen Strukturen aufzuzeigen.

Modelle zur Unterscheidung musikalischer Stilelemente

Bezogen auf die Integration von Elementen Neuer Musik in den Kontext improvisationsorientierter Musik, sind Ansätze beachtenswert, die sich in ähnlicher Weise mit transkulturellen Phänomenen jazzbasierter Musikformen befasst haben. Erörtert werden zudem Entwürfe, die einen Zugang über das klingende Resultat suchen und auf diese Weise eine allgemeine Basis für musikalische Analysen erschließen.

Clarence J. Stuessy (1978) widmete sich in einer analytischen Arbeit der Frage, in welcher Art Elemente des Jazz kompositorisch gefasst wurden.⁶⁹ Stuessy unterscheidet Formen der kompositorischen Zusammenführung von Jazz und Kunstmusik mit dem Begriffspaar „adjacent“- bzw. „integrated“-style. Der Begriff des „adjacent style“ veranschaulicht die Authentizität beider Genres, d.h. typische Stilmerkmale erscheinen unverändert und in der kompositorischen Gestaltung entweder gleichzeitig („adjacent-vertical style“) oder einander folgend („adjacent-horizontal style“). Der sogenannte „integrated style“ bezeichnet das Extrahieren einzelner charakteristischer Elemente eines bestimmten Stils, die in einem neuen stilistischen Kontext zusammengeführt werden (vgl. Stuessy 1978, 6ff.). Diese Begriffe fokussieren äußerliche, formale Erscheinungen von musikalischen Ereignissen und können das Innere einer Komposition bzw. Improvisation nicht angemessen darstellen; die musikalischen Gestaltungsmittel wie deren syntaktische Verbindungen bleiben einer Detailanalyse vorbehalten, die letztlich auf die Verankerung der jeweiligen Elemente in den Traditionen der Kunstmusik bzw. des Jazz hinweisen muss.

Bert Noglik hat eine ähnliche Unterscheidung getroffen und bezeichnet mit den Begriffen „Kombination bzw. Integration [...] besonders markante Positionen der Aneignung von ‚fremdem‘ musikalischem Material“ (vgl. Noglik 1983, 510). Diese wie auch Stuessys Kategorien ermöglichen eine erste, grobe formale Orientierung in Bezug auf die Verwendung von ‚fremden‘ musikalischen Elementen.

Peter Niklas Wilson (1998a; 1999a) erinnert an klangorientierte Ansätze von Helmut Lachenmann (1970) und Dietrich J. Noll (1977) und fordert, diese für die Analyse improvisierter Musik nutzbar zu machen. Diese Ansätze gehen von der Klanggestalt und -gestaltung aus und versuchen, klingende Strukturen mittels eines Kategoriensystems greifbar zu machen. Vor einer praktischen Anwendung dieser Modelle sollte allerdings eine logische Revision und Ergänzung der Systeme erfolgen.⁷⁰ Helmut Lachenmann

69 Der Zeitraum der Untersuchungen ist mit einer Konzentration auf die 1950er bis 1970er Jahre weit gespannt, der Schwerpunkt liegt auf Stücken des sogenannten Third Stream (Stuessy 1978).

70 Zur Diskussion und Kritik der Ansätze siehe Wilson 1998a, 376-378: Erörterung des Ansatzes von Noll und der immanenten terminologischen Schwächen; Wil-

(1970) klassifiziert „Klangtypen der neuen Musik“, wobei die von ihm konstruierten Typen prinzipiell auf verschiedenste klangliche Ereignisse übertragbar erscheinen und nicht lediglich auf Erscheinungen des 20. Jahrhunderts beschränkt sind. Die Typologie fußt auf zwei zeitlichen Achsen: Verlauf und Zustand markieren einen äußeren Rahmen. Ein möglicher Nutzen dieser Klangtypen für die Analyse frei improvisierter Musik liegt in der Bereitstellung von Begriffen für bestimmte Klangereignisse bzw. -verläufe. Allerdings ist der gegebene äußere Rahmen immer neu und je nach Untersuchungsgegenstand aufzufüllen, d.h. ein Klangtypus ist durch die Beschreibung seiner Komponenten zu präzisieren.

Dietrich J. Noll (1977) verknüpft in seiner „Klangflächentypologie des Free Jazz“ das Klangbild des Free Jazz mit dessen Hervorbringung und Intentionen: So werden neben musikalischen Texturen in weiteren Schritten auch deren innere Dynamik und kontextuelle Bedeutung aufgegriffen.⁷¹ Auf diese Weise verbindet Nolls Typologie Aspekte strukturorientierter und interaktionsorientierter Ansätze. Die von Lachenmann und Noll bestimmten Begriffssysteme bieten die Möglichkeit, Klänge und Strukturen zu bezeichnen. Mit der Abstraktion von der Art der Texturgenerierung (komponiert oder improvisiert) wird ein Nachvollzug der Aneignung und des Einsatzes bestimmter Stilelemente auf klangliche Aspekte konzentriert.

Module einer Methodik

Die nachfolgenden musikanalytischen Einzelfallstudien konzentrieren sich auf primär strukturorientierte Aspekte, wie z.B. die Organisation klanglicher Ereignisse und Verläufe sowie die Möglichkeit ihrer Kategorisierung. Interaktionsmomente spielen eine demgegenüber untergeordnete Rolle, sie sind von Bedeutung, wenn durch kompositorische Vorgaben Texturen auf improvisatorischer Basis zu errichten sind. Das Analyseprofil ist auf folgende Dimensionen ausgerichtet:

- Organisation des musikalischen Ereignisses: Komposition bzw. Improvisation
- traditionelle Parameter: Organisation von Tonhöhen (Melodik, Harmonik), Tondauern (Rhythmik), Tonstärken (Dynamik, dynamische Verläufe)
- Klangfarbe: Klanggenerierung / -manipulation
- Spielweisen (individuell, ensembleorientiert)
- Personalstil bzw. Gruppenstil

son 1999a, 55: Vorstellung der „Klangtypen“ von Lachenmann und Hinweis auf Nolls „Klangflächentypologie“; Lothwesen 2000a, 30-44: kritische Diskussion und logische Revision der methodischen Grundlage der Kategorienbildung und typologischen Systeme bei Noll und Lachenmann.

71 Vgl. hierzu die Revision dieser „Klangflächentypen“ in Lothwesen 2000a, 30ff.

Das Methodenrepertoire basiert auf musikanalytischen Ansätzen der Jazzforschung und kann den jeweiligen Anforderungen des Untersuchungsgegenstandes angepasst werden. Die hierin versammelten Methoden und inhaltlichen Fragestellungen bilden in diesem Sinne Module, über deren flexible Kombination größere Einheiten erschlossen werden können: Eine Grobstrukturanalyse skizziert die organisatorische Struktur mit der Erfassung formaler Aspekte wie Formanlage und Gliederung; auch Besetzung und Klangdichte sind hierin abbildbar. Gezielte Momentaufnahmen wesentlicher Texturen und Klänge zeigen detailliertere Aspekte, wie das musikalische Zusammenspiel und die verwendeten Gestaltungsmittel – somit sind eine materiale und eine formale Ebene erfasst. Das methodische Repertoire stellt Verfahren der verbalen Deskription, Transkription und Klanganalyse bereit. Die Methode und Art der Darstellung sind mit jedem untersuchten Musikstück neu zu bestimmen, um eine adäquate Form des analytischen Zugangs zu finden und dessen Ergebnisse klar zu vermitteln. Berücksichtigt wird dabei, dass eine Analyse von musikalischen Improvisationen jeweils nur eine mögliche Ausführung betrachtet und lediglich ein akustisches Kondensat der Aufführung abbilden kann.

2. Georg Gräwe

Um die Position des Pianisten, Bandleaders und Komponisten Georg Gräwe zu erfassen, ist es angebracht, eingangs die Situation des Free Jazz und der Improvisierten Musik in den 1970er Jahren zu skizzieren, um musikalische Voraussetzungen und Ansatzpunkte eingrenzen zu können.

Exkurs: Bedingungen in der Post-Free Jazz-Ära

Nach einer Phase der Konstituierung des europäischen Improvisationsidioms in Folge der „Kaputtspiel-Zeit“, eröffnen die 1970er Jahre die Möglichkeit einer Konsolidierung (s. Kap. I). Sowohl die Richtungen des Free Jazz als auch jene vom Jazzgestus losgelöste Improvisierte Musik konnten am erreichten Stand ansetzen und diesen weiterentwickeln (vgl. Noglik 1983, 500). Peter Kowald schätzte die Bedeutung der Free Jazz-Bewegung der 1960er Jahre wie folgt ein:

„Es [das wichtigste Resultat] waren die sich vielfältig ergebenden und niederschlagenden neuen Inhalte, die sich nach der ‚Kaputtspielphase‘ entwickelten.“ (Kowald in Noglik 1983, 453)

Die von Kowald hiermit angedeuteten musikalischen Entwicklungen improvisationsbasierter Musik sind abzulesen an Spielkonzepten, die über das in den 1960er Jahren propagierte Free Jazz-Ideal hinausgehen.⁷² Eine Vervielfachung der Ausprägungen Improvisierter und an Free Jazz-orientierter Musik (vgl. Noglik 1983, 496 u. 500) könnte als gewandelte Distinktionsstrategie gesehen werden, die nicht länger nach außen gerichtet ist, sondern sich im Sinne einer Konsolidierung auf die Binnendifferenzierung des eigenen musikalischen Bereichs konzentriert.⁷³ Kohärenz und Abgrenzung sind entsprechend über das Spielmaterial, über Strukturen und Spielhaltungen vermittelt. Darüber hinaus beeinflussen auch soziomusikalische Aspekte die veränderte Situation.

So ist das Auftreten einer neuen Generation von Musikern augenfällig, die aus Altersgründen nicht in die „Emanzipations“-Bestrebungen der 1960er Jahre eingebunden war und sich diese Erfahrungen nur mittelbar erschließen konnte, z.B. im Zusammenspiel mit den älteren Musikern. Eine

72 Beispielhaft sei auf die konzeptuellen Wandlungen des Globe Unity Orchesters verwiesen (s. Kap. IV.3: Alexander von Schlippenbach).

73 Eine Tendenz, die Peter Niklas Wilson (2002) in gesteigertem Maße in Praktiken in der aktuellen Szene Improvisierter Musik konstatiert: Gerade im sensiblen Bereich finanzieller Sicherheiten sei seit den 1990er Jahren eine Haltung festzustellen, die auf eine Art gestaffeltes Mäzenatentum verweist und sich vom ehemals propagierten „*working-class-Habitus*“ (Wilson 2002, 272; kursiv im Original) deutlich absetzt.

wichtige Rolle dabei spielen die von Derek Bailey veranstalteten „Company Weeks“ (vgl. Bailey in Wilson 1999a, 102; Jost 1987, 305ff.), bei denen Musiker aus verschiedenen musikalischen Bereichen miteinander in Kontakt treten. Hier scheint die Entwicklung einer Gruppierung vorgezeichnet, die Bert Noglik als „Jazz-Dissidenten“ markiert hat (Noglik 1990, 211): Musiker aus ‚fremden‘ Bereichen betätigen sich in der Improvisierten Musik und bringen so neue Impulse ein.

Ein weiteres Merkmal ist die Überwindung internationaler Grenzen. Während ein Kennzeichen des frühen europäischen Free Jazz intra-europäische Kooperationen waren (vgl. Jost 1987, 117f.), tauchen in den 1970er Jahren häufiger internationale Kooperationen auf wie jene des *Globe Unity Orchesters* mit Steve Lacy oder Anthony Braxton, der Arbeit von Tony Oxley mit Cecil Taylor und – in diesem Kontext als Echo zu deuten – die produktive Berliner Phase von Cecil Taylor Mitte der 1980er.

Als direkte Reaktion auf die Erfahrungen der Improvisation im großen Kollektiv und die damit oft verknüpfte immense Intensität des Ausdrucks zeigt sich die Tendenz zum Solospiel in den frühen 1970er Jahren. Musiker wie z.B. Derek Bailey, Alexander von Schlippenbach und Evan Parker veröffentlichten Soloaufnahmen, die teilweise dem bislang praktizierten energieorientierten Konzept und daran gebundenen offenen Verlaufsformen entgegen traten: Schlippenbach griff gar auf das Modell der Fuge zurück⁷⁴ (vgl. Jost 1987, 135f.).

Avantgarden und Traditionen

„Als ich anfang, mich für Jazz zu interessieren (1968/69), lernte ich gleichzeitig Werke von Boulez, Messiaen, Stockhausen, Xenakis u.a. kennen. An Jazz hörte ich zuerst europäische Avantgarde wie Schlippenbach, Bailey, Bennink, Evan Parker usw. Später lernte ich dann die entsprechenden Vorgänger kennen, einerseits die Wiener Schule, Bartók, Strawinsky, und andererseits Parker, Monk, Coltrane, Taylor. Mein Interesse war also von Anfang an auf beiden Seiten gleich intensiv.“ (Gräwe in Karl 1986, 203)

Der Pianist Georg Gräwe gehört jener Generation europäischer Improvisationsmusiker an, die ihr Spiel an die Resultate der Free Jazz-Bewegung der 1960er Jahre anschließen. Gräwe bezieht sich dabei gleichermaßen auf die Jazztradition wie auf die Tradition europäischer Kunstmusik; er selbst sieht komplementäre Verbindungen zwischen den Zeitgenossen Jelly Roll Morton und Arnold Schönberg sowie John Coltrane und Pierre Boulez: Gräwe

74 Im Stück *Fuge für Tante Lilli* auf der LP *Payan*, enja 2012 (1972).

betrachtet deren individuellen Ausdruck als übergeordnete Qualität, losgelöst von starrem Genredenken.⁷⁵

Georg Gräwe arbeitet international und in verschiedenen Konstellationen. Er konzertiert als Solist, spielt in Duos und kleineren Besetzungen mit unterschiedlichen und jeweils stilistisch individuellen Musikern (mit Bläsern, wie dem italienischen Posaunist Sebi Tramontana, den englischen Saxophonisten Evan Parker und John Butcher, dem US-amerikanischen Saxophonisten Anthony Braxton und auch im Klavierduo mit der US-amerikanischen Pianistin Marilyn Crispell). Gräwes pianistisches Ausdrucksspektrum umfasst impressionistische Klangbilder (wie in *Ländlerminiaturen* auf der LP *Bergmannsleben*, CMP 18 ST, 1982) und expressive Eruptionen, frei von epigonalen Anwandlungen, wobei Cecil Taylors mitunter ausgedehnte Intensität in wohl dosierte Klangfarbe umgedeutet ist. Auch verwendet Gräwe ein Bebop-mäßiges Spiel mit rasanten Läufen und eingeworfenen Begleitakkorden der linken Hand sowie motorische Figurationen: *time*-bezogene Spielfiguren, die nicht einem stabilen Grundmetrum folgen, sondern in sich geschlossen und für sich selbst eine klare metrische Kontur aufweisen und im Tempo sowohl verlangsamt als auch beschleunigt werden können, ohne charakteristische Eigenschaften ihrer melodisch-rhythmischen Gestalt zu verlieren. Solche Figurationen umfassen Single-Note-Linien, wie in *Multiversum* (auf *Melodie und Rhythmus*, OD12024, 1997), oder auch innerlich bewegte Klangflächen, konstruiert aus einem beidhändig gegriffenen dichten Akkord, in der Regel gegenläufig oder ineinander verzahnt und in gleichmäßigem oder stockendem Puls gebrochen.⁷⁶

Das Grubenklangorchester

In Georg Gräwes musikalischer Arbeit sind drei Formationen auszumachen, die gleichsam als Fixpunkte gesehen werden können. Die ersten, noch stark Free Jazz-lastigen Aufnahmen produzierte Gräwe ab Mitte der 1970er Jahre für das Berliner Label *FMP* mit seinem damaligen Quintett: *New movements* (FMP 0320, 1976) und *Pink Pong* (FMP 0480, 1977).⁷⁷

⁷⁵ Georg Gräwe im Gespräch mit dem Verf., Bonn, 26.01.2002. Eine Haltung, die in der Improvisationsmusik häufig anzutreffen ist. Diese potenzielle Gleichwertigkeit der Genres ist charakteristisch für die jene Generation europäischer Improvisationsmusiker.

⁷⁶ Ein Spielmuster, das häufig von improvisierenden Pianisten eingesetzt und individuell gestaltet wird wie z.B. von Alexander von Schlippenbach oder Fred van Hove – paradigmatisch erscheint hier Steve Reichs Spielfigur aus *Piano Phase* (1967). Wenngleich sich Georg Gräwe gegen Minimal Music ausspricht (vgl. Corbett 1991), sind doch stellenweise Parallelen in seinem Spiel erkennbar: Solche Figuren dienen der Konstruktion von Klangflächen, wie eben jenes Muster.

⁷⁷ Horst Grabosch, tp; Harald Dau, ss, ts; Hans Schneider, b; Achim Krämer, dr. Der Kontakt zu FMP entstand über Alexander von Schlippenbach (vgl. Chenard 2000, 8).

Seit 1989 spielt Gräwe in einem an frei improvisierter Musik orientierten Trio mit dem holländischen Cellisten Ernst Reijseger und dem US-amerikanischen Schlagzeuger Gerry Hemingway.

Das Quintett der 1970er Jahre bildete den Kern des Anfang der 1980er Jahre gegründeten *Grubenklangorchesters*, eines Zusammenschlusses von Jazzmusikern aus dem Ruhrgebiet (vgl. Gräwe in Klostermann 1989, 25). Dessen erstes Projekt, *Bergmannsleben* (CMP 18 ST), ist eine Würdigung der regionalen Musikkultur, die Lieder der Bergleute in Arrangements für improvisierende Musiker kleidete. Für nachfolgende Projekte wurde der regionale Bezugsrahmen aufgebrochen und die Besetzung um internationale Musiker erweitert. Die musikalische Ausrichtung des *Grubenklangorchesters* wechselte mit den unterschiedlichen Konzepten seines Leiters Georg Gräwe. Überblickshaft ist die stilistische Entwicklung dieser Formation in drei Phasen darzustellen: a) Liedbearbeitungen, b) jazznahe Kompositionen, c) Freie Improvisation. Das Spielmaterial der ersten Phasen greift dabei mitunter ineinander über, doch zeigte das *Grubenklangorchester* in den zehn Jahren seines Bestehens einen Wandel von regional folkloristisch inspirierter Musik (*Bergmannsleben*, CMP 18 ST) über eine politische motivierte Musik der Bearbeitungen von Hanns Eisler-Liedern („*Komm ins Offene, Freund!*“, AufRuhr 67006, 1984) und noch jazznahen Kompositionen (*Songs and Variations*, hatArt CD 6028, 1989) hin zur Freien Improvisation auf *Flavours, Fragments* (ITM Classics 950014, 1994), dem, wie Gräwe sagt, „repräsentativste[n] Dokument des Orchesters“ (Gräwe in Chenard 2000, 9).

Gestaltung musikalischer Formen

Der Untersuchung von Georg Gräwes kompositorischen Arbeiten für das Quintett der 1970er Jahre und das *Grubenklangorchester* wird der offene Begriff eines Gestaltens musikalischer Formen zugrunde gelegt. Dieser ist geeignet, unterschiedliche Verfahren kompositorischer Planung aufzunehmen. Deren Darstellung folgt Kriterien, die sich an der Art der Komposition von Stücken und der Gestaltung des Spielmaterials orientieren; die Entwicklung des *Grubenklangorchesters* wird hierbei aus einer musikpraktisch orientierten Perspektive betrachtet.

Post-Bop- und Free Jazz-Arrangements

In seinen insgesamt vier Kompositionen für die beiden LPs seines Quintetts⁷⁸ arbeitet Georg Gräwe mit den charakteristischen Mitteln und Merkmalen des Free Jazz. Diese Stücke sind zu unterscheiden in Post-Bop-Ar-

78 *New Tune*, *Hordel* und *Moongun* auf FMP 0480; *New Movements* auf FMP 0320 und SAJ-24. Die anderen Stücke steuerten Mitglieder des Quintetts bei.

rangements und Free Jazz-Formen (*Hordel, New Movements*). Die als Post-Bop-Arrangements zu bezeichnenden Stücke (*New Tune, Moongun*) greifen auf Satztechniken und Formschemata des Bebop zurück und basieren auf einem kontinuierlichen Puls.⁷⁹ Die Themen von *New Tune* und *Moongun* werden von den zweistimmig gesetzten Bläsern (sax, tp) vorgetragen, das Klavier unterstützt die Themendarbietung durch akkordische Akzente auf den metrischen Schwerpunkten; Schlagzeug und Bass fungieren als Begleiter und *timekeeper*. Das Klangbild der Gruppe und die in diesem Kompositionstypus ausgebreitete Stilistik verweisen auf den frühen US-amerikanischen Free Jazz, der Prinzipien des Bebop aufgriff und diese radikal erweiterte (vgl. Jost 1975, 64f.). In der rhythmisch flexiblen Themenbildung über einem durchgehenden Puls in „Moongun“ sind in dieser Hinsicht kompositionstechnische Parallelen zu frühen Aufnahmen Ornette Colemans auszumachen: Gräwe bricht hier das typische *unisono* der Themenpräsentation von Coleman (sax) und Don Cherry (tp) kontrapunktisch auf, indem er der Trompete eine reduzierte Saxophonstimme beifügt. Charakteristisch erscheint dann aber wieder die recht freie metrische Handhabung des Themas, das rhythmisch flexibel und nicht taktgebunden über dem Grundpuls verläuft – in ähnlich frei deklamierendem Gestus wie z.B. Colemans Stück *Lonely Woman*⁸⁰. Interessant ist der Einsatz der melodischen Phrasen des *Moongun*-Themas, die variabel erscheinen und durch minimale Verschiebungen in ein neues metrisches Verhältnis gesetzt werden. So in der Wiederholung des ersten Themendurchlaufs: Hier ist das *des*’ um eine Viertelnote verlängert, sodass die anschließenden aufschwingenden Achtelsprünge auf die erste Zählzeit der nächsten Schwerpunkteinheit fallen. *Moongun* ist formal gesehen einsätzig, das Thema erscheint zweimal nacheinander, ein Solopart kommt nicht vor.

Auch *New Tune*, das Eröffnungsstück der LP *Pink Pong*, spart ein Solo aus. Wie *Moongun* basiert auch *New Tune* auf einem einfachen Ablauf, der Jazz-Standardform AABA, auf modaler Spielweise und ist bestimmt durch ein sangliches Thema, das von den Bläsern im zweistimmigen Satz vorgetragen wird. Im B-Teil tritt das Klavier mit einer leichten Variation des Themas hervor: Das Pendelmotiv des Themas erklingt in Quartlinien und ist diatonisch versetzt (um einen Ganzton tiefer gerückt auf *f*’), die Phrasenabschlüsse werden durch wechselnde Quinten, die das Tongeschlecht des Akkordes offen lassen, in eine dominantische Beziehung zueinander gesetzt. Mit dem erneuten Einsatz des Themas rückt das harmonische Zentrum wieder auf *g*’. *New Tune* schließt merklich an Cool Jazz-Gesten an und gibt sich auch im Arrangement traditionell: Schlagzeug, Bass und Kla-

79 *New Tune* und *Moongun* bilden zudem den Rahmen der LP *Pink Pong* - als Anfangs- bzw. Endstück der LP (FMP 0480).

80 Auf: Ornette Coleman, *The Shape of Jazz to Come*, Atlantic 1317, 1959.

vier bilden ein solides Fundament für Saxophon und Trompete, denen allerdings keine solistische Bedeutung zuteil wird. Die einfach kadenzierende Funktionsharmonik wird deutlich ausgespielt, rhythmische Abweichungen werden vermieden.

Daran anschließend folgt auf der LP ein dazu konträres Stück, *Hordel*. Dieses Trio mit Klavier, Schlagzeug und Kontrabass folgt einer einfachen Steigerungsform; es ist zum Typus der Free Jazz-Formen zu rechnen. *Hordel* beginnt als unbegleitetes, energetisches Klaviersolo, in dessen Verlauf Schlagzeug und etwas später der Bass einsteigen. Beide übernehmen das gegebene schnelle Tempo und stellen dem Klavier zwei weitere Aktivitätsebenen hinzu. Von einem interaktivem Spiel im Sinne motivischer Übernahmen oder angebotener musikalischer Reize kann hier nicht gesprochen werden. Vielmehr ist *Hordel* geprägt durch eine Schichtung musikalisch eigenständiger Partien – wobei das Klavier klar eine führende Position innehat: Es prägt den Spielprozess durch die aus den (Spiel-)Bewegungen hervorgehende und konsequent durchgehaltene, latent nervöse Grundstimmung, die erst kurz vor Ende des Stückes in einem knappen, stockenden *ritardando* verebbt und in einem lang gehaltenen Kontrabass-Ton ausklingt.

Das zweite Stück des Typus der Free Jazz-Formen, *New Movements*, existiert in zwei Fassungen. Die frühere wurde 1976 mit dem *Georg Gräwe Quintett* (FMP 0320), die zweite 1979 mit dem *Berlin Jazz Workshop Orchestra* (SAJ-24) aufgenommen. Unterschiede der Fassungen finden sich in einer leicht veränderten formalen Abfolge, die einzelne Formteile anders positioniert, sowie in der Länge der verfügbaren Aufnahmen.⁸¹

Die Quintett-Fassung beginnt mit einem kollektiven Spiel, in das *tutti*-Schläge hineinbrechen – diese tauchen in der Aufnahme des *Berlin Jazz Workshop Orchestra* erst gegen Ende des Stückes auf, zu Beginn steht hier ein zunächst unbegleitetes Klaviersolo; ein Bass-Solo ist in beiden Fassungen ungefähr in der Mitte des Stückes platziert. *New Movements* steht deutlich in der Tradition des Free Jazz, besonders in den kollektiv improvisierten Teilen der Aufnahme mit dem *Berlin Jazz Workshop Orchestra* gleichen die eingesetzten dynamischen Steigerungen und das ausdrucksintensive Spiel den von Ekkehard Jost zusammengetragenen Merkmalen der „großen Besetzungen“ der späten 1960er Jahre (vgl. Jost 1987, 113ff.).

81 Die Quintett-Fassung, live aufgenommen im Quartier Latin, Berlin am 19. April 1976, dauert 23:04 min; die beim Konzert des *Berlin Jazz Workshop Orchestra* mitgeschnittene Version lediglich 7:15 min. Es ist nicht definitiv zu entscheiden, ob dies die tatsächliche Spieldauer ist, da im Covertext angemerkt wird, dass alle aufgeführten Stücke verschiedener Komponisten „teils komplett, teils auch nur im Ausschnitt“ auf die LP übergangen (SAJ-24). Eine umfassende vergleichende Gegenüberstellung der Fassungen scheint vor diesem Hintergrund wenig ergiebig.

Bearbeitungen

Mit dem Begriff der Bearbeitungen sind Aufnahmen des *Grubenklangorchesters* von alten Bergmannsliedern und Liedern von Hanns Eisler zu bezeichnen. Hierbei bieten die ausgewählten Choräle und Songstrukturen eine Vorlage für Improvisationen wie auch eine durch Umarrangieren und improvisatorische Einfügungen erweiterbare Folie. Die LP *Bergmannsleben* (CMP 18 ST) war die erste Produktion des eigens für dieses Projekt gegründeten *Grubenklangorchesters*.⁸² In einem Presstext beschrieb Gräwe seine Bearbeitungen als Versuch, „die musikalische Tradition des Ruhrgebiets mit den Mitteln zeitgenössischen Musizierens zu erneuern“ (Gräwe 1983). Mit diesem Zugriff auf folkloristisches Material steht Gräwe in einer Reihe mit anderen Jazzmusikern, die traditionelle Themen verarbeiteten.⁸³

Die Bandbreite von Gräwes Bearbeitungen reicht vom Arrangement eines Bläserchorals aus dem Jahr 1602, (*Das Bergwerk woll'n wir preisen*, vgl. Panke 1982), der die LP eröffnet und eine stete Weiterentwicklung der Ausdrucksmittel und damit Verfremdung der Originalthemen einleitet. Das nachfolgende *Kohle, schwarze Kohle* ist nach der Präsentation des Themas in einem Cool Jazz-geprägten Arrangement um einen Saxophon-Improvisationspart erweitert. Die Polka *Bergmannsleben* stellt zwischen das im Stil volkstümlicher Blaskapellen-Musik gesetzte Thema gleich zwei weitere Teile, zunächst einen Abschnitt im (Free) Jazz-Gestus: Über einem anfänglich noch recht konventionellen Fundament der Rhythmusgruppe (Schlagzeug und Bass markieren den Puls) hebt sich hier die Bassklarinette solistisch ab. Es folgt eine Verdichtung des Satzes durch Hinzutreten weiterer Instrumente (zunächst die Gitarre mit solistischen Aktionen, dann Einwürfe einzelner Bläser) und eine Intensivierung des Ausdrucks, der sich damit immer weiter von seinem recht konventionellen Ausgangspunkt entfernt; die Bläser werfen kraftvolle *tutti*-Akzente ein (abfallende quasi kadenzierende Akkorde, und Schlussakkorde zur Auflösung einer Spannung), die das Ende der Begleitpartie markieren. Das Saxophon mit schnellen Wirbelfiguren steht nun alleine, gleichsam statisch, flächig. Mit einem Triller im hohen Register setzt das Klavier ein und eröffnet ein Solo, das Saxophon setzt aus, und nach einem Themen-Durchlauf im Klavier steigt die Klarinette ein und es entwickelt sich ein Duo, das sich nah am Originalthema der Polka entlang bewegt: im Gestus tanzliedhaft und auf improvisatorische Erweiterungen verzichtend.

Formal ähnlich gegliedert ist das Stück *Ländlerminiaturen*, auch hier umschließt das Thema einen ausgedehnten Improvisationsteil. Aus dem

82 Den Namen entlieh Georg Gräwe einer Liedersammlung aus dem 19. Jahrhundert (vgl. Gräwe 1983).

83 Wie z.B. Albert Mangelsdorff, der auf Anregung von Joachim Ernst Berendt den Choral *Es sungen drei Engel* für sein Quartett arrangierte (vgl. Mangelsdorff in Paulot 1993, 233).

Ensemble geht mit der Übernahme schillernder Triller und perlender Läufe ein Klaviersolo hervor. Dies ist geprägt von deutlich impressionistischen Anklängen und einer bisweilen ironisierenden Brechung des einfachen motivischen Materials. Besonders ein rhythmischer Baustein wird immer wieder aufgegriffen und in verschiedene (auch stilistische) Kontexte gesetzt. Gräwe gebraucht dieses Motiv thematisch, in der Begleitung der linken Hand und auch figurativ, indem er es in beiden Händen gegenläufig als motorisches Spielmuster ablaufen lässt. Ausgehend von diesem Baustein erreicht Gräwe eine rhythmisch vertrackte Melodiebildung; die ironisierende Betonung der simpel-folkloristischen Melodik resultiert dabei aus einer mittels kunstmusikalischer Ansprüche künstlerisch überhöhten Darbietung:



Abb.: Georg Gräwe, Ländlerminiaturen: *rhythmisch-motivischer Baustein* (Transkription).

Die Bearbeitungen der Lieder von Hanns Eisler gehen zurück auf eine Anfrage des Bochumer Schauspielhauses – Gräwe empfahl sich dafür durch die *Bergmannsleben*-Produktion (vgl. Karge 1984). Prinzipiell setzt Gräwe Eislers Musik in ähnlicher Weise um wie schon die Bergmannslieder: Es erscheinen improvisatorische Erweiterungen, mehr oder weniger stark an die jeweiligen thematischen oder formalen Vorlagen angebunden, mitunter auch als *feature*-Stücke für einzelne Solisten angelegt; so sind *Gedanken über die rote Fahne* als unbegleitetes Bass-Solo konzipiert, andere Stücke setzen die Solisten im formalen Rahmen des Themas ein. Die Bearbeitungen folgen dabei im Wesentlichen drei Verfahrensweisen:

- Arrangements ohne Veränderungen des Originals;
- formale Erweiterungen durch improvisatorische Einschübe;
- Neukompositionen (wie *Despair* auf *Bergmannsleben* und *Introduction* auf „*Komm ins offene, Freund!*“), die Ausdruck und Stil der Vorlage einfangen.

Suitenformen

Nach diesen Projekten präsentiert Gräwe mit dem *Grubenklangorchester* suiteartige Kompositionen, dokumentiert in *live*-Aufnahmen vom Dezember 1988 und Mai 1989 (*Songs and Variations*, HatHut CD 6028).⁸⁴ Die

⁸⁴ Zwischen der Eisler-Produktion „*Komm ins Offene, Freund!*“ (AufRuhr 670006) aus dem Jahr 1984 und den 1988/89 aufgenommenen Stücken auf *Songs and Variations* (HatHut CD 6028) liegt nur eine Veröffentlichung mit Klavier-Solostücken Gräwes, *Six studies for piano solo* (WestWind 012).

unter diesen Typus zu fassenden Stücke *East Coker* und *Looking for Work* wie auch die 1992 aufgenommene Stückfolge *Flavours* (auf *Flavours, Fragments*, ITM 950014)⁸⁵ sind mehrteilig angelegt, in den früheren Stücken macht zudem ein liedhaftes Arrangement einen zentralen Bestandteil aus. Die beiden Stücke *East Coker* und *Looking for Work* beginnen jeweils mit einem ausgedehnten Klaviersolo, in dem Gräwe pianistisch sein Verständnis einer entwickelnden Improvisation offenbart: ein Verzicht auf Wiederholungen, im Sinne traditioneller Komposition von motivisch-thematisch bestimmten Formteilen. „I’m thinking of fields of sound“, erläuterte Gräwe im Gespräch mit John Corbett (Corbett 1991). Jenes Denken in Klangfeldern bestimmt eben jene Klaviersoli wie auch Texturen, die sich in den einzelnen Abschnitten der genannten Kompositionen aufbauen; dieser Typus wird exemplarisch skizziert.

Formal gliedert sich *East Coker* in fünf eigenständige Abschnitte, die durch instrumentatorische Änderungen miteinander verknüpft sind:

- A) Das eröffnende Klaviersolo entwickelt sich aus einem insistierenden *martellato*-Pattern. Dessen Gleichförmigkeit wird durch eingeworfene schnelle, abwärts geführte Läufe, markante Zäsuren an Phrasenenden und kleine Wirbelfiguren (2:29) immer wieder gebrochen: Ein schneller, fast hektischer Puls bleibt jedoch stets spürbar und festigt eine patternorientierte Passage, in die der Vokalist Phil Minton mit einer schnellen Folge hart artikulierter Konsonanten (t, k ...) eindringt (3:20) und über ein gurgelndes Gebrabbel (3:27), hohes Gebell (3:34) und mit großen Registersprüngen gesungene Einzeltöne (3:37) in ein Jodeln übergeht (4:06), wobei sich das Klavier mit schnellen Wirbelfiguren und herausspringenden Akzenten im Diskant einklinkt. Die anschließende Beruhigung führt zu einem Stillstand (das Klavier stottert verhalten, Minton schnalzt und schmatzt leise), der über einen von den Bläsern gehaltenen *as*-Einklang und einem Sept-Doppelgriff der Violine in eine Generalpause führt.
- B) Es schließt sich ein *tune*⁸⁶ an, eine an expressionistische Lieder angelehnte, kurze Textvertonung. Minton singt, das Ensemble begleitet und nach einem dissonanzreichen Bläusersatz, an spätromantische Harmonik gemahnend, folgt
- C) ein kontrastreiches Wechselspiel zweier Instrumental-Duos. Die Paare Saxophon und Schlagzeug/Perkussion sowie Trompete und Vibraphon setzen klangliche Kontrapunkte; mal aneinander anschließend, mal abrupt intervenierend gestaltet sich hier eine Folge unterschiedlicher, in sich geschlossener Abschnitte, die sowohl aus der Interaktion der Duo-

85 Vom Komplex *Flavours A* existiert eine Trio-Fassung aus dem Jahr 1991 (RA 003), s.u.

86 Der Begriff *tune* hat eine wichtige Bedeutung in den Stücken jener Phase. Damit sind vorwiegend funktionsharmonisch begründete Liedformen bezeichnet.

Partner wie auch aus der Beziehung zur jeweils anderen Gruppe Material und Spannung gewinnt. Im letzten Abschnitt mischen sich beide Paare. Hinzu tritt der Kontrabass mit einem gestrichenen Doppelgriff, der in ein

- D) Kontrabass-Solo überleitet, das auf Spieltechniken der Neuen Musik zugreift. Auf einem gestrichenen Bass-Ton setzt Dieter Manderscheid eine zarte Flageolett-Folge an, die mit einem Bogentremolo in schnell arpeggierende Ketten mündet (12:02). Ein neuer Ansatz, wiederum aus einem Ton heraus, führt nun in einen zurückgenommenen und melodisch orientierten Abschnitt (13:05); prägnante Glissandi (14:05) beschließen das Solo. Es folgt
- E) ein weiterer kurzer *tune* in expressionistischem Gestus (14:22).

Kompositorische Gestaltungsmittel

Verfahren der Organisation von musikalischen Gestaltungsmitteln, die Georg Gräwes Musik kennzeichnen werden nun exemplarisch untersucht. Diese äußern sich in einer Harmonik, die als erweiterte Tonalität zu beschreiben ist, sowie in der Festlegung permutierender rhythmischer Strukturen und kontrastierender Instrumentation.

Aufbau von Akkorden

Ein in *Looking for Work* gesetzter, von Gräwe im Manuskript so bezeichneter „*tune*“ beschließt eine Folge frei improvisierter Klanggestalten. Dieser Abschnitt basiert auf einer zweitaktigen Akkordfolge, die mit minimalen Veränderungen beständig wiederholt wird; interessant ist hieran die harmonische Vieldeutigkeit der grundlegenden Akkorde.⁸⁷



Abb.: Georg Gräwe, *Looking for Work*: grundlegende Akkordfolge des *tune* (Abschrift aus Karl 1986, 269).

87 Das hier angesprochene Beispiel findet sich als Abdruck eines Skizzenblattes in Karl 1986, 269.

Diese Akkordfolge wäre zu reduzieren auf eine harmonische Basis in der Nähe von F. Im Satz sind bitonale Momente erkennbar, wobei die Akkorde der rechten Hand durch die Doppelgriffe im Bass verunklart werden:⁸⁸

Gm	Fm	Bbsus2	G7sus4
E	Fis	G7 bzw. Gm7	A bzw. Am

Eine Harmonisierung durch hinzugefügte potenzielle Grundtöne, im Sinne von Rameaus Fundamentalbass-Prinzip, lässt mehrere Möglichkeiten zu:

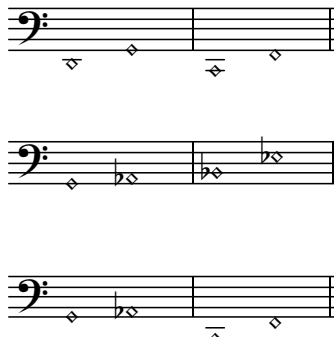


Abb.: Georg Gräwe, *Looking for Work*: mögliche Fundamentalbässe zur Akkordfolge des tune.

Eine Kondensierung der rechten und linken Hand in einen begrenzten Ambitus offenbart harmonische Tendenzen. Der Schlussakkord kann als Zielpunkt (F7/9) identifiziert werden; davon ausgehend wirkt der vorletzte Klang als dominantischer Vorhalt (C7sus4 oder Bbsus2). Der erste Akkord leitet entsprechend in den folgenden über (Ab7/9add11); eine Harmonisierung als Tritonussubstitution (Eb7b5/add13) ist möglich. Eine Benennung der Akkorde ist schwierig, verschiedene Lösungen erscheinen plausibel; das folgende Beispiel illustriert eine denkbare Variante:



Abb.: Georg Gräwe, *Looking for Work*: Akkordfolge des tune mit unterlegten Fundamentalbässen.

88 Die Akkordbenennung im Schaubild orientiert sich an der Gewichtung der Akkordstrukturen im Dur-Moll-System (Grundton - Terz - Quint, gefolgt von weiteren Akzidentien).

Prinzipiell wäre diese Akkordfolge als *turnaround* zu deuten, jedoch ist eine genaue Bezeichnung der Klänge nicht intendiert und nicht notwendig: Deren beständige Änderung verweigert sich dem und erzeugt eine oszillierende Harmonik, die eher klangfarblich wirkt als tonal fundiert ist. Hier, wie auch in den anderen eingeschobenen *tunes*, zeigt sich eine Linie in Gräwes Komponieren zu den frühen jazzmäßig ausgerichteten Stücken (*New Tune* und *Moongun*, s.o.). Bezeichnend ist die indifferente Akkordbildung im Hinblick auf spätere Stücke, die häufig mit offenen Quartstrukturen arbeiten (s.u.).

Reihungsprinzipien

In die Folge der suitenartigen Kompositionen reiht sich auch die Stückfolge *Flavours* ein. Dessen einzelne Stücke sind ebenfalls als Reihungsformen zu beschreiben, sie versammeln knappe Kombinationen einzelner Instrumente, die mit refrainartigen Zwischenspielen durchsetzt sind. Jedoch sind nun strengere kompositorische Vorgaben gesetzt, die den Rahmen, in dem sich die Musiker improvisatorisch entfalten können, reglementieren. Strukturgebend in den *Flavours*-Stücken ist eine Matrix, mit der die Einsatzdauern der einzelnen Musiker bestimmt werden. Im Umfang von insgesamt fünf Achteln⁸⁹ wird eine permutierende Folge von unterschiedlichen Dauern durch Addition von Achtelwerten aufgestellt, die von den Musikern diastematisch auszufüllen ist. Das klangliche Ergebnis ist so nur näherungsweise vorzuplanen.⁹⁰ Auf Tonträger sind zwei Ausführungen in unterschiedlicher Besetzung festgehalten: *Flavours A (edited version)*, aufgeführt von einer Trio-Besetzung⁹¹ bei den Donaueschinger Musiktagen 1991 (RA 003), und *Flavours B*, die Aufnahme eines Konzerts des *Grubenklangorchesters*⁹² beim Ruhr Jazz Festival 1992 in Bochum (ITM 950014).

Die Realisierung von *Flavours* mit großem Ensemble ist in den auf Tonträger veröffentlichten Komplexen angelegt als Reihung verschiedener Formteile, die bestimmt sind durch unterschiedliche kleinere Besetzungen; der Aufbau der Großform ist durch fließende Übergänge oder inhaltlich kontrastierende Brüche der einzelnen Teile gestaltet. Das Spielmaterial ist

89 Georg Gräwe im Gespräch mit dem Autor, Bonn 26.01.2002. Im Coverfoto der CD *Chamber Works* (RA 003) ist die Partitur teilweise erkennbar.

90 Ähnlich verhält es sich mit einem rhythmischen Motiv aus dem Stück *Fragment 3*, s.u. Dieses konnte auf analytischem Weg aus dem Spiel der Musiker extrahiert werden.

91 Phil Wachsmann, viol; Melvyn Poore, tuba; Georg Gräwe, p.

92 *Flavours B 1-7* und *Fragment 7* wurden aufgeführt von: Dorothea Schürch, voc; Robert Dick, fl; Michael Moore, cl; Frank Gratkowski, bcl; John Butcher, ss; Horst Grabosch, tp; Melvyn Poore, tuba; Marcio Mattos, cello; Achim Krämer, dr; Georg Gräwe, p.; *Flavours B 7-23*, *Flavours B 23-31* und *Fragment 1, 2, 3, 4+5, 6* wurden aufgeführt von: Phil Minton, voc; Michael Morre, cl; Frank Gratkowski, bcl; Horst Grabosch, tp; Radu Malfatti, tb; Melvyn Poore, tuba; Phil Wachsmann, viol.; Ernst Reijseger, cello; Achim Krämer, dr; Georg Gräwe, p.

überwiegend klangorientiert (es dominieren geräuschhafte Elemente durch instrumentenspezifische Spieltechniken) und durch emotional expressive Momente des Ausdrucks (besonders in den vokalen Stimmen) charakterisiert. Die Kombination der Besetzungen sowie musikalische Signale (*cues*), die Wechsel im Verlauf wie im Gebrauch von Ausdrucksmitteln und Spielmaterialien markieren, sind als kompositorische Vorgaben destillierbar.

Die Realisierung der Spielmatrix im Trio⁹³ weist prinzipiell ähnliche Spielmaterialien auf, abhängig von den individuellen Personalstilen der Musiker. Generell ist in der Reduzierung der Besetzung ein durchhörbares Klangbild angelegt, das die fragmentarische Textur betont. Die Aufnahme enthält vier Stücke, die zu einer Großform zusammengehört werden können: Die einzelnen Stücke weisen unterschiedliche Charaktere auf. Damit entsprechen sie den kurzen Formteilen der Ensemble-Fassungen, jedoch legt die Trio-Ausführung einen stärkeren Fokus auf kommunikative Momente. Insgesamt stehen die vier Stücke suitehaft zueinander: Das Erste (*a*) fungiert als Einleitung, mit eher hektischem Gestus, gekennzeichnet durch eine von Pausen zersetzte Textur schneller Wechsel von klangorientierten und geläufigen Passagen. Das zweite Stück (*b*) kontrastiert dies in ruhigem Charakter, dominiert von klanglichen Elementen, wie gedehnten Glissandi, *tremolo*-Feldern und Halteklängen; der Übergang zum folgenden Stück ist vorbereitet durch gesteigerte Aktionen. Das dritte Stück (*c*) weist ein dichtes Wechselspiel der Instrumente auf, geprägt durch insistierende Aktionen, wie der Wiederholung und leichten Variation einzelner Spielmaterialien (z.B. Klavier ab 2:11: kreisende Figuren als interpolierender Hintergrund, ab 2:28 etabliert und verlängert); der Übergang zum vierten Stück (*d*) ist nahtlos. Hier werden deutlich solistische Passagen von Klavier (0:00-0:50) und Tuba (ab 0:55-Ende) präsentiert.

Kontrastbildungen

Zusammen mit *Flavours B* wurde ein weiterer Zyklus auf CD veröffentlicht, der die Strenge kompositorischer Vorgaben noch steigert: *Fragments* (*Flavours, Fragments*, ITM Classics 950014).⁹⁴ Die hierin versammelten Stücke basieren auf komponierten Teilen, die zu Beginn vorgestellt und im weiteren Verlauf improvisatorisch zersetzt werden – in der Regel anknüpfend an das eingangs Vorgestellte: aufgegriffen werden sowohl der Gestus als auch rhythmische oder diastematische Motive. Wie eng sich hier Kom-

93 „The piece is structured by given macro-rhythms for each part, which were directed from the p. Within those rhythms the players are improvising their own vocabulary...“ (Gräwe 1993).

94 Die Zusammenstellung der CD sortiert die Abfolge der Stücke neu: Die CD entspricht so nicht dem gespielten Konzertprogramm. Die Aufnahmen sind bei insgesamt drei Konzerten des Grubenklangorchesters entstanden, weitere Mitschnitte (*Variations Q*) finden sich auf *Chamber Works 1990-92* (RA 003).

poniertes und Improvisiertes ineinander fügen, zeigt die Analyse einer Trio-Miniatur für Klarinette, Bassklarinette und Klavier, *Fragment 3*. Eine Verlaufsübersicht bietet erste Einblicke:

Teil	time	Inhalt
A	0:00	<i>head</i> : ein Klavierakkord in tiefer Lage, ein Halteton der Klarinette, sich anschließende fallende Linien der Bassklarinette; eine kurze Generalpause; repetierte Klavierakkorde im hohen Register, aufsteigende Bassklarinettenlinie, abgeschlossen mit Halteton der Klarinette und leisem Klavierakkord.
	0:14	Die Klarinette präsentiert ein rhythmisches Motiv, das vom Klavier imitiert und dann zwischen Klarinette und Bassklarinette diastematisch variierend hin und her geworfen wird. Dieses Wechselspiel endet in einem <i>tutti</i> -Klang.
B	0:26	Die Bassklarinette setzt nach einer kurzen Pause mit sequenzierend aufsteigenden Linien ein, die sich mit den fallenden der Klarinette verweben. Der aus dem abschließenden <i>tutti</i> hervorgehende Ton (<i>h'</i>) der Bassklarinette ist die Basis, über der sich
	0:34	die Klarinette solistisch mit schmierenden Glissandi in gewollt unsauberer Intonation und melodisch längeren Phrasen ausbreitet; das Klavier kontrastiert dies mit kurzatmigen Einwüfen. Klarinette und Bassklarinette streben registermäßig auseinander und lassen diesen Abschnitt ausklingen.
	1:20	Das Klavier eröffnet einen zunächst zaghaft tastenden, sich dann aber steigernden und langgestreckten Abschnitt mit Spiel in extremem Register (Klarinette) und Verfremdungstechniken (Schnalzen der Bassklarinette); ab ca.
	2:38	beruhigt sich das Spiel, vereinzelt treten motivische Floskeln hervor, die an Blues und Klezmer erinnern; es formiert sich eine Klangfläche (wirbelnde Klavier-Figuren, Repetitionen der Klarinette, Halteton mit Intonationsvariationen der Bassklarinette). Nach einer fallenden Terz des Klaviers folgt eine kurze Generalpause.
A'	3:16	Die Anfangstextur (<i>head</i>) wird aufgegriffen nahezu identisch wiederholt.
	3:51	Das Stück klingt mit einem Akkord auf <i>h</i> aus.

Abb.: Georg Gräwe, *Fragment 3: Verlaufsübersicht*.

Die formale Anlage von *Fragment 3* ist eine dreiteilige A-B-A-Form. Abstrahierend kann eine Parallele zu Standardformen des Jazz gezogen werden, in der dem Thema, oder *head*, Soli der einzelnen Musiker folgen. Dies ist hier aber nicht der Fall: in der Mitte steht das kollektive Spiel im Trio. Auffallend ist, dass häufig Endpunkte oder eher: Zwischenstopps erreicht werden, die einen Abschnitt definitiv beenden. Die Dreiteiligkeit wird so nochmals untergliedert.

Ein distinktes musikalisches Thema ist nicht auszumachen. Stattdessen suggeriert die Wiederholung der Anfangstextur zum Ende des Stückes eine vorgeplante, abgesprochene Einheit, aus der dann im Mittelteil des Stückes einzelne Versatzstücke extrahiert und weitergetragen werden. Besonders ein Motiv, eine – abstrahiert von der melodischen Ausgestaltung – rhythmische Grundformel (**a**) wirkt zusammenhangstiftend und ist immer wieder und in verschiedenen, diastematischen Variationen (**b**, **c**, **d**) aufzufinden:

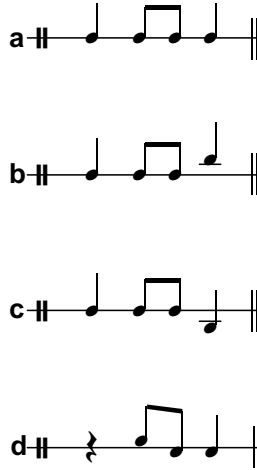


Abb.: Georg Gräwe, Fragment 3: *rhythmisches Motiv (a) und Variationen (b, c, d) (Transkription).*

Die Klarinette präsentiert dieses rhythmische Motiv zum ersten Mal, deutlich melodisiert als Fanfarensignal mit einer aufsteigenden Quarte (**b**: 0:14), kehrt es dann um (**c**: 0:24), gefolgt von der Bassklarinette; vor der Wiederkehr der Anfangstextur (3:16) verkürzt das Klavier dieses Motiv in zeitlichem Umfang und Ambitus (**d**, nun als kleine Terz).

Jedoch beschränkt sich der kollektiv improvisierte Mittelteil nicht ausschließlich auf die Verarbeitung dieses Motivs. Die Holzbläser arbeiten mit Glissandi, Klang-Verfremdungstechniken, deutlich artikulierten schnellen Linien, Haltetönen. Besonders die Klarinetten treten immer wieder solistisch hervor: So die Klarinette mit einer lang gedehnten, aufwärts strebenden Glissandi-Kette (0:38), erinnernd an den markanten Anfang der *Rhapsody in Blue*, an welche die Bassklarinette anschließt; dieses signalartige Glissando wird wieder aufgegriffen (1:39) und in ein schreiendes Gespräch beider Instrumente überführt. Das Klavier agiert eher als Impulsgeber, denn solistisch: Es hat eine ausgleichende Stimme in der Anfangstextur, tritt aber dann, diese motivisch imitierend, hinter die Klarinette zurück

(0:17); es leitet Passagen ein und bestimmt deren Charakter (1:20) oder schließt sie ab, z.B. mit einer wirbelnden Fläche, die von den Bläsern durch Tonrepetitionen und schnelle Figuren in kleinem Ambitus erweitert wird (2:38); es bildet Hintergrundflächen für die dialogisch agierenden Bläser (bei 1:56), und es markiert die Rückkehr zur Anfangstextur (3:14).

Diese Notizen veranschaulichen gleichsam das Motto der *Fragment*-Stücke: Komposition als Stimulans für Improvisation. Im gezeigten Beispiel ist eine dichte, deutlich motivisch orientierte Verflechtung im improvisatorischen Mittelteil aufzuzeigen, die sich mehr oder weniger unabhängig vom Themenkopf des Einleitungsteils gestaltet. *Fragment 1* hingegen nutzt einen komponierten Eingangsteil auf andere Weise, zum Absprung in improvisatorisches Spiel. Ein Anfangsteil eröffnet mit weit gespreizten Intervallen zwischen Klavier und Streichern, letztere unterstützt von einer Klarinette, anfangs in gleichmäßigem Puls und Dynamik.⁹⁵ Im Anschluss an die Vorstellung dieses ‚Themenkopfs‘ (0:00-0:21) wird das hier gebundene Material frei gesetzt: Die in den steifen Gesten konzentrierten Dissonanzen (Sekunden, Septimen) bilden die Grundlage für einzelne, individuelle Aktionen der Musiker. So manifestiert sich bald eine pointilistische Textur (ab 0:49). Diese wiederum führt durch eine beständige Steigerung der Aktivitäten in eine Verdichtung des Satzes, in der motivische oder intervallische sowie gestische Bezüge zur Eröffnung nach und nach wegfallen; überdeutlich zeigt sich dies in der Etablierung einer freien Kollektivimprovisation (ab 1:41). Hier treten Figuren auf, die nur mit äußerster Anstrengung und viel Willkür als motivische Varianten oder als verwandt mit dem Eingangsgestus zu deuten sind: kurze, harte Arpeggien, gehämmerte Einzeltöne, Tremoli, *slides* und Glissandi. Vor allem aber hat sich nun ein kontinuierlicher Klangfluss gebildet, der sich über den fragmentarischen Charakter des Themenkopfs hinwegsetzt. Das Ganze mündet in ein offenes Spiel, markante Schlagzeugaktionen beenden das Stück und leiten über in einen längeren Soloteil (4:16).⁹⁶

Interessant an *Fragment 1* ist in diesem Zusammenhang der langsame, fast unmerklich abgeschrittene Weg von komponierten zu improvisierten Texturen. Das prozessuale Moment von Improvisation ermöglicht hier das Verlassen des starr abgezeichneten Rahmens des Themenkopfes, ohne sich dabei dem dadurch evozierten Gestus zunächst völlig entziehen zu können. Besonders in der Übergangsphase zwischen abgeschlossenem Themenkopf (0:21) und dem Erreichen eines freien kollektiven Spiels (ab 1:41) ist dies

95 Zu weiteren analytischen Betrachtungen und möglichen Beziehungen zu Anton Webern s.u..

96 Das auf der CD (ITM 950014) sich unter derselben Tracknummer anschließende Schlagzeugsolo hat keinen Bezug mehr zum Vorhergegangenen: Im Konzert trennten unbegleitete Soli einzelner Musiker die *Fragment*-Stücke, so Georg Gräwe im Gespräch, Bonn, 26.01.2002.

erkennbar. Die Bindung an den gegebenen Gestus erhält sich zunächst im anscheinend zurückhaltenden, kurzphrasigen und von Pausen durchsetzten Spiel der Musiker. Doch sind hier bereits Ansätze zum später ausgeweiteten kontinuierlichen Spielfluss angelegt: So sprengt die Eingangsbesetzung aus Klavier, Violine und Cello mit offenen Aktionen den komponierten Rahmen und bietet damit anderen die Möglichkeit, sich in die Textur einzubinden (ab 0:41). Das Klavier markiert einen verschobenen Puls durch nicht periodisch gesetzte vereinzelte Töne bzw. Akkorde; sporadische Beckenschläge treten hinzu, ebenso versprengte Trompetentöne und kurze Phrasen der Violine. Kein Instrument dominiert, alle Einzelaktionen ordnen sich zu einer Schicht, zu der weitere Instrumente hinzutreten können. Und von hier bis zur gesteigerten Ereignisdichte der folgenden Kollektivimprovisation bedarf es dann nur noch eines kleinen Schrittes.

Das Stück *Fragment 2* vermittelt weitere Aspekte von Gräwes Auffassung von Komposition und Improvisation. Das Stück zeigt eine stringente strukturelle Gestaltung, einen trotz verschiedener Brüche kontinuierlichen einheitlichen Gestus; jazzmäßige Elemente werden sorgsam vermieden, dafür vielfältige Allusionen an Neue Musik gesammelt. Ein Zitat des Tristan-Akkordes sticht dabei deutlich heraus: Wagners Textur ist nicht wörtlich übernommen, lediglich die chromatische Entladung der harmonischen Spannung ist aufgegriffen. Prägend sind pointilistische Strukturen, expressionistische Gesten und dodekaphone Anklänge, jedoch sind diese nicht streng regelkonform ausgearbeitet – derartige Bezugnahmen lenken das Spiel der Musiker und definieren die Grundhaltung des Stückes.

Gräwe bezieht sich auch auf ein Verfahren, das dem Szenenwechsel in erzählenden Gattungen wie Literatur und Film entlehnt ist, die kontrastierende Folge von individuellen Charakteren. Musikalisch äußert sich dies in einer Reihung von Teilen, die harte Brüche mit dem Vorangegangenen bilden. So ist In *Fragment 1* ein Schlagzeug-Solo nachgestellt, das sich langsam aus dem markanten Kern einer Kollektivimprovisation aufbaut. Diese eigenständige Textur fungiert gleichsam als ‚akustischer Radiergummi‘, indem Beziehungen zum Kollektiv und dessen musikalischer Textur ausgeschlossen werden.

Zusammenfassung

Georg Gräwe bezeichnet seine kompositorische Methode als „extended interpretation“, die als wichtige Voraussetzung die Fähigkeiten der Musiker zur Ausgestaltung vorgegebener Formen verlangt.⁹⁷ An dieser Stelle kreuzen sich die von Ekkehard Jost benannten Wege eines „Komponieren im

97 Gräwe dankt den Musikern, „without whose very special skill in ‚extended interpretation‘ my music would remain pure paper work.“ (Gräwe 1993)

Geiste“ und eines „Improvisieren[s] im Gestus der Neuen Musik“ (vgl. Jost 1994, 242). Anhand der aus der Neuen Musik entlehnten organisatorischen Verfahren wird ein Rahmen konstruiert, der den Musikern Anregungen zum Spiel bietet. Inwieweit sich diese darauf einlassen, bleibt ihnen frei gestellt. Der Kern der auf diese Weise umgesetzten Stücke wird davon jedoch nicht berührt, die gestalterischen Freiheiten der Musiker sind nicht determiniert, aber eingeplant. Was an organisatorischen Verfahren und ästhetischen Ansätzen der Neuen Musik in Gräwes Musik eingeht, wurde in Analysen einzelner Stücke dargestellt. Daran anschließend ist festzuhalten: Kompositorische Vorgaben Gräwes orientieren sich

- an fragmentarisierten Texturen, sowohl in der Konstruktion quasi-motivischer rhythmischer Einheiten wie auch instrumentatorisch, satztechnisch und formgenerierend,
- an konstruktivistischen Methoden der Automatisierung anhand additiver Tondauernfolgen, zur Gewinnung von Improvisation provozierenden Spielvorlagen,
- an literarischen Verfahren wie Collage und Dekonstruktion, in der formalen Anlage musikalischer Verläufe wie in deren Ausgestaltung.

Exemplifikation: Georg Gräwe und die Zweite Wiener Schule

„I’ve been studying Schönberg very thoroughly; I’ve read all his books and know all his works, I think. Whenever I have a problem, I go back to his writings and I get inspired. This may become a burden, I don’t know, but I’m still very much on his case.“ (Gräwe in Corbett 1991)

Die theoretische Reflexion und der Bezug zur Zweiten Wiener Schule sind zwei Aspekte, die Georg Gräwe häufig zugewiesen werden und die er selbst ebenso häufig in Interviews bestätigt (vgl. Noglik 1989; Chenard 2000). Inwieweit solche Bezugnahmen in musikalische Strukturen eingegangen sind, wird im Folgenden exemplarisch dargestellt.

Wie in den analytischen Betrachtungen gezeigt wurde, ist gerade in der letzten Phase der Kompositionen für das *Grubenklangorchester* eine Häufung von fragmentarisierten Texturen zu finden (gerade im Stückkomplex *Fragments*). Solche Texturen stellen meist den Ausgangspunkt für improvisatorische Prozesse dar, doch evozieren sie damit Assoziationen zu stilistischen Merkmalen der Musik Anton Weberns.⁹⁸ Gräwes Stück *Fragment I* eröffnet mit einer solchen assoziationsreichen Textur:

98 Dabei finden sich Verweise auf Schönberg insgesamt seltener als Hinweise auf Ähnlichkeiten zu Webern; was darauf hindeuten könnte, dass strukturelle Anregungen in markanten Texturen Weberns und eine ästhetische Grundlage bei Schönberg erkannt werden. Reihentechnische Erörterungen werden hier außer

Abb.: Georg Gräwe, Fragment 1: Themenkopf (Transkription).

Die wesentlichen strukturellen Merkmale dieser Gestalt liegen in der Konzentration auf die Parameter Klangfarbe und Tonhöhe: Die weiten Intervalle und deren Gruppierung sowohl klangfärblich (Streicher vs. Klavier) wie auch in der Artikulation (als Beantwortung durch geänderte Klangfarbe) sowie die Umkehrung der Klangfarbe (Streicher – Klavier, Klavier – Streicher) wirken formbildend. Es vermittelt gewissermaßen den Eindruck eines Konflikts, der erst in der später folgenden improvisatorischen Phase aufgelöst werden kann: Das vorwärtstrebende zweifache Ansetzen des eröffnenden Streicherklangs wird in der Quinte des Klaviers gestoppt, ein nochmaliges Beginnen vom Klavier abgefangen, das nun initiativ wird.

Strukturelle Ähnlichkeiten dieser Textur verweisen auf das erste Stück der *Variationen für Klavier op. 27* von Anton Webern.

Abb.: Anton Webern, Variationen op. 27, No. 1, T. 1-10.

© Copyright 1937, 1979 by Universal Edition A.G., Wien/UE 16845

Acht gelassen und analytische Skizzen lediglich im Hinblick auf mögliche Parallelen entworfen (zur Reihenkonstruktion vgl. entsprechende Ausführungen in Wildgans 1967; s. analytische Skizzen in Kolneder 1974 und ausführliche Analysen in Döhl 1979). Solche Parallelen äußern sich vor allem in formalen Aspekten zur Gliederung musikalischer Strukturen; deren Bestimmung in der Rezeption zu betrachten, bleibt nachfolgenden Untersuchungen vorbehalten.

Eine Zwölftonreihe⁹⁹ liefert das Tonmaterial zur Konstruktion von vier knappen Klanggestalten. Die Aufteilung der ersten Periode (T.1-7) zeigt einen viergliedrigen Aufbau: Die Gestalten beider Abschnitte ergänzen einander als Beantwortungen; der zweite Abschnitt (T.4-7) ist der Krebs des ersten (T.1-4). Das Stück basiert auf einem durchgehenden, stellenweise durch Pausen gebrochenen Sechzehntelpuls, wodurch ein fließender Eindruck sich komplementierender Klänge forciert oder gebremst wird. Weberns Variation wie auch Gräwes *Fragment 1* folgen einer symmetrischen Anlage und einer Reduktion des Tonmaterials pro Klang, harmonische Momente sind jeweils durch die Klangstruktur geprägt. Für Weberns Stück zeigt dies Friedhelm Döhl (1979, 299) in einer Unterscheidung der Dreiton-Klänge¹⁰⁰ der Takte 1-4:

T.1	T.2	T.3	T.4
e2	cis2	es1	d2
f1	g1	b	gis1
h	fis	A	c1
real	virtuell	real	virtuell

Abb.: Dreiton-Klänge in Anton Weberns Variationen op. 27, No. 1 (nach Döhl 1979, 229).

Die Klänge sind als im Ambitus mitunter gestreckte Quartenaakkorde konzipiert, die aus den ineinander verschränkten Gestalten des Klaviers hervorgehen; Sekundfortschreitungen in den Stimmen werden gemieden, die charakteristischen, auch im Höreindruck präsenten Intervalle sind Quarten und Quinten bzw. Tritoni. Gräwes *Fragment 1* hingegen zeigt eine vergleichsweise ausgedehnte Intervallik, dominiert von Sekunden und Septimen. Die realen Klänge selbst sind weniger dissonant: Die Streicher-Einsätze eröffnen mit Sexten, harmonische Spannung entsteht durch nachfolgende Klänge (übermäßige Quarten), die sich in der Klavier-Quinte entlädt. Dieses Spannungsverhältnis kehrt sich mit dem Einsatz des Klaviers um:

Streicher		Klavier	Streicher		Klavier	
cis2	h1	e	c2	h2	g	cis1
e1	f1	A	e1	f1	Fis	Cis
6+	4ü	5	6-	4ü	9-	8

Abb.: Dreiton-Klänge in Georg Gräwes Fragment 1 (Transkription).

99 Zur Analyse der Reihen und deren Verwendungsformen im ersten Satz von op.27 s. Döhl 1979, 296ff; vgl. auch Kolneder 1961, 125-129.

100 Döhl unterscheidet „reale“ Klänge, die durch Überlagerung der Stimmeneinsätze simultan erklingen, und „virtuelle“, die sich aus unmittelbar sukzessiver Folge ergeben. Aufgrund der engen Bindung der harmonischen Gestalten an die Reihenstruktur folgert Döhl: „Der Tonsatz erscheint als Regulierung der Tonbeziehungen zwischen Simultaneität und Sukzessivität.“ (Döhl 1979, 300)

Auch in der Abfolge der Klangqualitäten zeigt sich eine gleichsam regelmäßige Folge: Nach konsonanten Klängen folgen dissonante (Tritoni) und schließlich eine Zäsur mit reinen Klängen (Quinte bzw. Oktave), wobei der zweite Durchgang um einen weiteren dissonanten Klang (kleine None) erweitert ist. Zudem ist der Aufbau der Klangfarbenfolge klar gegliedert, analog zur klangfarblichen Gestaltung des Einleitungsteils in Weberns *Quartett op. 22* (s.u.): Webern gewinnt hier den kontrastierenden Farbwechsel aus kanonischen Techniken der Reihenbehandlung (vgl. Döhl 1979, 241), in Gräwes Stück korrespondiert dieser mit der Klangqualität der Akkorde. Während die strukturellen Vorgaben in Weberns *Variationen op. 27* aus dessen Behandlung der Schönbergschen Zwölftonmethode abgeleitet sind, ist in Gräwes *Fragment 1* kein direkter Bezug darauf erkennbar; hier steht vielmehr das beantwortende Prinzip aneinander gebundener Symmetrie der Tonhöhenorganisation im Vordergrund. Eine unmittelbare Kopie der Webern-Textur ist hier nicht gegeben, es sind jedoch deutliche Anlehnungen an die gestalterische Vorgehensweise erkennbar. Weitere Beispiele in dieser Hinsicht zeigen Gräwes Stücke *Fragment 2* und *Fragment 3* mit dialogisierendem Musizieren in kurzen, gestischen und ineinandergreifenden Phrasen. Weberns *Quartett op. 22 für Geige, Klarinette, Tenorsaxophon und Klavier* bietet ein geeignetes Modell für eine vergleichende Betrachtung.¹⁰¹ Als charakteristisch für Weberns Kammermusikwerke erscheint der durchbrochene Satz, ein Ineinandergreifen und Weiterführen von Phrasen in verschiedenen Ensemblestimmen. Gräwes *Fragment 2* offenbart eine Textur, die eben jene Merkmale Webernscher Satztechnik aufweist.

Abb. Georg Gräwe, *Fragment 2*, Ausschnitt 0:00-0:36 (Transkription).

¹⁰¹ Op. 22 ist das erste jener späten Werke, das gänzlich auf den für Weberns Spätwerk charakteristischen symmetrischen Konstruktionen beruht. Zu Hintergrund und zu musikalischer Analyse des Stückes s. Döhl 1979, 240ff.; vgl. auch Wildgans 1967, 135f.; Kolneder 1961, 106-108; Kolneder 1974, 89ff..

Das Hervortreten solistischer Momente ist sogleich eingeordnet in den Ensembleklang, in dem einander folgende Phrasen gestaltmäßig als zusammengehörig aufgefasst werden müssen. Dazu tragen schnelle Wechsel in der Instrumentation bei, wie auch die strukturelle Gestaltung mit Drei- bzw. Vierton-Motiven und Halteklängen; letztere gliedern den Verlauf als Ruhepunkte, in denen die Aktivität der Stimmen zusammenfließt. So wird die zu Beginn einsetzende Violine in den Halteklang integriert und ihre im Hör-eindruck zunächst evozierte, vermeintliche Funktion als Hauptstimme durch die folgende Instrumentation egalisiert; den nächsten solistisch zu hörenden Klang markiert die Trompete (bei 0:14). Zwischen diesen Punkten entfalten die ineinandergreifenden Stimmen ein dynamisches Voranschreiten der Musik, sodass sich ein ständiger Wechsel von stehenden und bewegten Klängen ergibt. Hingegen beruht die strenge Kanonik und Kontrapunktik in Weberns *Quartett op.22* auf reihentechnischen Verfahren:

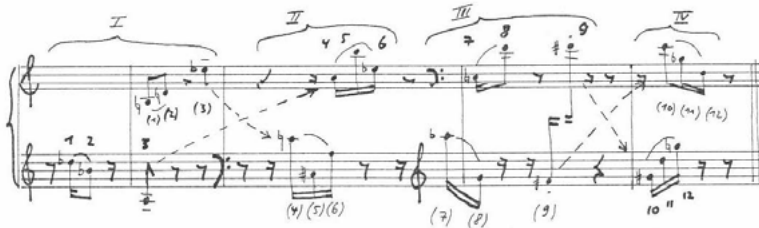


Abb.: Anton Webern, Quartett op.22: symmetrischer Aufbau und Wechsel der Reihenformen T.1-5 (Döhl 1979, 214).

Das Stück ist ein durchorganisierter klangfarblicher Fluss, dessen motivische Elemente kompositorisch in der zugrundeliegenden Reihe begründet sind; darüber werden auch „harmonische Felder“¹⁰², als Zusammenfassung sukzessiver Tonfolgen, aus der Reihenstruktur abgeleitet – jedoch sind keine expliziten Akkorde gesetzt, dies ist vielmehr als klangfarbliche Qualität über die kanonische Struktur instrumentatorisch einkomponiert (vgl. Döhl 1979, 240). Die akkordischen Strukturen in Gräwes *Fragment 2* fungieren als die melodische Bewegung sammelnde Markierungen, die in diastematische Elemente aufgelöst werden können und somit den Drei- bzw. Vierton-Motiven entsprechen. Und auch die motivischen Elemente ergeben durch den Ambitus bestimmte, harmonische Felder. Die Klangqualitäten dieser Akkorde und Felder sind offen gehalten, besonders Quart-/Quintbeziehung

102 Diese sind in der dargestellten Form nicht zu hören, sondern präsentieren eine zeitliche Zusammenfassung sukzessiver Tonfolgen: „Durch die instrumentale Verteilung und die Pausenartikulation gliedert sich das Kontinuum des Kanons in kleinere Komplexe (harmonische Felder), die jeweils aus zwei umkehrungsförmig korrespondierenden Kanonartikeln bestehen, wie diese ihrerseits als Auffächerung imaginärer Akkorde erscheinen [...]“ (Döhl 1979, 240)

gen treten hervor, dissonante Intervalle werden instrumentatorisch gestaltet. Verglichen mit den Strukturen „imaginärer Akkorde“ (Döhl 1979, 240) in Weberns op.22 ist hier eine Entsprechung zu konstatieren.

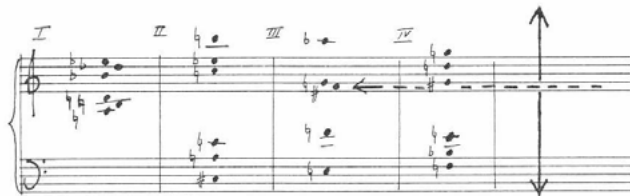


Abb.: Anton Webern, Quartett op.22: „imaginäre Akkorde“ (Döhl 1979, 240).



Abb.: Georg Gräwe, Fragment 2: harmonische Felder und jeweiliger Tonvorrat (Transkription).

Während bei Webern die Reihe und ihre Binnenstrukturen melodische und harmonische Aspekte bestimmen, werden diese bei Gräwe flexibler gestaltet. Grundlage bilden auch hier wenige Töne umfassende, diastematische Elemente, die in der Phrasierung der Stimmen gebündelt werden: Die Verteilung der erklingenden Töne pro Einheit ergibt in der dargestellten Anordnung überwiegend chromatisch strukturierte Tonreihen. In Weberns *Quartett op.22* sind die auf Motive aufgeteilten Reihenstrukturen konsequent symmetrisch eingesetzt und horizontal angelegt, Gräwe hingegen verfügt freier darüber: Nicht melodische Tonhöhenstrukturen, sondern ausdrucksgebende Phrasierung bestimmt die Gliederung der akkordischen Textur, und erzielt so einen beständigen Wechsel zwischen konsonanten und dissonanten Klängen.

In Gräwes *Fragment 3* ist in der Reduzierung der Besetzung als Trio (Klarinette, Bassklarinette, Klavier) eine Annäherung an Weberns offene Instrumentierung und Strukturbildung angelegt: Improvisation leitet das Geschehen, ist jedoch durch kompositorische Planung gebunden. Die Satztechnik spielt auch hierbei eine wichtige Rolle. In Weberns *Quartett op. 22* wird dem Klavier eine im Höreindruck gliedernde Funktion zuteil. Aufgrund der klangfarblichen Unterschiede hebt sich das Klavier von Geige,

Klarinette und Tenorsaxophon ab, zudem sind strukturelle Merkmale der Klavierstimme aufzuzeigen. Eine gegenläufige Sechstonfigur (bestehend aus einer Kreuzung der jeweils letzten Dreitongruppen der Grundreihe und ihrer Umkehrung, T.5, unterstrichen wird die Bedeutung noch durch das zugewiesene *fp*) sowie deren Varianten (T.15, T.18, T.21 in Klarinette und Tenorsaxophon, T.24, T.37a, T.37b) markieren formale Abschnitte; eröffnende Impulse werden in anderen Stimmen ausgebaut, z.B. als fast wörtliche Wiederholung einer Klavierfigur (T. 8 *es'* statt *e'* sowie *c* statt *ces* in T.6) mit unterschiedlicher Weiterführung in Tenorsaxophon, Klarinette und Geige (T. 6 und T. 8) oder als Einleitung zum Abschnitt mit maximaler Dichte (T.22-24). Der formale Aufbau ist mehrteilig¹⁰³, einer Einleitung (T.1-5) folgen zwei größere, jeweils wiederholte Abschnitte (T.6-15 und T. 16-37a); ein Epilog (T.36b-41) beschließt das Stück. Im zweiten Hauptteil (T.16-37a) reihen sich knappe Texturen aneinander, die in einer dichten und dynamischen Steigerung kulminieren (T.20-23), bevor wieder eine Reduzierung eintritt (T.24-37a). Epilog und Einleitung entsprechen sich in ruhigem, vorbereitendem bzw. abschließendem Gestus; der erste Hauptteil¹⁰⁴ (T.6-15) ist eine in sich geschlossene Form, in der durch Aufgreifen und Umkehrung des Eröffnungsintervalls des Tenorsaxophons (T.1: kleine Terz fallend) an die Einleitung angeschlossen wird.

In Gräwes *Fragment 3* sind Merkmale aufzuzeigen, die den genannten entsprechen. Die Gestaltung ähnelt sich in formaler Hinsicht: *Fragment 3* liegt eine dreiteilige Anlage zugrunde, der Mittelteil hebt sich in kontrastierendem Gestus von den anderen ab: Hier findet sich, untergliedert in solistische Aktionen, eine gesteigerte Aktivität. Einleitung und Schlussteil sind weitgehend identisch, die Anfangstextur (*head*) wird nochmals aufgegriffen. Das Klavier fungiert als Impulsgeber und leitet neue Abschnitte ein, tritt in einzelnen Abschnitten kurz solistisch hervor. Die Holzbläser werden vorwiegend solistisch eingesetzt. Die grundlegenden Spielmaterialien sind markante Elemente, die durch improvisatorische Assoziation und Variantenbildung geformt werden: ein Klarinetten-Schleifer, Tonrepetitionen (auch akkordisch vom Klavier aus), Zentraltöne (besonders deutlich: 0:14 = *h*, *e*, 0:34 = *h*, *Es*, *f*), Tonreihen (als schnell ausgespielte Glissandi) und ein fanfarenartiges Motiv, basierend auf einem rhythmischen Muster (s.o.).

In den hier besprochenen Stücken wurden Ähnlichkeiten der kompositorischen Arbeiten Georg Gräwes zu kompositorischen Verfahren und Gestaltungsweisen der Musik Anton Weberns aufgezeigt. Es wurde deutlich,

103 Vgl. hierzu die Gliederung bei Kolneder 1961, 106ff. und 1974, 89ff. sowie Döhl 1979, 240ff.

104 Kolneder spricht hier von einem „melodischen Kern“ (Kolneder 1961, 106) und einem „themenartigen Gebilde“ (Kolneder 1974, 89); Döhl formuliert dies vorsichtiger indem er auf die solistische Hervorhebung des Saxophons in jenem Abschnitt als „freie Stimme“ verweist (Döhl 1979, 240).

dass keine unmittelbaren Übernahmen von Strukturen und Gestaltungen vorliegen, sondern jeweils eigenständige Lösungen eines verwandten Problems. Die Zweite Wiener Schule bietet dazu ästhetische Informationen wie auch kompositorische Methoden; in Georg Gräwes kompositorischer Arbeit wirken besonders reihentechnische Verfahren und symmetrische Proportionen als wichtige Bezugsmomente.

3. Alexander von Schlippenbach

„Ich würde sagen, meine Klangvorstellungen sind stark von unserer abendländischen Kunstmusik geprägt, von der Neuen Musik, besser gesagt, aber die Möglichkeit, improvisatorisch mit einem ganz bestimmten Gestus rhythmisch zu spielen, die habe ich vom Jazz. Und das wird man auch immer, wenn ich improvisiere, heraushören. Das ist eine bestimmte Art von Drive, auf den es mir ankommt, auf den es mir wesentlich ankommt. Nach vorne spielen zu können, weiter spielen zu können, darin besteht für mich die Kunst. Und diesen Impuls kriege ich vom Jazz.“ (Schlippenbach in Wilson 1999a, 149)

Alexander von Schlippenbach ist seit den 1960er Jahren als Pianist, Komponist und Bandleader auf der europäischen Free Jazz-Szene aktiv.¹⁰⁵ Schlippenbach studierte Klavier und Komposition an der Kölner Musikhochschule und besuchte, wie auch der Trompeter Manfred Schoof, Kurse bei Bernd Alois Zimmermann.

Klavierstil und kompositorische Arbeit

Schlippenbachs prägnanter Klavierstil wurde eingehend beschrieben (Jost 1987, Spicker 1995), sodass dieser hier lediglich skizziert wird, um seinen Umgang mit zeitgenössischen Kompositionstechniken zu verfolgen. Schlippenbachs Musik speist sich aus zwei Traditionen, jener des Jazz und jener der westlichen, vornehmlich der europäischen Kunstmusik. Innerhalb dieser Bereiche sind es wenige, aber markante Einflüsse, die Schlippenbachs Klavierspiel und seine kompositorische Arbeit prägen. Auf der einen Seite sind es die markanten Spielweisen der Pianisten Cecil Taylor und Thelonius Monk, die unmittelbar Schlippenbachs pianistisches Ausdrucksrepertoire befruchten; auf der anderen Seite sind es klangliche Erweiterungen durch Möglichkeiten der Präparation der Saiten und das Spiel im Flü-

¹⁰⁵ Bereits Anfang der 1960er Jahre spielte er in der Gruppe des Saxophonisten und Vibraphonisten Gunther Hampel, deren erste Aufnahme *Heartplants* (SABA 150 26 ST, 1965) eines der frühesten Zeugnisse der Entwicklung eines eigenständigen europäischen (Free)Jazz-Idioms darstellt (vgl. Jost 1987, 42-44); einige Musiker dieser Gruppe bildeten später das Manfred Schoof-Quintett.

gellinieren, wie von John Cage und Henry Cowell erprobt, sowie Organisationsprinzipien der Neuen Musik – Einflüsse, die Schlippenbach selbst in Interviews immer wieder benennt.

Die Einflüsse Cecil Taylors auf Alexander von Schlippenbach äußern sich in charakteristischen Spieltechniken und Ausdrucksmomenten, die Taylor in den Free Jazz eingeführt hatte. Ekkehard Jost notiert dazu:

„Wie Taylor vertritt Schlippenbach eine perkussive Spielweise, in der das *martellato*, die ‚hämmernde‘ Aneinanderreihung von *Clusters* und zweifingrig gespielten *Single lines* zu den stilprägenden Ausdrucksmitteln gehört. Und wie bei Taylor erfüllt die linke Hand keine Begleitfunktion, sondern läuft vielfach im Unisono oder in Parallelen mit der rechten Hand mit, wirkt also registerbildend bzw. klangverstärkend, oder aber wird unabhängig von der rechten, kontrapunktierend und zur rhythmischen Konfliktbildung eingesetzt.“ (Jost 1987, 66).¹⁰⁶

Die zweite Referenzgröße Schlippenbachs aus dem Jazz-Bereich ist Thelonius Monk. Schlippenbach folgt in seinem Klavierspiel und in Arrangements der von Monk vollzogenen „progressive[n] Entwicklung der Tradition“ (Spicker 1995, 113). Als Pianist greift Schlippenbach auf die unverwechselbare Art Monk’schen ‚Stolpern‘ zurück – der Zersetzung eines Pulses durch Verzögern der Akzente und fragmenthafte melodische Einwüfe, die rhythmische Schwerpunkte durch Überspielen verlagern können. Auch Monks sparsame Ökonomie der akkordischen Ausarbeitung thematischer Strukturen und Begleitungen spiegelt sich bei Schlippenbach. Besonders deutlich ist dies nachzuvollziehen in einer Duo-Aufnahme mit dem Schlagzeuger Sven Åke Johansson, *Live at the Quartier Latin* (FMP 0310, 1976). Hier wird Thelonius Monk schon in der Titelgebung angesprochen: *Kurz vor Mitternacht*, eine klingende Ankündigung des nahtlos anschließenden Monk-Originals *Round About Midnight*. *Kurz vor Mitternacht* zitiert ein Originalthema Monks¹⁰⁷ und verstrickt zwei weitere collagenhaft ineinander (vgl. Arndt 2002, 158). Wie Einflüsse der so charakteristischen Spielweisen von Thelonius Monk und Cecil Taylor in Schlippenbachs Spiel konsequent zusammenfließen, bilanziert Jürgen Arndt (2002) in einer detaillierten Analyse dieses Stückes:

106 Einen grundsätzlichen Unterschied zwischen den Pianisten Taylor und Schlippenbach macht Ekkehard Jost jedoch im Spielverhalten aus und konstatiert, dass Schlippenbach „ein demokratischerer Musiker“ als Taylor sei, der sich im Gruppenspiel zurücknimmt und mit seinen Mitspielern „dialogisiert“ und darüber hinaus die Rolle des Pianisten von der tradierten Aufgabe des Begleiters befreit (vgl. Jost 1987, 66).

107 Das zitierte Thema ist *Evidence*, ein Stück, das Schlippenbach ein Jahr zuvor für das *Globe Unity Orchester* bearbeitete (FMP 0220, 1976).

„Die Musik Monks mit ihrem Hang zur Isolierung von Klängen und einem entsprechend zögerlichen Vorgehen bietet Schlippenbach auf Grund ihrer Verwandtschaft und gleichzeitigen äußerlichen Gegensätzlichkeit zur Improvisationsweise Taylors eine Alternative zur klanglichen Zusammendrängung und der damit zusammenhängenden Bewegung des Sich-Überschlagens.“ (Arndt 2002, 159)

Kennzeichnend für Schlippenbachs Musik ist die Vermeidung von Brüchen in der musikalischen Entwicklung und ein „ausgeprägte[r] Sinn für form- und strukturbildende Notwendigkeiten“ (Jost 1987, 137). Die Musik unterliegt einer steten Metamorphose, eine ausgleichende Linearität als Prinzip der Großform gewährt Schlippenbach durch ein konsequentes Ausarbeiten des gewählten Spielmaterials – eine Haltung, die sich in seinem Klavierspiel wie auch in seinen Kompositionen widerspiegelt.

Zur Verfremdung des Klavierklangs arbeitet Schlippenbach mit einfachen, aber effektiven Mitteln. Das Drapieren diverser metallner Töpfe und Deckel auf den Saiten erzeugt, bei konventionellem Spiel auf den Tasten, ein nur näherungsweise kontrollierbares Schnarren und Schleifen, das im Spiel mit seinem Trio (mit Evan Parker, saxes und Paul Lovens, dr) oft an prägnante Ostinati gekoppelt ist. Auf diese Weise entstehen geräuschhafte, flächige Hintergründe oder knappe klangliche Irritationen (wie auch in *Round About Midnight* mit Sven Åke Johannsson). Schlippenbachs Spiel im Flügelinneren changiert zwischen dem Anreißern der Saiten und dem Schaben oder Reiben verschiedener Gegenstände auf ihnen. In *Kinds of Weirdness*, dem letzten Stück auf seiner ersten Solo-LP¹⁰⁸ aus dem Jahr 1972, gestaltet Schlippenbach den Eingangsteil fast ausschließlich auf und an den Saiten. In eine diffuse Geräuschfläche setzt Schlippenbach hier über die Register verstreute Einzeltöne mit hartem *pizzicato* und *martellato*; auch kurze, schnelle *glissandi* und durch großen Druck eines Plektrums auf die Saiten langsam aufwärts geführte, gedehnte Bewegungen finden Anwendung. Wie Ekkehard Jost feststellt,

„versammelt ‚Kind of Weirdness‘ [...] das gesamte Repertoire avancierter Klavierspieltechniken, nutzt extensiv die Möglichkeiten des Spiels im Flügelinneren, der Saitenpräparation und der Einbeziehung von Perkussionsinstrumenten, ein Stück im Gestus der Neuen Musik mit deutlichen Reverenzen an John Cage und verwandte Geister.“ (Jost 1987, 136)

Im Solostück *Fux*¹⁰⁹ aus dem Jahr 1990 arbeitet Schlippenbach mit einer begrenzten Präparation der Saiten: Lediglich ein Register in den oberen Tiefen trägt zur charakteristischen metallischen Schärfe im Gesamtklang

108 Payan (Enja 2012, 1972).

109 Enthalten auf der CD seines Trios *Elf Bagatellen* (FMP CD 027, 1990).

bei.¹¹⁰ In stark zurückgenommener Dynamik und pulsfreier Zeit skizziert Schlippenbach hier nahezu romantische Allusionen, die mit klanglich-geräuschhaften und harmonischen Farben gestaltet sind. Ein auf diese Weise erweitertes Repertoire an Spieltechniken und Referenzen ermöglicht Schlippenbach auch als Komponist die Erschließung eines breiten Spektrums klanglicher Mittel und Ausdrucksmöglichkeiten.

Das Globe Unity Orchestra

Zur Aufführung seiner Komposition *Globe Unity* bei den Berliner Jazztagen 1966 formierte Alexander von Schlippenbach ein Ensemble aus europäischen Free Jazz-Musikern.¹¹¹ Als Kern dieser Besetzung fungierten die schon bestehenden Gruppen von Manfred Schoof sowie jene des Saxophonisten Peter Brötzmann, wodurch es zu einer Verdopplung der Rhythmusgruppe kam: zwei Schlagzeuge und zwei Bässe, ergänzt um Musiker aus verschiedenen Ländern Europas.¹¹²

Die Geschichte des *Globe Unity Orchestra* ist bis in die 1980er Jahre in drei Phasen zu gliedern, die inhaltlich an der musikalischen Arbeit festzumachen sind (vgl. Jost 1987, 147ff.). Die erste Phase ist geprägt durch Schlippenbachs kompositorische Vorlagen und reicht vom ersten *Globe Unity*-Konzept 1966 bis zum Beginn der 1970er Jahre, als das Ensemble seine Aktivitäten zunächst aussetzte. Die zweite Phase ist geprägt von offeneren Konzepten, die von verschiedenen Mitgliedern des Ensembles beigesteuert wurden und in der auch performanceartige Aufführungen stattfanden, so z.B. Peter Kowalds *Jahrmarkt / Local Fair*, 1976 ausgeführt als Einrichtung im öffentlichen Raum – dem Laurentiusplatz in Wuppertal (vgl. Kowald in Noglik 1983, 460; Jost 1987, 152ff.). Gegen Ende der 1970er Jahre fanden, neben freien Improvisationen, wieder kompositorisch strenger geplante Spielkonzepte Eingang in die Arbeit des Orchesters; die

110 Ein von Schlippenbach offenbar bevorzugtes Register: Hier und in den anschließend aufgesuchten tieferen Lagen erzeugen schnelle repetitive Figuren, kombiniert mit jener bei Bedarf auch wieder schnell zu entfernten Präparation, ein dichtes, metallisches Klangbild, das Paul Lovens Schlagzeugspiel nahekommend und charakteristische Texturen des Schlippenbach-Trios prägt.

111 Die Schallplatteneinspielung von *Globe Unity* (SABA 15109) versammelt: Manfred Schoof, co, fl-h; Claude Deron, tp; Willi Lietzmann, tu; Peter Brötzmann, as; Gerd Dudek, ts; Kris Wanders, bs; Willem Breuker, bs, ss; Gunter Hampel, bcl, fl; Buschi Niebergall, b; Peter Kowald, b; Jacki Liebezeit, dr; Mani Neumeier, dr; Alexander von Schlippenbach, p, Röhrenglocken, Tam-tam, Gongs.

112 In dieser Hinsicht hatte das Projekt auch eine verbindende Funktion: Es führte Musiker mit gleichen Interessen zusammen, die in den nationalen Jazzszenen jener Zeit wenig Halt fanden, in ökonomischer wie musikalischer Hinsicht. Da es nur wenige Musiker gab, die sich dem Free Jazz widmeten, war die Herausbildung einer länderübergreifenden Szene die Konsequenz. Ekkehard Jost notiert als wesentliche Kennzeichen deren große Mobilität und Fluktuation, was Besetzungen und musikalische Zusammenarbeit betrifft (vgl. Jost 1987, 117f.).

beiden LPs *Improvisations* (1977, JAPO 60021) und *Compositions* (1979, JAPO 60027) umreißen hierbei die musikalische Spannweite des Ensembles. In den 1980er Jahren fand das Orchester nur recht sporadisch zusammen, im Januar 2001 fanden sich die Musiker zu einem Konzert nach über 10-jähriger Bühnenpause zusammen (Intakt CD 86, 2003).

Die Grundqualität des *Globe Unity Orchestra*, das Einbringen individueller musikalischer Erfahrungen in das Kollektiv des Orchesters durch die involvierten Musiker, bezeichnete Alexander von Schlippenbach als eine „Potenzierung musikalischer Energien“ (Schlippenbach 1975, 11). Auf jenes Zusammenführen verschiedener Ausdrucksqualitäten ist auch Schlippenbachs Arbeit als Komponist für das Orchester ausgerichtet.¹¹³

Das Paradigma „Globe Unity“

Schlippenbachs Idee einer Verbindung von Komposition und Improvisation in *Globe Unity* personifiziert sich, wie von Schlippenbach selbst im Begleittext zur LP erläutert (Schlippenbach 1966), in der Figur des Jazzmusikers, der sowohl Komponist (seiner Improvisationen) als auch Improvisator (der mit vorgegebenen Zeichen spielt) ist. Schlippenbach formulierte hiermit die Gleichwertigkeit von Komponieren und Improvisieren, deren Einheit sich im Spiel des improvisierenden Musikers findet – das Paradigma „Globe Unity“ bezeichnet ebendies.¹¹⁴ Dass drei Stücke diesen Titel tragen, spezifiziert lediglich durch die Angabe des Aufführungsjahres, betont die Bedeutung, die Schlippenbach diesem Prinzip zusprach: Jenes Bild der Einheit von Komposition und Improvisation steht paradigmatisch über Schlippenbachs Musik, besonders in den Stücken für das *Globe Unity Orchestra*.

Die Aufführung des Stückes *Globe Unity* in der Berliner Philharmonie wurde kontrovers diskutiert (vgl. dazu Schlippenbach 1975, 11; Jost 1987, 77, Wilson 1999a, 142). Schlippenbach sah es als Versuch, die zu jener Zeit als ästhetische Gegensätze diskutierten musikalischen Produktions-

113 Dass diese Arbeit unmittelbar an das Verständnis der individuellen ‚musikalischen Energien‘ gebunden ist, verdeutlicht ein Ausspruch Manfred Schoofs: „Der Komponist oder Organisator eines Stückes für dieses Orchester muß sich darüber im klaren sein, daß er für eine Band von Individualisten schreibt, die sich allem widersetzen, was nach Untertanentum aussieht“ (Schoof in Kumpf 1981, 58). Dass Alexander von Schlippenbach dies exakt einzuschätzen weiß, zeigt ein vergleichender Blick auf seine Arbeiten für andere Besetzungen, die zwar auch auf das Herausstellen einzelner Solisten setzen, teilweise aber dezidiert ausgearbeitet erscheinen (vgl. z.B. die Jelly Roll Morton-Arrangements mit der RAI Big Band, 1981, SAJ-31 und Kompositionen für das *Berlin Contemporary Orchestra*).

114 Die Beziehungen zu Bernd Alois Zimmermanns Vorstellung einer „Kugelgestalt der Zeit“ wird im Werkkommentar zu *Globe Unity* evident, in dem Schlippenbach direkt darauf verweist (vgl. Schlippenbach 1966). Zur Bedeutung von Zimmermanns Kompositionssystem und dessen spezifischer musikphilosophischer Grundierung für Alexander von Schlippenbachs Arbeiten (s.u.).

formen Komposition und Improvisation zusammenzubringen und die kreative Eigenleistung der ausführenden Musiker entsprechend hervorzuheben (vgl. Schlippenbach 1975, 11; Schlippenbach, 1966). Der Kompositionsprozess ist damit weitergetragen in die Ausführung, das Stück selbst wird erst unter aktiver Mitarbeit des Komponisten Schlippenbach hörbar – wenn z.B. einzelne Gongschläge als Signale die Musiker zu einem Materialwechsel provozieren und sie in neue Strukturteile führen, die wiederum in ihrer individuellen Ausgestaltung freigestellt sind.

Der Stückkomplex *Globe Unity*

Die Möglichkeiten einer „Potenzierung“ individueller musikalischer Kräfte ist in den Spielkonzepten angelegt, die Schlippenbach für das *Globe Unity Orchestra* in dessen ersten Phase erstellte. Das Grundprinzip der Einheit von Komposition und Improvisation ist dabei in unterschiedlicher Weise ausgeschöpft. Es existieren drei Fassungen desselben Titels, wobei Jahreszahlen die einzelnen Versionen spezifizieren:

- *Globe Unity*, aufgeführt 1966 bei den Berliner Jazztagen (= *GU 66*),
- *Globe Unity 67*, aufgeführt bei den Donaueschinger Musiktagen 1967 (= *GU 67*),
- *Globe Unity 70*, aufgeführt bei den Berliner Jazztagen 1970 (= *GU 70*).

Ansatzpunkte von Schlippenbachs kompositorischer Arbeit werden nun mit Blick auf Unterschiede der einzelnen Fassungen aufgezeigt.¹¹⁵

Ein Jahr nach der LP-Produktion von *GU 66*¹¹⁶ überarbeitete Schlippenbach das Konzept des Stückes und führte mit einer erweiterten Besetzung¹¹⁷ bei den Donaueschinger Musiktagen *GU 67* auf. Die kompositorischen Grundpfeiler blieben erhalten, sie wurden sogar noch verstärkt zu einem breit angelegten Wechselspiel zwischen Solisten und Orchester und ergänzt um verschiedene Duo-Kombinationen sowie Zitate bzw. stilistische Assoziationen evozierende Strukturen. Das Material wurde gegenüber der Ausgangsfassung verfeinert: die überarbeitete Zwölftonreihe, nun konstru-

115 Auf eine detaillierte Analyse wird hier verzichtet, dazu sei verwiesen auf Jost 1987, 79ff. sowie, daran anschließend und die Fassungen von 1966 und 1967 vergleichend, Lothwesen 2000a, 104-113; die Fassung aus dem Jahr 1970 wird hier erstmals besprochen.

116 Nach dem in der Kritik umstrittenen Auftritt in der Berliner Philharmonie produzierte Joachim Ernst Berendt mit dem Orchester eine Schallplattenaufnahme, die noch unter Schlippenbachs Namen geführt ist (SABA 15109); im darauf folgenden Jahr lud Berendt das Orchester zu einer von ihm kuratierten Jazzsession im Rahmen der Donaueschinger Musiktage ein.

117 Diesmal mit 18 Musikern: Manfred Schoof, co, tp; Claude Deron, tp; Jürg Grau, 2 tp; Kris Wanders, as; Peter Brötzmann, as, ts, bs; Gerd Dudek, ts, cl; Heinz Sauer, ts, ss; Willem Breuker, bs, cl; Gunter Hampel, bcl, fl; Albert Mangelsdorff, tb; Jiggs Wigham, tb; Willi Lietzmann, tu; Buschi Niebergall, b; Peter Kowald, b; Jacki Liebezeit, dr; Sven Åke Johansson, dr; Mani Neumeier, dr; Alexander von Schlippenbach, p, Röhrenglocken, Gong.

iert als Quintfallsequenz, wird von den Bläsern im Unisono vorgetragen und somit stärker exponiert als noch in der Vorläuferversion. Insgesamt wird den einzelnen Akteuren in der neuen Fassung mehr Raum zur Entfaltung zugestanden, jedoch ist dieser in formaler Hinsicht stärker umrissen als in der Vorgängerversion.

Das dritte Stück des *Globe Unity*-Komplexes, *GU 70*, wurde 1970 bei den Berliner Jazztagen aufgeführt. Hier erinnert nur noch wenig an die beiden frühen Fassungen. Der additiven Folge von Solo- und Tutti-Partien der beiden ersten Versionen stellt *GU 70* eine andere Konzeption entgegen. Das Ensemble ist nun in Gruppen aufgeteilt, die durch an- und abschwellende Spielräume ineinander verzahnt sind, ebenso mischen sich die zwei Schlagzeuge als vorwiegend geräuschproduzierende Grundschrift. Das Klavier steht dieser Gruppenbildung selbständig gegenüber, abseits des wellenförmigen Strukturaufbaus. Die Aktionen verschieben sich langsam von einem zum nächsten Zustand, wobei über den Höreindruck nicht immer auszumachen ist, welche Gruppe sich gerade einblendet und welche ihr Spiel langsam auslaufen lässt. Die Dichte der musikalischen Ereignisse erscheint hierbei als wichtigster formbildender Parameter, wichtiger vielleicht noch als in den früheren Fassungen. Immer wieder treten einzelne Instrumente kurz hervor und etablieren sich Strukturen, bevor sie eingefangen und überlagert werden.

Pavel Blatny kritisierte an *GU 66* eine vorgebliche Formlosigkeit und degradierte das Stück zur „spontan dahinstürmenden Musikmasse“ (vgl. Blatny 1973, 223). Für *GU 70* scheint dies noch zwingender, doch gibt es auch hierin herausstechende Partien, die formgebenden Charakter besitzen. Mit einem Solo des Baritonsaxophons (7:07) wird der Reigen beständig wechselnder Ensemble-Strukturen erstmals durchbrochen, es ist bis dahin die erste genuin solistische Aktion im Verlauf. Es schließt sich ein aus einer Kollektivimprovisation hervorgehendes Trio der beiden Schlagzeuge und einer Trompete (9:33) an. Eine zweisekündige Generalpause (10:49) räumt die bis dahin praktizierte Klangfülle beiseite und ermöglicht der nun unbegleiteten Trompete (10:51) ein melodisch orientiertes Spiel, das in einem Bläserakkord (11:25) aufgeht: Alt- und Baritonsaxophon setzen einen Rahmen (*as'' – as*), innerhalb dessen sich die anderen Instrumente, sukzessive einsetzend, frei bewegen und diesen gar überschreiten können (Trompete bei 11:29: *d'' – f''*). So ergibt sich eine breite crescendoierende Klangfläche. Ein kurzes, kontrapunktisch gesetztes, bitonales Duo von Baritonsaxophon und Bassklarinette (12:27) bricht eine vorangehende homophone Bläserstruktur auf. Es entfaltet sich ein punktuelles Feld (12:36), in seiner inneren Bewegtheit nicht direkt verwandt mit einer früheren ähnlichen Textur (4:57); gehetzte kurzatmige Phrasen und *staccato*-Einwürfe verleihen dieser Struktur einen drängenden Charakter. Über eine aus diesem Feld

hinausführende Ausdünnung der Instrumentation wird ein Posaunen-Solo (13:50) erreicht, das mit ruhigem, fast verhaltenem Gestus den abschließenden Formteil einleitet. Es folgt noch ein Klavier-Solo (16:55), als Überbleibsel einer gesteigerten Ensembleaktivität, bevor schließlich wieder die Posaune (17:29) unbegleitet erscheint und mit einem gedehnten Halbton-Glissando (*as – a – as*) das Stück zu Ende führt.

Von den Abweichungen in *GU 70* zu *GU 67* und *GU 66* bleibt das wesentliche Grundprinzip der ‚Einheit‘ unberührt: Der Musiker steht im Mittelpunkt und soll durch kompositorische Vorleistungen in seiner Kreativität angeregt werden. Dieses Konzept setzt die Fähigkeit sowie den Willen der Musiker, Konstruktives zu erbringen, voraus; der Gefahr eines völligen Scheiterns begegnet die personelle Zusammensetzung des Orchesters mit Musikern, die schon seit Längerem gemeinsame Spielerfahrungen gesammelt haben. Als Komponist kann sich Schlippenbach hier auf die Vertrautheit mit den individuellen Ausdrucksmitteln seiner Musiker berufen.

In diesen Stücken¹¹⁸ sind typische Merkmale des Komponisten Alexander von Schlippenbach auszumachen. Auf einige von ihnen hat Schlippenbach mitunter selbst in Interviews aufmerksam gemacht (vgl. Noglik 1983, 119f.; Wilson 1999a, 143), sie sind musikanalytisch nachweisbar. Die klanglichen Auswirkungen planerischer Vorarbeit wie auch das dynamische Moment des improvisatorischen Spiels mit vorgegebenen Materialien können gut anhand von Höreindrücken erfasst und verfolgt werden (vgl. Jost 1987, 78ff.; Lothwesen 2000a, 104-113). Diese Merkmale kompositorischer Arbeit stecken gewissermaßen zentrale Problemfelder ab, innerhalb derer sich Schlippenbachs Beschäftigung mit großen Ensembles bewegt.¹¹⁹ Dabei ist auch zu fragen, in wieweit Schlippenbachs Erfahrungen und Ausdrucksmöglichkeiten als Pianist in diese kompositorische Arbeit einfließen. Auf der Grundlage früher derartiger Ansätze werden nachfolgende Entwicklungen und Eigenheiten dargestellt.

Formen gestalten

Globe Unity und *Sun*, die beiden ersten mit dem *Globe Unity Orchestra* produzierten Stücke Schlippenbachs, sind formal schlicht angelegt. Das

118 Wie auch in *Sun*, der B-Seite der LP *Globe Unity* (SABA 15109).

119 Modellhaft kann hier auf das *Jazz Composer's Orchestra* verwiesen werden, mit dem Michael Mantler 1965 ähnliche Ziele verfolgt hat (*Communication*, Fontana 881 011 ZY): Mantlers musikalische Konzeption verband avancierten Jazz mit Regularien zeitgenössischer Komposition; das Orchester selbst war eingebunden in eine Musikerkooperative, die auf finanzielle und künstlerische Unabhängigkeit bedacht war (vgl. Jost 1975, 210; Jost 1982, 222). Inwieweit Mantlers kompositorische Arbeit in Europa rezipiert und womöglich als Initial angesehen wurde, ist anhand der vorliegenden Quellen nicht zu klären. Einer Eigeninitiative zur Distribution der eigenen Musik über eigene Labels verdankt sich auch die Gründung bspw. von *Birth*, *FMP*, *ICP*, *Incus* und anderen von Free Jazz-Musikern betriebenen Labels um die 1970er Jahre herum.

Erste basiert auf einer, grob gesprochen, dreiteiligen Form, in deren Mittelteil ein Wechselspiel zwischen solistischen Gruppierungen und dem Ensemble steht; das Zweite reiht Formteil an Formteil und verzichtet auf Wiederholungen einzelner Klang- oder Farbstrukturen zugunsten eines beständig sich verändernden Klanggebildes. Beide Stücke fußen auf demselben kompositorischen Grundgedanken: beabsichtigt sind „Strukturierungen durch bestimmte Kombinationen von Instrumenten, die sich natürlich improvisatorisch entfalten sollten“ (Schlippenbach in Noglik 1983, 109).

Diese einfachen formalen Vorgaben werden in der Umsetzung mit dem Orchester verschiedenartig gegliedert. Übergänge zwischen den einzelnen Abschnitten werden in *Globe Unity* wie auch in *Sun* durch akustische Signale angezeigt, es sind „im allgemeinen die Gongs oder Tamtams, Röhrenglocken oder besonders ohrenfällige Clusteraktionen des Klaviers, die strukturelle Einschnitte markieren“, wie Ekkehard Jost notiert (Jost 1987, 81). Diese signalgebenden Aktionen können relativ spontan durchgeführt werden und bieten die Möglichkeit einer flexiblen, auf die Ereignisse reagierenden Lenkung des Geschehens. In *GU 66* und *GU 67* setzt Schlippenbach zudem zwölftönige Strukturen ein. In *GU 66* sorgt die Tuba mit einer solistisch vorgetragenen Zwölftonreihe für einen markanten, aber inhaltlich weitgehend folgenlosen Einschnitt; in *GU 67* ist eine Tonreihe Auslöser für die Konstruktion einer eigenständigen Passage: Die aus der Reihe abgeleiteten Akkord-Strukturen¹²⁰ werden blockhaft aneinander gestellt und erzielen eine mit kompakter Kraft insistierende Ausdauer als intervenierende Begleitung des Klaviersolos (26:52-29:28).¹²¹

Material bereitstellen

Schlippenbachs musikalische Anregung der Musiker vollzieht sich über die bereitgestellten Spielmaterialien und bestimmte Anweisungen zu Gestus oder Spielweise. In *GU 66* und *GU 67* dominieren unterschiedliche Materialien jeweils einzelne formale Abschnitte; *GU 70* verzichtet darauf weitgehend, hier fungieren graphische Symbole als Reize interaktiver und formbildender Spielprozesse.¹²² Auffallend ist, dass Schlippenbach in diesen Stücken keine musikalischen Themen im herkömmlichen Sinne einsetzt.¹²³ Es sind vielmehr charakteristische Klangzustände, die als formale

120 Eine Technik, auf die Schlippenbach in Interviews verweist (vgl. Wilson 1999a, 147f). Die Konstruktion und Ableitungsstrategien sind aufgrund der hohen Ereignisdichte jedoch nicht über eine Höranalyse erfassbar. Diese Technik scheint weniger strukturell als vielmehr klanglich motiviert (s.u.).

121 Bezeichnet ist hiermit das eingefügte Eigenzitat, s.o.

122 Auszüge der Partitur sind abgedruckt im Beiheft der CD zur Erstveröffentlichung der Stücke *Globe Unity 67* und *Globe Unity 70* auf Tonträger (CD UMS/ALP 223 CD).

123 Ekkehard Jost bemerkt mit Blick auf die Trio- und Quartett-Einspielungen der 1970er bis frühen 1980er Jahre: „Oberstes Gestaltungsmerkmal der Schlippenbach-Formationen ist [...] die freie und konsequent a-thematische Gruppenim-

Strukturen im Spielprozess generiert werden und ineinandergleiten. In *GU 66* wird in einem einleitenden Teil das Spielmaterial exponiert, das im weiteren Verlauf in modifizierter Form (durch die Auslegung seitens der Musiker) und in verschiedenen Zusammenhängen wieder aufgegriffen wird. Hier sind unterschiedliche Strukturen und Spieltechniken dargestellt, deutlich markiert durch trennende Signale von Röhrenglocken. Einzelne Abschnitte sind jeweils durch blockhafte Akkorde, Klangfäden aus chromatischen Linien, Tremoli und Tonrepetitionen gegliedert. Durch solche rein strukturellen Vorgaben entstehen Texturen, die sich einer ausschließlich motivischen Deutung entziehen.¹²⁴ Schlippenbachs Rückgriff auf die europäische Musiktradition zeigt sich u.a. in der Konstruktion eines stehenden Clusters, der sukzessive (in hoketusartiger Manier) aus Sekundsritten der Bläser aufgebaut wird: als Transpositionen des *B-A-C-H*-Motivs (noch unvollständig in drei Posaunen erklingend bei 0:30, dann in einem Bläser-Teil bei 0:58 zweimal zitiert, bevor chromatisch aufwärts strebende Linien hineinbrechen und den homophonen Satz auflösen).¹²⁵

Es sind weniger die exakten Abgrenzungen der Materialien untereinander als vielmehr die Überleitungen zwischen den Abschnitten, die hier interessieren. Die Umsetzung der kompositorischen Vorgaben durch die Musiker provoziert individuelle Stimmverläufe, die im Zusammenklang zu einer indifferenten Polyphonie führen, aus der sich neue Texturen herausbilden. Eine weitere Bezugsgröße ist in Verfahren der Jazzkomposition zu suchen, die auf die Lenkung der Solisten in Improvisationspartien durch motivische Elemente zielt oder thematisch gebundene Abschnitte und freies kollektives Spiel durch Zeichen initiiert (vgl. Hodeir 1986, Hoffmann 1999; Knauer 1992b).

In *Sun* ist das Prinzip des Lenkens mittels akustischer Signale und Strukturen ausgeweitet. Der Wechsel zwischen Kollektiv- und Solopartien ist von unterschiedlichsten Materialien durchsetzt (z.B. mit kurzen Tonfolgen, in langen Noten deutlich artikuliert, und kräftigen blockhaften Akkorden). Zudem erzeugt der Einsatz von sogenannten „little instruments“, kleinen Perkussionsinstrumenten, in der Regel ohne distinkte Tonhöhenfixierung, einen kontinuierlichen Geräuschhintergrund.

provisation.“ (Jost 1987, 137) Dies ist auf die *Globe Unity*-Arbeiten zu beziehen, wobei auch die eingesetzten Zwölftonreihen nicht primär thematische Qualitäten aufweisen, sondern eher als Organisationsstrukturen zu sehen sind.

124 Diese können aber nicht ohne große Schwierigkeiten unter dem Begriff der Klangflächen diskutiert werden, wie es nach dem von Dietrich J. Noll vorgeschlagenen System angebracht wäre. Zum Begriff der Klangflächen und der Kritik an Dietrich J. Nolls Kategoriensystem siehe Kapitel IV.1: Wege und Möglichkeiten musikalischer Analyse.

125 In *Globe Unity 67* baut eine ganze Passage (24:55-26:50) darauf auf; ein Abgleich mit Stücken aus dem Repertoire des Manfred Schoof zeigt, dass hier ein Eigenzitat vorliegt: Die Passage ist übernommen aus *On W.T./Turn 14* (15:12-16:22) (vgl. Lothwesen 2000a, 111).

Improvisation ermöglichen

Mit der Bereitstellung von Spielmaterial trägt Schlippenbach das Rohmaterial der Stücke zusammen, dessen Ausformung den Musikern übertragen ist. Improvisation als Triebfeder kompositorischer Planung bemisst sich in den frühen Werken und auch in folgenden Arbeiten für große Besetzungen bei Schlippenbach im Grad der Unbestimmtheit des zur Verfügung gestellten Materials. Mit Blick auf *GU 66* notiert Ekkehard Jost:

„Über weite Strecken schließt Schlippenbachs kompositorische Arbeit ein gewisses Maß an Indetermination ein, läßt also bestimmte Details offen; gibt den Bläsern beispielsweise Tönhöhen vor, ohne dabei die zeitlichen Dimensionen eindeutig zu fixieren; oder verordnet das Umkreisen bestimmter Zentraltöne, ohne die Modalitäten dieses Umkreisens definitiv zu regulieren.“ (Jost 1987, 80)

Jenes schon im ausgewählten Material angelegte „Maß an Indetermination“ ist ein Freiraum, den Schlippenbach seinen Musikern kompositorisch öffnet. Ein anderer, für die strukturelle Gestaltung im Grunde noch bedeutenderer Aspekt, ist die Einbeziehung der individuellen Ausdrucksweisen der Musiker. In breit entworfenen Partien können sich diese solistisch entfalten, mal vor einem komponierten Hintergrund, mal in verschiedenen Kombinationen mit anderen. Im letzten Fall treten in der Regel ‚eingespielte‘ Gruppen auf, Musiker, die schon Erfahrung im improvisatorischen Umgang miteinander gesammelt haben. Diese Solistengruppen fungieren dabei als Inseln, die sich vom Ensemble lösen, aber auch in ihm aufgehen können.¹²⁶

Kompositorische Gestaltungsmittel

In Schlippenbachs Arbeit mit größeren Ensembles ist seit den *Globe Unity*-Arbeiten ein ausgeprägtes gestalterisches Denken erkennbar, das auf eine formale Planung des musikalischen Geschehens zielt, ohne individuelle Gestaltungsmöglichkeiten auszuschließen. An die Erläuterungen zu Schlippenbachs frühen kompositorischen Arbeiten schließt nun ein Blick auf jüngere Werke an, um der Frage nach Wandel und Beständigkeit der Mittel des Komponisten Alexander von Schlippenbach nachgehen zu können. Hierzu wurden Stücke ausgewählt, die ein möglichst breites Bild vermitteln. Ein systematisierender Ansatz ermöglicht das Aufzeigen von Konstanten bzw. Wandlungen in Schlippenbachs Kompositionen.

126 In ähnlicher Weise setzt Barry Guy solche Kleingruppen ein (s.u.).

Spielanweisungen

Mit dem Begriff der „semantischen Informationen“ bezeichnet Schlippenbach graphische Notationen, die teilweise des Dirigats bedürfen (vgl. Schlippenbach 1994). Die im Booklet zur Wiederveröffentlichung auf CD in Auszügen abgedruckte Partitur zu *GU 70* zeigt graphische Symbole (wie z.B. Kreise und geschwungene Linien), die einen äußeren Rahmen für die Aktionen der Musiker abstecken (vgl. UMS/ALP 223CD). Das Stück *Rigaudon No. 2 aus der Wasserstoffmusik* (1987) basiert auf einer rein graphischen Notation. Stellenweise ist die Lenkung von außen, die auf gemeinsame Einsätze und Einwüfe zielt, deutlich erkennbar, z.B. in den schleifenden Glissandi des Ensembles, die hierbei wie hingeworfene Linien erscheinen – sie lassen die Bewegung der dirigierenden Geste erkennen.¹²⁷ Solche Techniken schließen an Praktiken des frühen Free Jazz an, in denen distinkte Regelsysteme das improvisatorische Spiel leiten sollten (vgl. Jost 1987, 296). Auch Butch Morris' Prinzip der „conduction“, einer dirigierten Improvisation, das auch vom niederländischen *ICP-Orchestra* angewandt wird, spiegeln sich in Vorgaben durch Handzeichen oder Anzeigekarten (vgl. Pfeleiderer, 1999, 40; Whitehead 1999, 148f. u. 225f.). Die Ausarbeitungen Schlippenbachs bezeichnen eine konkretere Absicht. In den angeführten Partituren werden formale Strukturen vorgegeben, die den Verlauf deutlich vorzeichnen, aber dennoch variabel sind: Die Ausführung ist immer einer spontanen Kontrolle unterworfen, sei es durch gestisches Dirigat oder konkrete Spielmaterien bzw. orientierende Signale.

Tonreihen

Die *Globe Unity*-Versionen sind musiktheoretisch zuvorderst als Klangkompositionen zu fassen. Die bewegten Klangmassen eines großen frei improvisierenden Jazz-Ensembles erreichen eine immense Komplexität des Geschehens durch die Simultaneität individueller Stimmverläufe. Immer wieder gibt es koordinierende Eingriffe von außen, d.h. durch Schlippenbach selbst, der vom Klavier aus die Ausführung leitet. Diese Eingriffe markieren formale Stationen und setzen neue Vorgaben. Neben bestimmten gestischen Materialien (wie z.B. aufsteigenden oder fallenden chromatischen Linien, Tremolo-Figuren, Tonrepetitionen, kräftigen *tutti-forte*-Signalen) und eingeschobenen Solo-Partien tritt, ungefähr in der Mitte des Stückes *GU 66* die Tuba mit einer Zwölftonreihe hervor (13:42-15:05):

¹²⁷ Dieses dynamische Moment vermitteln auch Aufnahmen anderer Stücke, die auf dieser Methode beruhen, z.B. von Butch Morris oder dem *ICP Orchestra*. Hierzu ist generell auf Anmerkungen zur Interpretation graphisch fixierter Musik zu verweisen (vgl. Müller 1994).



Abb.: A. v. Schlippenbach, GU 66: Tonreihe der Tuba, (Transkription).

Aus dieser Reihe, eine Tonfolge aus 23 (!) Tönen, mit dem Ton *a* als Spiegelachse (die erste Reihenhälfte erscheint dann im chromatisch aufwärts transponierten Krebs), werden Akkorde (Bläser, ab 2:36 und Klavier-Bläser-Satz, 3:58-5:40) und Signale der Röhrenglocken (als Fragmente der Tonreihe) abgeleitet. Auch die als klanggestalterisches Material eingesetzten Terz-Tremoli korrespondieren mit der Reihenstruktur, die von Terzen dominiert wird. Jedoch hat die Reihe keine weitere formgebende Bedeutung, sie tritt allein an der benannten Stelle auf.¹²⁸ Außer in den genannten Ereignissen wird auf die strukturellen Möglichkeiten der Reihe kein Bezug genommen (z.B. in der Auswahl des Tonmaterials oder formale Gliederungen via Intervallstrukturen), dennoch erhält sie durch die exponierte Stellung im Verlauf ein besonderes Gewicht. In *GU 67* ist eine strengere Handhabung der Reihenkonstruktion erkennbar:

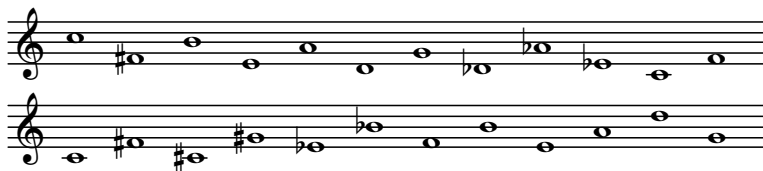


Abb.: A. v. Schlippenbach, GU 67: Tonreihe der Bläser (Transkription).

Diese Reihe ist nun von mittleren Intervallen bestimmt ist: Quartan und Quinten (rein, übermäßig bzw. vermindert) dominieren die Struktur, die nun, quasi vollständig, aus 24 Tönen zusammengesetzt ist. Auch hier ist die zweite Reihenhälfte aus der ersten als Umkehrung abgeleitet (Der einzige vorgebliche Fehler ist der vorletzte Ton der ersten Reihenhälfte: Um streng dodekaphon zu sein, hätte hier ein *b* erscheinen müssen.). Die Reihe wird vorgestellt im *unisono* des Bläusersatzes (27:20-29:22) und dient wiederum zur Bildung von Akkorden und Signalen. Diese Technik der Ableitung von größeren Strukturen aus Tonreihen liegt auch späteren Stücken zugrunde (z.B. *Contrareflexion*, s.u.). Die Tonreihe in *GU 66* hat zuallererst eine gliedernde und Aufmerksamkeit erheischende Funktion, weil sie sich durch den getragenen Charakter des Tuba-Vortrags deutlich vom zum restlichen sehr dichten und ‚chaotischen‘ Geschehen absetzt und kann so als kompositorisches, strukturierendes Mittel gedeutet werden. Die Ableitung von ak-

¹²⁸ Zudem offenbar in Grundform, da keine andere Gestalt im Stück ablesbar ist. Gleiches ist in *GU 67* der Fall, auch hier findet sich lediglich die exponierte Darstellung einer Reihenform.

Eine Übertragung dieses Ansatzes findet kompositorischen Niederschlag in *Contrareflection*. Schlippenbach schreibt dazu:

Die Partitur legt rhythmische Verhältnisse der Bläsergruppen im *unisono* fest und deutet diastematische Relationen an: Die Notation bezeichnet näherungsweise melodische Verläufe, Tonmaterial ist nicht vorgegeben.



© Copyright Alexander von Schlippenbach

Bei 12:57 wird die Struktur des Klavierpatterns deutlich erkennbar:



Abb.: Alexander von Schlippenbach-Trio, The coefficient of linear expansion: Klavierpattern bei 12:57 (Transkription).

In *The Morlocks* (FMP CD 61, 1993) überträgt Schlippenbach dieses aus seinem Instrumentalspiel abgeleitete Verfahren auf eine Bigband-Besetzung (*Berlin Contemporary Jazz Orchestra*). Grundlage sind dabei „motorische Strukturen für präpariertes Klavier zu vier Händen“ (Schlippenbach 1994), schnelle ineinandergreifende Tonfolgen, in Gegenbewegung oder parallel geführt, oft nur im Terzumfang. Dadurch entsteht der Eindruck eines statischen, aber innerlich bewegten Clusters – eine Art Scheinpolyphonie chromatischer Stimmen. Das Spielmaterial der Bläser ist aus Elemente der Klavierfiguren extrahiert und innerhalb der jeweiligen Satzgruppen gespreizt. So zum Beispiel im ersten Einsatz der Saxophone:

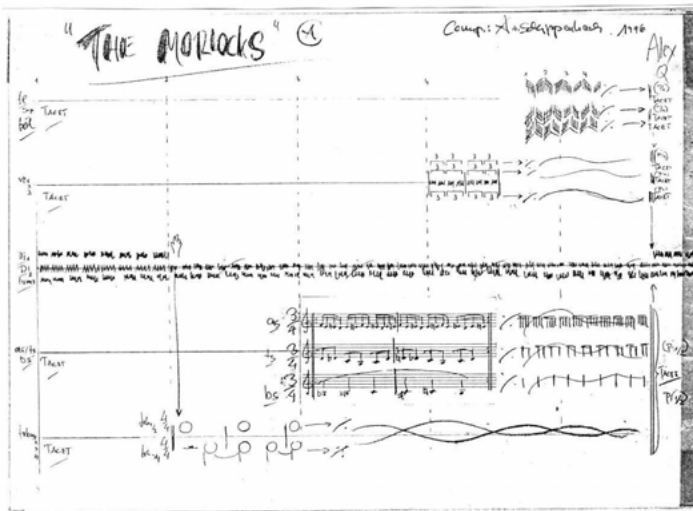


Abb.: A. v. Schlippenbach, *The Morlocks*, Partitur S. 1 (Ms).

© Copyright Alexander von Schlippenbach

Diese Figuren setzen innerhalb der Gruppen zunächst simultan ein und sind konsistent, bevor sie nach einigen Durchläufen individuell weitergeführt werden. Die Musiker sollen das Material selbständig „variationsmäßig entwickeln, so daß sie sich im Idealfall in der Überlagerung potenzieren“ (Schlippenbach 1994). Eine Zersetzung der Gleichmäßigkeit, ein Aus-dem-Ruder-laufen, ist der strengen Motorik damit schon eingegeben: Durch den

Einsatz der einzelnen Satzgruppen manifestiert sich ein Pulsgefühl, das von anderen überlagert wird, da jede Gruppe durch polyrhythmische Stimmen und individuelle Abweichungen vom Grundtempo der Klaviere einen eigenen Puls verfolgt. Ein einheitliches Metrum ist nicht auszumachen, da auch die Klaviere, als Basis des Stückes, ihre Spielfiguren im Tempo variieren und so die Spitzentöne der Patterns als Akzente stets labil wirken. Es stellt sich eher ein *Tempogefühl* ein, deutlich nachzuvollziehen zu Beginn des Stückes: Auf das stetig beschleunigte Pattern der Klaviere setzen die Posaunen mit gleichmäßigen ganzen Noten ein (0:50), die Klaviere beschleunigen nochmals und erzeugen einen flächigen Klang durch schnelle Bewegungen ohne eindeutige metrische Basis; Orientierung bietet hier nur noch der zweistimmige Posaunensatz.

Schichtung und metrische Manipulation

Über den gezeigten Umgang mit repetitiven Mustern gelangt Schlippenbach zu rhythmisch-metrisch Verunklarungen. In *The Morlocks* ist dies besonders deutlich. In der Schichtung und Diversität der einzelnen Gruppen verwischt der durch die zunächst rhythmisch exakt vorgetragenen Patterns etablierte Puls zunehmend und umso stärker, je mehr Gruppen einsteigen und ihre jeweiligen Patterns improvisatorisch zersetzen. Formal ist *The Morlocks* ein einsätziger, kontinuierlicher Klangfluss mit den wesentlichen Parametern Ereignisdichte (Klangereignisse pro Zeiteinheit) und Satzdichte (Anzahl beteiligter Musiker bzw. Satzgruppen). Im Zentrum stehen die beiden Klaviere mit repetitiven Figuren, ergänzt wird dies um die an diese Figuren angepasste Schlagzeugarbeit, die mit schnellen, gleichmäßigen Becken und Rim-Schlägen ein Klangband erzeugt; Einsätze und Soli der Bläser gruppieren sich um diesen Kern herum.

In *Sun* aus dem Jahr 1967 ist in ähnlicher Weise ein kontinuierlicher Fluss gestaltet. Jedoch liegen hier nicht repetitive Muster als Spielmaterial zugrunde, sondern freigestellte diastematische Zellen. Die Konzeption eines offenen Spielprozesses kalkuliert die Überlagerung von Einzelstimmen und vermeidet gleichsam von vorneherein eine gemeinsame metrische Ebene. Jenes Verfahren scheint in diesem frühen Stück noch eine unmittelbare Entsprechung in der Free Jazz-Praxis zu finden (vgl. z.B. *European Echoes* von Manfred Schoof, FMP 0010, 1969), *The Morlocks* hingegen fußt auf einer strengeren kompositorischen Planung (s.u.).

Ein prägnantes Beispiel der Konstruktion polymetrischer Texturen über die Schichtung rhythmischer Muster findet sich in *The Forge* (auf der LP *Compositions*, JAPO 60027, 1979).¹³⁰ Gleich zu Beginn des Stückes

130 Diese LP wurde vom *Globe Unity Orchester* in folgender Besetzung eingespielt: Enrico Rava, tp; Kenny Wheeler, tp, flgh; Manfred Schoof, tp, flgh; Albert Mangelsdorff, tb; Günther Christmann, tb; Paul Rutherford, tb, euphonium; Steve

werden zwei Instrumentengruppen mit signalhaften Tonrepetitionen in je eigener rhythmischer Struktur kombiniert; Klavier und Posaune bereiten mit gedehnten Tondauern den Grund für das fanfarenartige Muster der Trompeten, die durch Beckenschläge gestützt sind:

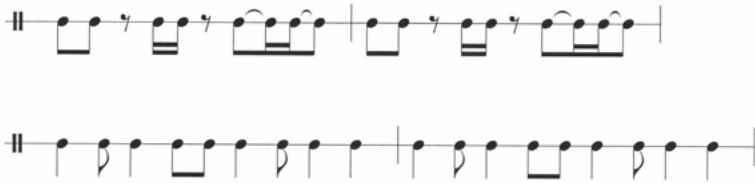


Abb.: A. v. Schlippenbach, *The Forge*: rhythmische Muster (Transkription, oben: tp+dr, unten: p+tb)

Die Konzeption derartiger, ineinander verschränkter repetitiver Strukturen prägt das gesamte Stück und trennt im weiteren Verlauf die folgenden Soli von Saxophon, Trompete und Klavier.

Zusammenfassung

Strukturierungen des Ablaufs und materiale Elemente, die Alexander von Schlippenbach als kompositorische Reize in seine Musik einbaut, sind – wie die Analysen gezeigt haben – sowohl in der Jazztradition als auch im Bereich der Neuen Musik auszumachen. Schlippenbachs Umgang mit Zwölftonreihen und Techniken der Klangkomposition wurden beschrieben und im jeweiligen Kontext betrachtet. Daran anschließend ist zusammenfassend festzustellen: Wesentliche Bedeutung in Alexander von Schlippenbachs kompositorischer Arbeit besitzen

- der Anspruch einer umfassenden, Einheit stiftenden Komposition, die Improvisation als wesentliche Voraussetzung fordert und einschließt,
- der Kontrast zwischen Solo und Kollektiv, aus dem heraus strukturgebende formale Entscheidungen abgeleitet werden,
- die Bildung instrumentaler Gruppen und daran gebunden die Schichtung musikalischer Elemente (in Form repetitiver Muster wie auch als Kollektiv individueller Stimmen),
- der Umgang mit repetitiven Mustern, deren Wiederholung und über Verschiebung erreichte metrische Manipulation,
- die Konstruktion von Spielmaterialien, auf freitonaler bis dodekaphoner Basis wie als graphische oder verbale Bezeichnung.

Lacy, ss; Evan Parker, ts, ss; Gerd Dudek, ts, ss; Michel Pilz, bcl; Alexander von Schlippenbach, p; Bob Stewart, tuba; Buschi Niebergall, b; Paul Lovens, dr.

Exemplifikation: Alexander von Schlippenbach und Bernd Alois Zimmermann

„Ich verdanke ihm [Bernd Alois Zimmermann] sehr, sehr viel. Mein musikalisch-strukturelles Denken ist wesentlich von ihm geprägt. Er hatte ja diese Vision von der Kugelgestalt der Zeit, aus der er seine, wie er es selbst nannte, ‚pluralistischen‘ Kompositionsverfahren abgeleitet hat. Das heißt zum Beispiel, musikalisches Geschehen auf unterschiedlichen Ebenen gleichzeitig spürbar werden zu lassen, durch Überlagerung von unterschiedlichen Zeit-Schichten und sogar unterschiedlichen stilistischen Ebenen. Das ist etwas, was ich mit den Mitteln des Jazz immer weiterverfolgt habe und auch heute bei meiner Orchesterarbeit ein ganz wesentlicher Ansatz ist.“ (Schlippenbach in Wilson 1999a, 143)

Alexander von Schlippenbachs Beziehung zu Bernd Alois Zimmermann begann im Studium und führte zu gemeinsamen Arbeiten und Aufnahmen. Zunächst besuchte Schlippenbach in seiner Zeit als Kompositionsstudent an der Kölner Musikhochschule von 1959-63 (vgl. Kunzler 2002, 1163) auch Kurse bei Bernd Alois Zimmermann (vgl. Kumpf 1981, 77; Noglik 1983, 105f.; Niehaus 1986, 135; Jost 1987, 61; Wilson 1999a, 143). Zu einer intensiven Zusammenarbeit¹³¹ kam es Mitte der 1960er Jahre, als das Quintett des Trompeters Manfred Schoof¹³² in einigen Aufführungen von Zimmermanns Oper *Die Soldaten* mitwirkte und die Jazzpartien darin übernahm (vgl. Reichelt 1979; 41; Schlippenbach in Noglik 1983, 121). Die beiden Fassungen von Zimmermanns Zyklus *Die Befristeten*¹³³ erweisen sich dabei als zentraler Moment, der einen grundlegenden Wandel in Zimmermanns Jazzverständnis offenbart: Zimmermann verweist im Werkkommen-tar zu den *Befristeten* auf ein „besonderes Zeitgefühl“ (Zimmermann 1974, 68) der Jazzmusiker, das kompositorisch nicht zu fassen sei (vgl. Ebbeke

131 In den Stücken, die das Schoof-Quintett mit Zimmermann erarbeitete, waren die Musiker zuvorderst für die authentische Umsetzung eines bestimmten Zeitgefühls verantwortlich, das Zimmermann Jazzmusikern generell zusprach: Improvisation meint in diesem Sinne eine interpretatorische Freiheit als inhaltlich-ästhetisches Moment (vgl. Zimmermann 1968; vgl. auch Ebbeke 1986, 48f u. 71; vgl. auch Lothwesen 2000a, 55-95 u. 2000b). Die Bezugnahme auf die zu jener Zeit avanciertesten Formen des Jazz (vgl. Zimmermann 1974, 63), ist daher konsequent.

132 Manfred Schoof, tr, flgh; Gerd Dudek, ss, ts; Alexander von Schlippenbach, p; Buschi Niebergall, b; Jaki Liebezeit, dr.

133 *Die Befristeten* wurde als Reihung kurzer Stücke 1966 als Musik zu einem WDR-Hörspiel nach dem gleichnamigen Drama von Elias Canetti konzipiert (Erstsendung am 8. November 1966). Ein Jahr später wurde eine leicht überarbeitete Fassung auf Schallplatte veröffentlicht, zusammen mit *Interpretationen über die Jazzepisode aus der Oper ‚Die Soldaten‘* und *Tratto* (WERGO 60031). Beide Produktionen der *Befristeten* wurden vom Schoof-Quintett eingespielt; einige der Stücke sind zudem identisch mit Passagen in Zimmermanns zweitem Cellokonzert, das in dieser Zeit ausgearbeitet wurde (vgl. Lothwesen 2000b).

1986, 48f; Lothwesen 2000b, 95). Schlippenbach schätzte die Kooperation Zimmermanns mit dem Schoof-Quintett wie folgt ein: „Er war ein wirklich großer Komponist. Wir haben viel von ihm gelernt, und er wahrscheinlich auch etwas von uns.“ (Schlippenbach in Noglik 1983, 121). In seinen Konzerten spielt Schlippenbach auch heute noch Stücke von Zimmermann (vgl. Osterhausen 2002).¹³⁴

Schlippenbachs Begegnung mit Zimmermann fällt in eine Phase, in der sich charakteristische Merkmale des Spätwerks Zimmermanns herausbilden; musikalisch markiert durch die elektronische Komposition *Tratto* aus dem Jahr 1967 (vgl. Ebbeke 1998, 105; zur Diskussion um mögliche alternative Gliederungen der Schaffensphasen Zimmermanns vgl. Ebbeke 1986, 11f.); Die „Kugelgestalt der Zeit“ als musikphilosophische Basis ist formuliert (vgl. Dahlhaus 1978, 633; Kühn 1978, 91f; Ebbeke 1986, 132), die daran gebundene „pluralistische Kompositionstechnik“ ist erprobt (in *Die Soldaten*, vgl. Herbolt 1971; Gruhn 1985), das Kriterium „Einheit“ als strukturelle Grundlage zeitlicher Relationen ist in *Tratto* etabliert (vgl. Brockmann 1986, 22ff.) und der Begriff sowie die kompositorische Behandlung der Zeit als „Zeitdehnung“ ist in konsequenter Weise ausgeformt:

„Das Zeitdehnungsprinzip darf als Zimmermanns individuelle Lösung der seit den fünfziger Jahren allgemein aktuellen Suche nach einer sinnvollen Beziehung zwischen Tonhöhen und Tondauern betrachtet werden. In der Bemühung um Zusammenhänge zwischen Intervall und Zeit benutzte Zimmermann schließlich die Proportion einzelner Intervalle (im Gegensatz zu den maximal - im Falle einer Allintervallreihe - elf vorhandenen Proportionen) und transponierte die harmonische Schwingung des Einzelintervalls auf formale Prozesse.“ (Brockmann 1986, 30)

Anhand der Bestimmung dieser Grundpfeiler eines theoretischen Gebäudes war es Zimmermann möglich, einen Kompositionsstil zu begründen, der sich von teleologischen Aspekten lösen konnte und strukturelle Symmetrie wie inhaltliche Kontinuität, im Sinne prozesshafter Entwicklungen, als wesentliche Momente umschloss (vgl. hierzu Ebbeke 1986, 134ff.). Kennzeichnend für diese Schaffensphase sind zudem äußerst komplexe Verbindungen zwischen einzelnen Werken auf struktureller oder semantischer Ebene: Einzelne Passagen des zweiten Cellokonzerts und der *Befristeten* sind identisch, der einheitliche Formverlauf von *Tratto* liegt auch *Photopsis* und *Stille und Umkehr* zugrunde, markante Elemente wie der sogenannte „Bluesrhythmus“ verbinden *Die Soldaten*, *Die Befristeten* und *Stille und Umkehr* (vgl. Ebbeke 1986, 41; Lothwesen 2000b).

134 So z.B. das *Allegro agitato* aus *Die Befristeten* im Konzert mit DJ Illvibe am 28.03.2003 im Rahmen des Festivals *pol-music* in Frankfurt/Main.

Die musikalische Kooperation eröffnete einen unmittelbaren Austausch zwischen Schlippenbach und Zimmermann. Zur Arbeit an entsprechenden Stücken liegen keine Berichte seitens der Musiker vor, es kann nur angenommen werden, dass Zimmermann Einblicke in seine kompositorischen Verfahren und Absichten gegeben hat.¹³⁵ Die Fassungen der *Befristeten* bieten auch hier einen Ansatzpunkt für weitere Überlegungen. Die auf Schallplatte veröffentlichte Fassung wurde von Zimmermanns einziger rein elektronischer Komposition *Tratto* begleitet. Diese Kombination könnte als Übergang zu einer neuer Auffassung kompositorisch gestalteter Zeit gedeutet werden: Das in *Tratto* propagierte Konzept einer nicht gegliederten, einheitlichen Zeit konterkariert gewissermaßen die aus Miniaturen zusammengesetzten *Befristeten*. Als Bindeglied dieser Positionen fungieren die auf der Schallplatte zwischen diesen Stücken platzierten *Improvisationen über die Jazzepisode aus der Oper ‚Die Soldaten‘*. Deren Vorlage präsentiert noch die stilistische Qualität des zitierfähigen Materials „Jazz“, die Ausführung jedoch geht zeitweilig mittels kollektiven freien Spiels weit darüberhinaus und nähert sich so dem Zeitbegriff von Zimmermanns späten Werken als Verbindung struktureller und chronologischer Ereignisse. Die entsprechende Stelle des 2. Aktes, 1. Szene (Partitur S. 213-216) ist markiert mit „quasi ‚Cool‘“ (Partitur S. 213).

Abb.: Bernd Alois Zimmermann, *Die Soldaten* (Auszug), Partitur, S. 214.

© Mit freundlicher Genehmigung SCHOTT MUSIC GmbH & Co. KG, Mainz - Germany

¹³⁵ Äußerungen Zimmermanns zur Schallplattenfassung belegen jedoch seine Zustimmung und Zufriedenheit mit den teilweise weitreichenden Interpretationen der Musiker (vgl. Lothwesen 2000b).

Über dem in typischer Weise durch Becken und Walking Bass markierten Grundschatz entspinnt sich ein dichtes polymetrisches Geflecht von Linien der Trompete, Klarinette und Gitarre (Partitur S. 214), das in kurze, von der Gitarre begleitete Wechselspiele der beiden Bläser mündet (Partitur S. 215) und schließlich abbricht. Die Basis der Improvisationen des Schoof-Quintetts, die der damaligen Spielpraxis des Ensembles mit Anleihen an späten Bebop und deutlichen Übergängen in den Free Jazz entsprechen (vgl. Jost 1987, 62ff.), ist ein pulsorientiertes Fundament von Schlagzeug und Kontrabass. Die rigide Metrik der Becken- und Walking Bass-Figuren der Vorlage ist dabei verunklart durch verschobene Akzentuierungen. Die formale Anlage folgt einem A-B-A-Modell; als ‚Thema‘ fungiert dabei die 19-taktige „Jazzepisode“ aus dem *Tanz der Andalusierin* (s. Abb.). Es umschließt als Eröffnungs- und Schlussteil eine Reihung von Soli (Trompete 0:26-1:16, Saxophon 1:24-2:13, Klavier 2:26-3:14), die durch knappe kollektive Partien ineinanderübergeleitet werden.¹³⁶ Diese kollektiv gestalteten Abschnitte fußen auf einer Schichtung individueller Stimmen, die Zimmermanns Absichten einer vielgestaltigen Zeit nahekommen können.

Solche Erfahrungen als Interpret von Zimmermanns Musik müssen Berücksichtigung finden, wenn Schlippenbachs Arbeiten auf Parallelen zu Grundlagen von Bernd Alois Zimmermanns Komponieren abgetastet werden.¹³⁷ Eine vereinfachte Aufstellung¹³⁸ der in der Phase der Kooperation Zimmermanns mit dem Schoof-Quintett behandelten Werke und zeitnah entstandenen Stücken Schlippenbachs veranschaulicht, welche konzeptionellen Aspekte Zimmermanns Parallelen in Schlippenbachs frühen Arbeiten finden können; aufgenommen wurden auch Werke Zimmermanns, die noch zu Studienzeiten Schlippenbachs entstanden sind:

136 Auffällig sind besonders Schlippenbachs Klavierpartien: Als Begleitung des Saxophon-Solos setzt er die aus *On W.T./Turn 14* und *Globe Unity 67* bekannte B-A-C-H-Folge (s.o.) ein (1:36-2:10); im Klaviersolo sind deutlich stilistische Referenzen an Monk und Taylor zu erkennen.

137 Ein solcher Bezug zum komplexen Gefüge der späten Werke Zimmermanns ist in der Literatur bislang noch nicht ausgeführt. Die hier vorgenommene und im Folgenden ausgeführte Beschränkung auf Stücke Schlippenbachs, die in zeitlicher Nähe zu seinen Studien und Zusammenarbeiten mit Zimmermann stehen, bildet einen ersten Ansatzpunkt.

138 Vermerkt sind hier lediglich die Jahreszahlen der Uraufführungen wichtiger Werke Zimmermanns und der frühen Arbeiten Schlippenbachs; aufgenommen wurden auch die Eigenproduktionen des Schoof-Quintetts, die in unmittelbarer zeitlicher Nachbarschaft zu den Arbeiten mit Zimmermann entstanden. Die teilweise lang dauernden Kompositionsprozesse, z.B. der *Soldaten* finden keine Berücksichtigung. Die Aufstellung basiert auf Angaben der Werkverzeichnisse in Kühn 1978, 31ff.; Ebbecke 1988; Henrich 1998, 131ff., Angaben zu den Produktionen sowie Aufnahmedaten der entsprechenden Tonträger aus Schlippenbach 1975, 11 und Jost 1987, 61, 77 u. 435.

	Werke Zimmermanns (1960-70)	Manfred Schoof-Quintett: Kooperation (1965-67) / Eigenproduktion (1966-67)	Studium (1959-63) und Werke (1966-70) Schlippenbachs
1960	<i>Dialoge. Konzert für 2 Klaviere und großes Orchester</i> (1960/65)		Studium an der Hochschule für Musik Köln (1959-63)
1961	<i>Présence. Ballet blanc en cinq scènes</i> (1961)		
	<i>Antiphonen</i> (1961/62)		
1962	<i>Musique pour les soupers du Roi Ubu. Ballet noir en sept parties et une entrée</i> (1962-67)		
1963	<i>Tempus loquendi. Pezzi ellitici</i> (1963)		
1964	<i>Monologe</i> [Bearbeitung der <i>Dialoge</i> für 2 Klaviere] (1964)	Ausführende in Aufführungen	
1965	<i>Die Soldaten</i> (1965 UA)		
1966	<i>Concerto pour violoncelle et orchestre en forme de „pas de trois“</i> (1965-66)	<i>Voices</i> (CBS S-62621)	<i>Globe Unity Sun</i>
	<i>Die Befristeten. [Hörspielmusik]</i> (1966)	Ausführende in Hörspielproduktion / <i>The Early Quintet</i> (FMP 0540)	
1967	<i>Die Befristeten. Ode an Eleutheria in Form eines Totentanzes</i> (1967)	Ausführende in Schallplattenproduktion / <i>Manfred Schoof Sextett</i> (WER 80003)	<i>Globe Unity 67</i>
	<i>Tratto. Komposition für elektronische Klänge in Form einer choreographischen Studie</i> (1965/67)		
	<i>Intercomunicazione</i> (1967)		
1969	<i>Requiem für einen jungen Dichter</i> (1967-69)		
1970	<i>Stille und Umkehr</i> (1970)		<i>Globe Unity 70</i>

Abb.: B.A. Zimmermann, A.v. Schlippenbach: Kontakte und Kooperationen.

Als Erfahrung aus der Begegnung mit Zimmermann betont Schlippenbach vor allem die Anregung seines eigenen musikalischen Denkens durch Zimmermanns konzeptionelle Vorstellungen (s.o.; vgl. auch Schlippenbach 1979, 245). Solche Anregungen sind zunächst in den im unmittelbaren zeitlichen Umfeld der Kooperation des Schoof-Quintetts entstandenen Stücke

Globe Unity, *Sun* und *Globe Unity 67* zu suchen.¹³⁹ In jenen frühen Stücken Schlippenbachs sind Parallelen zu Zimmermanns Vorstellungen und kompositorischen Prinzipien anhand charakteristischer Merkmale¹⁴⁰ nachvollziehbar:

	Zimmermann	Schlippenbach
Symmetrie	strukturelle Entfaltung aus einem Kern (Allintervallreihe als in sich geschlossenes zugleich umfassendes Gebilde), wirkt als übergeordnetes Prinzip (Zeitdehnung)	spiegelsymmetrische Tonreihe als Zentrum von <i>Globe Unity</i> (akkordische Strukturen zu Beginn und Schluss des Stückes, darauf bezogen als gliedernde und gegliederte Strukturen)
Klangfluss	konstitutives Moment einer Zeitauffassung, die das Paradoxon von Bewegung und Statik einschließt (markant in <i>Stille und Umkehr</i> , 1970)	mäandrierendes Prinzip von <i>Sun</i> , kontinuierliche perkussive Schichten (Schlagzeug in <i>GU</i> -Fassungen, „little instruments“ in <i>Sun</i>), Markierungen durch Glockensignale (als dirigierendes Moment)
Zitate	multistilistische Option der Versinnbildlichung von ‚Einheit‘ durch zusätzliche semantische Informationen	illustratives Moment: Eigenzitat und stilistische Allusionen in <i>Globe Unity 67</i> ¹⁴¹
prozesshafte Entwicklung	gebunden an Symmetrie, Klangfluss und Zitate	in Kollektivimprovisationen und prinzipiell a-thematischer Komposition

Abb.: Parallelen in Werken B. A. Zimmermanns und A. v. Schlippenbachs.

Die Schaffung eines kontinuierlichen frei-metrischen Klangflusses aus der Multiplikation improvisierter Einzelstimmen wie auch das Vermeiden thematisch-motivischer Elemente erscheinen als konstitutive Momente des frühen europäischen Free Jazz – in den frühen Stücken Schlippenbachs sind diese Prinzipien kompositorisch legitimiert. Anregungen aus dem Kompo-

139 Im Covertext zur Schallplattenveröffentlichung von „Globe Unity“ nimmt Schlippenbach explizit Bezug auf Zimmermanns musikphilosophische Vorstellung einer „Kugelgestalt der Zeit“ und dessen daraus abgeleitete sogenannte „pluralistische Kompositionstechnik“ (vgl. Schlippenbach 1966, SABA 15109).

140 Die folgende Aufstellung wesentlicher Charakteristika von Zimmermanns Komponieren orientiert sich an detaillierten musikanalytischen Studien von Herbort 1971, Kühn 1978, Brockmann 1986, Ebbeke 1986, Hiekel 1995; die Merkmalskategorien wurden neu benannt, um eine gemeinsame Ebene zu schaffen.

141 Weitere Beispiele mit satirisch-semantischer Aufladung finden sich in Schlippenbachs *Hamburg 74*; so die kontrastierende Einarbeitung des Schlagers *Berliner Luft* in die Hamburger Hymne *Stadt Hamburg an der Elbe Auen*, sowie die darin ebenfalls fragmentarisch zitierten Stücke *Con Alma* von Dizzie Gillespie und *Round Midnight* von Thelonius Monk (vgl. Schlippenbach 1975, 12; Jost 1987, 150f.).

sitionsstil Bernd Alois Zimmermanns scheinen zuvorderst aus konzeptionellen und ästhetischen Vorstellungen aufgenommen und mit großer Bedeutung für die eigene Positionierung und Begründung der kompositorischen Arbeit versehen.

Solche unmittelbaren Anbindungspunkte an das Musiksystem Zimmermanns wie in den frühen *Globe Unity*-Arbeiten sind in späteren Stücken Schlippenbachs nicht mehr so eindeutig zu konstatieren. Hier tauchen andere Bezugspunkte auf. Für die Arbeit mit repetitiven Mustern in Ensembleskompositionen scheint eine Parallele zu einem Verfahren auf, das Györgi Ligeti in den späten 1960er Jahren angewandt hat. In *The Morlocks* wird eine dichte Textur aus kleinen motivischen Zellen gewebt. Diese erzeugen für sich genommen bereits eine stehende, innerlich bewegte Textur: Eine kurze chromatische Linie, auf- und abwärts geführt, beständig wiederholt und gegen andere Stimmen in divergierenden Tempi gesetzt, wodurch die Dichte der Gesamttextur manipulierbar wird. Schlippenbach schreibt dazu:

„Die aus dem verfremdeten Klavierklang entstehenden ostinaten, durch Tonhöhen- und Lagenwechsel wie auch Tempodivision bzw. -multiplikation ständig sich ändernden Bewegungen auf das Orchester zu projizieren, war hier mein Anliegen. So sollten die Bläsergruppen die ihnen gegebenen Tonfolgen auf Zeichen des Dirigenten einspielen und nach mehrfacher Wiederholung improvisatorisch oder genauer gesagt variationsmäßig weitertreiben, so daß sie sich im Idealfall in der Überlagerung potenzieren.“ (Schlippenbach 1996)

Vom Ansatz her kann hier als Parallelbeispiel aus der Neuen Musik auf ein Stück von Györgi Ligeti verwiesen werden. Jane Piper Clendinning hat für Ligetis auf solchen Prinzipien fußende Werke der späten 1960er Jahre den Begriff der „pattern-meccanico“ geprägt (Clendinning 1993, 194). Das grundlegende strukturelle Prinzip wird beschrieben als

„overlaid linear strands, each of which is constructed from small groups of pitches rapidly repeated in a mechanical fashion with gradual changes of pitch content. The pitches of the small groups are ordered, and, in the repetitions of the units, their general ordering does not change even if some of the pitches of the unit do. The durational values assigned to the notes of the melodies are brief - in every case an eighth or less - which, combined with fast tempi, create a rapid turnover of pitch in the melodic lines. The small units are repeated quickly enough that the pitches almost fuse into a chord, creating a compound melody, complete with voice leading within each melodic line connecting adjacent harmonies.“ (Clendinning 1993, 194f)

Ein diesem Prinzip folgendes Werk ist u.a. *Continuum* für Cembalo. Hier werden einzelne kleine motivische Zellen durch minimale Veränderungen, wie Hinzufügung oder Auslassung einzelner Töne, in einen steten Fluss übersetzt. Dabei sind Ähnlichkeiten einzelner Zustände zu Schlippenbachs repetitiven Klavier-Spielfiguren erkennbar in der sturen Motorik wie im begrenzten, oft chromatisch ausgefüllten Ambitus und den gegenläufig auf beide Hände verteilten Figuren:



Abb.: Györgi Ligeti, *Continuum* (Auszug), Partitur, S. 5.

© Mit freundlicher Genehmigung SCHOTT MUSIC GmbH & Co. KG, Mainz - Germany

Verschiebungen in der Pattern-Rhythmik wirken als Steuerungsmechanismus polymetrischer Texturen auch in *Melodien* (1971). Hier multipliziert sich durch die Verteilung fragmenthafter Motive bzw. melodischer Bewegungen auf unterschiedliche Gruppierungen des Ensembles und deren individuelle metrische Ausführung der Dichte des musikalischen Geschehens. Ligeti erläutert im Vorwort der Partitur dieses Verfahren:

„[...] eingebettet in einer Simultaneität von harmonischem Geschehen gibt es hier eine Vielfalt von divergierenden Tempi bzw. rhythmischen Artikulationen. [...] die einzelnen Instrumentalisten sollen, wo sie solistische Melodien oder Ornamente spielen, mehr oder weniger selbständig, ‚elastisch‘ interpretieren, mit einer inneren Lebendigkeit im Duktus der Einzelstimme und mit einer eigenen dynamischen und agogischen Formung, die der Taktierung zuwiderläuft, kurz: die Stimmen sollen ‚atmen‘. [...] Es gibt in diesem Stück drei dynamische Ebenen: einen ‚Vordergrund‘, bestehend aus Melodien bzw. kürzeren melodischen Figuren, eine mittlere Ebene, bestehend aus untergeordneten, ostinato-artigen Figuren, und einen ‚Hintergrund‘, bestehend aus längeren, liegenden Tönen. [...]“ (Ligeti 1971)

Das Klangkontinuum *Melodien* basiert auf einer graduellen Mutation der durch Kombination individueller, frei metrischer Orchesterstimmen aufgebauten Harmonik, die von schillernden Flächen bis zu kräftigen dunklen Linien reicht. Neue Formabschnitte ergeben sich aus dem sukzessiven Aufbau bzw. Abbau der Gesamttextur, die durch akustische Signale betont werden

können (so z.B. durch Einzelschläge der Crotales, T.6, oder des Glockenspiels, T.10). Ignacio Baca-Lobera erkennt in *Melodien* eine Durchmischung des patterngeprägten Stils von Werken aus den späten 1960er Jahre mit melodischer Orientierung:

„...in *Melodien* the mechanical-like (interlocked) and the static (masses of sound are mixed or unified. Previously, the composer worked with these two textures in a linear way, but in *Melodien* they come together, contributing to the all-pervading sense of diffusion or ‚disorder‘ in this work.“ (Baca-Lobera 1991, 77)

Das Moment der Diffusion und die Absicht, Unordnung von geordneten Strukturen aus zu erreichen, sind in *The Morlocks* im Auseinanderlaufen einzelner Satzgruppen angelegt. Die streng geregelte Motorik wird in Schlippenbachs Stück durch freie Improvisationen (kollektiv wie solistisch) gebrochen. Der Aufbau mit einer Gliederung verschiedener Ebenen um einen Kern ist auf das „pattern-meccanico“-Prinzip zu beziehen, das in *Melodien* deutlich in einer engen Verschränkung der Stimmen erkennbar ist:



Abb. Györgi Ligeti, *Melodien*, Auszug, Partitur, S. 6 (Ziffer 20-23).

© Mit freundlicher Genehmigung SCHOTT MUSIC GmbH & Co. KG, Mainz - Germany

In diesem Ausschnitt ist die Einteilung der Stimmen in die drei o.g. Ebenen ablesbar: Die mittlere Ebene fußt auf einer Verzahnung der Stimmen (Flöte, Xylophon, Celesta, Violine B) nach dem Kanonprinzip; den flächigen Hintergrund aus Haltklängen errichten Kontrabass, Cello, Viola und Violine A; im Vordergrund fungieren Klarinette, Oboe, Trompete und Fagott als Melodiestimmen. Durch diese Strukturierung und die individuelle rhythmische Gestaltung der Stimmen wird ein erkennbares Metrum vermieden.

In Schlippenbachs *The Morlocks* wirkt ein solches deutliches Metrum konstitutiv. Erst über die individuellen Abweichungen der Stimmen von jenem Fundament wird der beabsichtigte Effekt einer Überlagerung erreicht, die sowohl rhythmische wie auch melodische Qualitäten einschließt. In der formalen Anlage der „pattern-meccanico“-Werke zeigt sich ein weiterer paralleler Aspekt zu *The Morlocks*. Hier wie dort nimmt die Textur Ausgang in einem Kern, der sich beständig erweitert und sukzessive einen größeren Ambitus umfasst. Das Spektrogramm zeigt in einem Ausschnitt aus *The Morlocks* die einzelnen diastematischen Bereiche der Stimmen wie auch deren zeitliche Relationen zueinander und leichte Änderungen innerhalb der einzelnen Stimmen; deutlich wird auch die Ausweitung des Ensembleklangs aus einem Kern heraus (in diesem Fall dargestellt von den zwei Klavieren); als Vergleich zeigt die darunter gestellte Grafik die Erschließung des Tonraums in Ligetis *Continuum*.

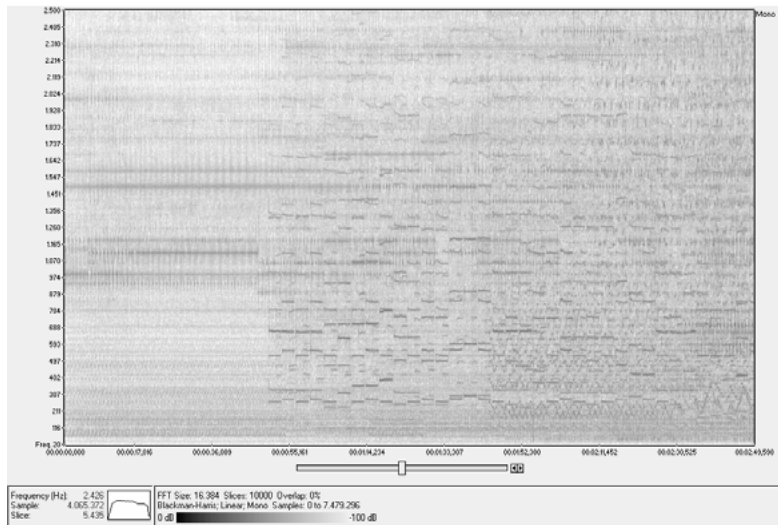


Abb.: A. v. Schlippenbach, *The Morlocks*: Spektrogramm (0:32-1:08).

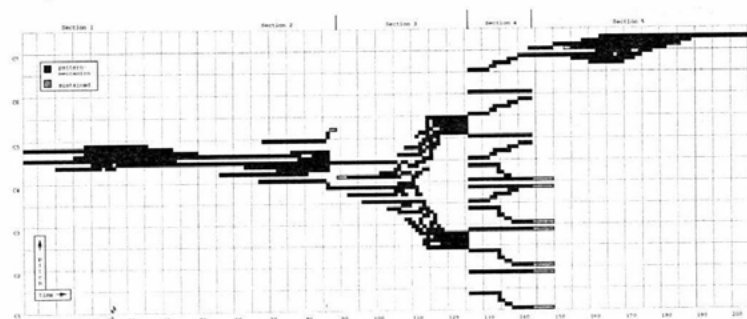


Abb.: Györgi Ligeti, *Continuum: Range Graph* (Clendinning 1993, 202).

Schlippenbachs originäre Kompositionen für improvisierende Ensembles zeichnen sich generell aus durch die Gestaltung von Formteilen mit eigenständigem Charakter, die jedoch nicht inhaltlich disparat durch Kontrastbildung, sondern kohärent durch einen einheitlichen Gestus ausgefüllt sind.¹⁴² Den Rahmen der Komposition können dabei formale Modelle (wie jenes der Suite als Vorlage der *Wasserstoffmusik*, 1987) oder spezifische Problemstellungen (wie die motorische Studie als Grundlage von *The Morlocks* oder das ungebrochene Klangkontinuum in *Sun*) bilden. Dies geht einher mit einer seit *Globe Unity* sich ausprägenden stärkeren Lenkung der Musiker durch Vorgaben in Spielmaterial und improvisatorischen Freiräumen, die auf einen gestalterischen Willen hinweisen.¹⁴³

In dieser Hinsicht bezieht Alexander von Schlippenbach Anregungen aus der Neuen Musik in seine kompositorische Arbeit mit ein. Diese stellen sich eher als Anregungen in einem Bereich ästhetisch-konzeptioneller Ansätze dar denn als direkte Übernahmen klanglicher Momente oder rein struktureller Verfahren. Die Verwendung von Verfahren zur Ordnung des Tonmaterials mittels der Bildung von Reihen ist dabei prinzipiell an Schönbergs Zwölftonmethode angelegt, jedoch ohne diese als System anzunehmen: Schlippenbachs Harmonik tendiert zu einer freien Atonalität mit gelegentlichen streng strukturierten Elementen, wie z.B. Tonreihen. Eine Freiheit im Umgang damit zeigt sich in Schlippenbachs Klavierstil wie in komponierten Strukturen für größere Besetzungen, so in Abschnitten von *Globe Unity* und *Contrareflections*, die freitonale Harmonik und dodekaphone

142 Solche „originären“ Kompositionen sind zu unterscheiden von Bearbeitungen oder Arrangements wie z.B. dem *Bavarian Calypso* oder jenen des Jelly Roll Morton-Projekts (SAJ-31).

143 Beispielhaft sei hier auf die LP *Compositions* verwiesen, auf der die von Schlippenbach für das *Globe Unity Orchestra* konzipierten Stücke *Boa* und *The Forge* enthalten sind (Japo 60027, 1979): Beide Stücke erscheinen in strikter Anlage, Improvisation bildet ein wesentliches Moment, ist aber strenger kompositorischen Absichten unterworfen als in den frühen Werken.

Elemente kombinieren. Vor allem in seinen frühen kompositorischen Arbeiten greift Schlippenbach grundlegende Prinzipien Bernd Alois Zimmermanns auf; in späteren Werken sind andere Bezugspunkte auszumachen, wie das auf Ligeti verweisende additive Vorgehen in *The Morlocks* und auch die Kombination rhythmischer Muster in *The Forge*. Der von Zimmermann übernommene Gedanke der „Einheit“ ist dabei jedoch in seiner Bedeutung unberührt, er garantiert Schlippenbach eine kompositorische Arbeit, die Improvisation als unabdingbares Gestaltungsmittel einfordert.

4. Barry Guy

„Ich begann mich [...] vermehrt mit zeitgenössischer Musik auseinanderzusetzen, hörte Zwölftonmusik, Anton Webern, Alban Berg, dann die Neuentwicklungen der späten 50er Jahre, Karlheinz Stockhausen, Pierre Boulez, Iannis Xenakis [...]“ (Guy 1993a, 121)

Der Kontrabassist und Komponist Barry Guy spielt seit den 1960er Jahren in der englischen und europäischen Improvisationsszene in verschiedenen Formationen; Fixpunkte sind dabei das Evan Parker Trio und das *London Jazz Composers Orchestra (LJCO)*, wie auch das Mats Gustafsson Trio.¹⁴⁴ Guy konzertierte zudem als Interpret in der Neuen Musik und spielte von 1978 bis 1990 als erster Bassist in der von Christopher Hogwood gegründeten *Academy of Ancient Music*, einem Ensemble, das sich der historischen Aufführungspraxis widmet. Im Free Jazz und im Bereich der Improvisierten Musik trat er als versierter Bassist in verschiedenen Besetzungen, Solokünstler sowie als *spiritus rector* des *LJCO* hervor. Guy komponiert sowohl für dieses als auch für andere, klassisch besetzte Ensembles und Solisten. Sein Werkkatalog umfasst neben den Arbeiten für das *LJCO*, auf die der Fokus der folgenden Betrachtungen gerichtet ist, Solostücke, Duette und Kammermusik, Vokal- und Chorwerke sowie Arbeiten für Streichquartett und Orchester. Guy erhielt Kompositionsaufträge von Rundfunkanstalten und Ensembles¹⁴⁵ sowie von bedeutenden Festivals für Neue Musik, so z.B. vom österreichischen Festival Klangspuren (*Bubbles* für Barockvioline und Cembalo)¹⁴⁶, den Donaueschinger Musiktagen (das Kontrabass-

144 Das Evan Parker Trio (mit Evan Parker, sax; Barry Guy, b und Paul Lytton dr, perc.) gehört mit dem Schlippenbach Trio zu den beständigsten Ensembles der Szene, beide bestehen seit Anfang der 1970er Jahre in unveränderter Besetzung; das Trio mit Mats Gustafsson (saxes) und Raymond Strid (dr) produzierte die erste CD 1994/95 (*You forget to answer*, MAYA 9601).

145 So z.B. von der BBC und der City of London Sinfonia.

146 UA am 20. September 1998 in Schwaz, Österreich mit Maya Homburger, Violine und Peter Waldner, Cembalo.

Konzert *Eos*)¹⁴⁷ und dem English Bach Festival¹⁴⁸, bei dem Guys erstes Werk für das *LJCO*, *Ode*, aufgeführt wurde (vgl. Jost 1987, 314).

Interpretation - Improvisation - Komposition

Barry Guys musikalische Aktivitäten begannen in einer *military band* der Schule (vgl. Rusch 1994a, 5f.; Lock 1993, 16); in einem auf Dixieland ausgerichteten Ableger dieser Kapelle spielte Guy zunächst verschiedene Blasinstrumente, bevor er im Alter von 16 Jahren zum Kontrabass wechselte (Rusch 1994a, 6). In der folgenden Zeit erarbeitete sich Guy umfassende Spielerfahrungen in verschiedensten Jazz-Stilen (vgl. Lock 1993, 19f.). Die Arbeit in einem Architektenbüro, das sich auf die Restauration gotischer Bauten spezialisiert hatte, gab er schließlich auf (vgl. Jost 1987, 311; Guy 1993a, 121f.), um an der Guildhall School of Music Kontrabass und Komposition zu studieren.¹⁴⁹ Hier vertiefte Guy sich in das Gebiet der Alten Musik, mit besonderer Vorliebe für die Musik Claudio Monteverdis, und interessierte sich stark für Neue Musik. Etwa zeitgleich traf Guy auf den Posaunisten Paul Rutherford, der ihn mit dem Saxophonisten Trevor Watts bekannt machte; wenig später lud ihn der Schlagzeuger John Stevens in sein Spontaneous Music Ensemble ein, dem auch der Saxophonist Evan Parker angehörte.¹⁵⁰ Diese Musiker spielten im Little Theatre Club, damals ein Treffpunkt der jungen Londoner Jazzavantgarde (vgl. Guy 1993a, 120; Lock 1993, 16; Jost 1987, 276ff). Neben seinen Aktivitäten in der Szene der ‚improvised music‘ betätigt sich Guy weiterhin als Interpret von Alter und Neuer Musik. Als Interpret führte Guy u.a. Iannis Xenakis’ Kontrabass-Solostück *Theraps* (1975-76) auf.¹⁵¹

Ein auffälliges Merkmal ist Barry Guys körperbetontes Bass-Spiel. Wesentliche Impulse in Guys Bass-Spiel gründen auf Bewegung(en), die Klänge und Geräusche hervorbringen: Körper sowie Gestik und Mimik sind stets wachsam und aktiv und versinnbildlichen so das prozesshafte Moment von Improvisation. Mit enormer Schnelligkeit und Präzision wechselt Guy zwischen Saitenpräparationen mit Stöcken, Stäben oder dem

147 UA am 23. Oktober 1977 in Donaueschingen, Barry Guy, Kontrabass und Südwestfunk Sinfonieorchester unter der Leitung von Ernest Bour.

148 Hierbei wurde auch ein Stück uraufgeführt, das Guy schon 1974 ursprünglich für Donaueschingen geschrieben hatte: *Anna* (UA 24. Februar 1989 im Royal College of Music, London).

149 U.a. bei Buxton Orr, der später zeitweise das *London Jazz Composers Orchestra* dirigierte (vgl. Guy 1993a, 122).

150 Zur Situation der englischen Jazzszene und der Bedeutung von John Stevens für die ‚improvised music‘ s. Jost 1987, 276-288.

151 Zur Begeisterung des Komponisten: „Iannis Xenakis feierte die Aufführung seiner Komposition ‚Theraps‘ durch den Engländer mit den Worten: ‚Sie hat Kraft, Finesse und Musikalität - sie kann als eine Art Modell gesehen werden‘.“ (Fordham 1995)

Bogen, einem virtuoson Fingerspiel und klangvollen *con arco*-Passagen hin und her. Es ist vor allem jenes physische Moment, das sein Instrumentalspiel wesentlich bestimmt:

„What I’m trying to break down is the barrier between the instrument and the person. [...] To divert energy through the body and the arms actually *into* the fingerboard and the strings.“ (Guy in Corbett 1994a, 141; kursiv im Original)

Diese Körperlichkeit des Klangs mündet direkt in Guys kompositorisches Vorgehen, und so erscheint ‚Bewegung‘, eine Dimension möglicher räumlicher Aspekte, als eine zentrale musikanalytische Kategorie für die Musik des *LJCO* (s.u.).

Das London Jazz Composers Orchestra

Barry Guy formierte im Jahr 1970 ein Ensemble, dessen Namensgebung unmittelbar auf Michael Mantlers Projekt¹⁵² als Vorbild verweist: Das *London Jazz Composers Orchestra* versammelte die führenden englischen Free Jazz-Musiker der späten 1960er Jahre. Anlass zur Gründung des Ensembles war die Aufführung von *Ode* (1970), einem siebenteiligen Werk Guys, das aus Olivier Messiaens *Chronochromie* (1960) motiviert ist (vgl. Guy 1996). Für Ekkehard Jost stellt das Stück „in den Jahren um 1970 den gelungensten Versuch einer Verbindung von orchesterlicher Schreibweise und Free-jazz-Improvisation“ (Jost 1987, 317) dar, der sich

„im Endeffekt als das Resultat eines komplexen Wirkungszusammenhangs erweist: zusammengesetzt aus der Imagination und der handwerklichen Kompetenz des Komponisten Guy; den Vorstellungen, die er sich von den musikalischen Charakteren seiner Partner macht; und den Vorstellungen, die diese dann - auf die Ergebnisse seiner Imagination reagierend - geben.“ (Jost 1987, 317)

Ode zeigt eine eigenständige und sehr differenzierte Lösung des Problems, an dem auch Mantler (in den USA) und Schlippenbach (in Berlin) gearbeitet hatten: die Verknüpfung von Komposition mit der Improvisationspraxis des Free Jazz. Guy geht die Frage nach einer Strukturierung improvisatori-

¹⁵² Mantler organisierte bereits 1965 mit Carla Bley im Rahmen der *Jazz Composer’s Guild* ein frei improvisierendes Ensemble in Bigband-artiger Besetzung: das *Jazz Composer’s Orchestra*. Barry Guy sagt dazu: „One was very clearly aware of the JCOA’s activities in America. [...] I suppose the title of the London Jazz Composers Orchestra actually reflects that knowledge.“ (Guy in Corbett 1994a, 142) und „I hadn’t actually heard the (JCOA) Records but I knew they existed. I thought it was a strong idea to do something like that so in a way the seeds were sown at that point. For me, it was a handy title to have around that reflected solidarity.“ (Guy in Rusch 1994a, 9)

scher Prozesse demgegenüber recht kategorisch an, seine Motivation erwuchs aus dem aus seiner Sicht unbefriedigenden Status der Komposition für Big Bands:

„Minugs's big bands were very inspirational to me in the way he could shift time and shift the space in which people worked. But I had the feeling that there was something that I could do - not with the black American music, but reflecting the move in Europe. Somehow, I thought there was something compatible between the rigors of, if you like, European music and the research that was going on in improvised music, that there would be a symbiotic, compatible area where we could meet.“ (Guy in Corbett 1994a, 142)

Als derartige Treffpunkte sind vor allem Texturen auszumachen, die sich auf die Qualitäten des Ensembleklangs beziehen. Während Alexander von Schlippenbach in seinen ersten *Globe Unity*-Stücken die Musiker stimuliert und deren energetische Aktivitäten formt, strukturiert Guy dies stärker. *Ode* gibt strikte Bahnen vor, in denen sich unterschiedliche musikalische Charaktere entfalten: Klangflächen in verschiedenen Ausformungen sind durchsetzt mit solistischen Passagen oder kleinformatigen Ensembles. So ist es Guy möglich, über eine „äußert kunstfertige und flexible Behandlung des großen Klangapparats [...] zwischen komplexen Satzschichtungen und kammermusikalischer Transparenz, zwischen eruptiven Ausbrüchen und klaren Linienführungen zu vermitteln“ (Jost 1987, 317).

Barry Guys Kompositionen operieren mit Kontrastbildungen in der Orchestrierung¹⁵³, in stilistischen Allusionen oder Reverenzen (z.B. über schillernde Klangflächen oder über in flexiblen Tempo gestaltete *tutti*-Passagen¹⁵⁴) oder auch im individuellen Spiel der Solisten. In *Ode* sind damit bereits Prinzipien angelegt, die in einer späteren Phase des *LJCO* eine stärkere Gewichtung erfahren. Die kompositorischen Verfahren, die Guy in seinen Arbeiten für das *LJCO* anwendet, korrespondieren mit Phasen, die das Orchester durchlaufen hat. Guy selbst unterscheidet dabei drei Entwicklungsstadien:¹⁵⁵

153 Hierbei wird oft das konzertierende Prinzip der Barockmusik als Muster herangezogen (so z.B. bei Stock 1996; vgl. kritische Anmerkungen zu dieser Argumentation bei Jost 1987, 315).

154 Auch in stilistischen Verweisen auf und der Entlehnung von charakteristischen Merkmalen älterer Jazzstile und Populärmusik, z.B. über verbale Spielanweisungen wie „stride piano“ und „Dixieland“ (in *Portraits*) oder der folklorisierenden „Spanish March“ in *Double Trouble II*.

155 Diese offenbaren eine prinzipielle Ähnlichkeit zur Entwicklung des *Globe Unity Orchesters*: Auch hier führte der Weg von komponierten Stücken über freiere Konzepte zu einem ausgeglicheneren Verhältnis von Komposition und Improvisation (vgl. die Ausführungen bei Jost 1987, 146ff.).

1. 1972-1976 markiert eine Zeit der Konstituierung des Ansatzes:

„In dieser Zeit ging es mir hauptsächlich darum, einen Weg von Koexistenz zwischen frei improvisierter Musik und Komposition zu finden. Ich suchte nach Möglichkeiten, die gegensätzlichen Momente von Freiheit und Kontrolle miteinander zu verbinden. Mit der Komposition ‚Ode‘ fand ich eine erste Lösung.“ (Guy in Meier/Landolt 1993, 123).

Ogleich Barry Guy in seiner musikalischen Praxis die Bereiche Improvisation und Komposition streng unterscheidet (vgl. Guy in Karl 1986, 206), um so deren jeweilige Eigenheiten zu respektieren, ist diese „erste Lösung“ kein Widerspruch: Als Komponist für ein Improvisationsensemble ist sich Guy bewusst, bestimmte Prozesse nur bis zu einem gewissen Grade vorplanen zu können (vgl. Guy in Rusch 1994b, 16).

2. 1978 folgt, auf eine Einladung zum *FMP*-Workshop nach Berlin

„der Neuanfang der zweiten Periode. Quasi als Reaktion auf die komplexen Partituren und die Rebellion der Musiker sollten die Spieler nun mehr Verantwortung übernehmen. Die Erfahrungen der ersten Jahre öffneten die Tore in Richtung frei improvisierter Musik. Die Big Band als Free-Music-Orchester. Ich schrieb ein paar Partituren, welche die Musiker animieren sollten, die Abläufe weitgehend selbst zu gestalten. Ich wollte aber immer noch den Überblick haben über das, was musikalisch passiert. So fixierte ich gewisse Muster, um musikalische Kombinationen zu planen und die Zufälle zu limitieren.“ (Guy in Meier/Landolt 1993, 124).

Auch andere Mitglieder des *LJCO* trugen nun eigene Stücke bei, so z.B. Howard Riley, Paul Rutherford, Kenny Wheeler und Tony Oxley (vgl. Guy 1989); zudem wurde das Repertoire noch um Kompositionen aus dem Bereich der Neuen Musik von Krzysztof Penderecki¹⁵⁶, Buxton Orr und Bernard Rands erweitert (vgl. Lock 1993, 17).

156 John Corbett schreibt hierzu: „...they also played a Penderecki piece written for Alexander von Schlippenbach's Globe Unity Orchestra...“ (Corbett 1994a, 143). In keiner verfügbaren Literatur wird darauf näher eingegangen. Es muss sich dabei aber um *Actions for Free Jazz Orchestra* handeln, das Penderecki 1971 bei den Donaueschinger Musiktagen mit dem *International Free Jazz Orchestra* aufführte, einem Ableger des *Globe Unity Orchestra*; bestätigt hat dies Evan Parker im Gespräch mit dem Verf. am 30.03.2000 (zu Hintergründen der Entstehung und Analyse des Stückes vgl. Lothwesen 2000a, 113-121).

3. 1987 folgte ein neues Initial aufgrund einer Einladung nach Zürich:

„Der nächste Schritt - und vorläufig der letzte - bestand in einer Umgestaltung des Orchesters. Neue Musiker kamen rein, andere verliessen die Band. Die Probetage im Herbst 1987 im Kulturzentrum Rote Fabrik in Zürich gaben uns die Möglichkeit, einen dritten Weg zu suchen. Die Kompositionen ‚Polyhymnia‘ und vor allem ‚Harmos‘ sowie das später geschriebene Stück ‚Double Trouble‘, repräsentieren für mich ein neues Verhältnis zu den Musikern und zur Musik. Unsere langjährige Orchesterarbeit bedeutet einen immensen Zuwachs an Erfahrung und Reife. Wir haben viel gelernt. Wir wissen nun, wie wir die Dinge zusammenfügen müssen.“ (Guy in Meier/Landolt 1993, 124).

Dieser ‚Lernprozess‘, wenn man Guys Worten folgt, setzt schon mit den 1983 unter dem Titel *Stringer* veröffentlichten *Four pieces for Orchestra* (FMP-SAJ 41) ein¹⁵⁷ und äußert sich in einer weniger abstrakten, mehr lyrisch-melodiösen Schreibweise in tonaler Harmonik und in der Behandlung der Solopassagen. Die im (Free) Jazz weit verbreitete „Perlen“-Methode“, die jeden Solisten „auf eine Kette von Solos aufgereiht“¹⁵⁸ (Corbett 1994b), ist überwunden durch ein Einbinden des Solisten in einen musikalischen Kontext, der seinen individuellen Fertigkeiten entspricht – also kein Aufreihen, sondern eher ein Dekorieren der Perlen. Die Fähigkeiten der Solisten und eine strukturelle Planung der Verbindung ihrer Parts rückt in den Mittelpunkt, Barry Guy spricht nun vom *LJCO* als einem Solistenensemble (vgl. Guy in Corbett 1994a, 143), an dessen Bedingungen sich sein kompositorisches Vorgehen ausrichtet:

„Es ist ein Charakteristikum meiner Kompositionen, dass ich versuche, eine musikalische Sprache zu finden, die auf die Spieler passt. Gleichzeitig versuche ich eine Komposition zu bauen, die kohärent ist. Eine Passage, die nur zu Evan Parker passt, und eine andere, die für Trevor Watts geschrieben ist, müssen durch die Konstruktion verbunden werden, so dass die beiden in einer einsichtigen Beziehung zueinander stehen.“ (Guy in Meier/Landolt 1993, 125)

Die Aktivitäten des *LJCO* sind mit den 1997 veröffentlichten *Three Pieces* (Intakt Records CD 045/1997) beendet, neuere Tonträger liegen nicht vor. Barry Guy arbeitet mit einem neuen Ensemble, das als *Barry Guy New Orchestra* an die Erfahrungen und Leistungen des *LJCO* anschließt (vgl.

157 „The ‚third era‘ really started with ‚Four Pieces for Jazz Orchestra‘ but finally initiated the new direction with ‚Polyhymnia‘.“ (Guy 1989)

158 John Corbett recurriert hier auf Evan Parkers Komposition *Every Single One of Us Is A Pearl* (1977) für das *Globe Unity Orchestra* (FMP 0380), die eben auf diese Weise die Solisten ‚featured‘ (Corbett 1994b).

Guy 2001). Barry Guys kompositorische Arbeit für das *LJCO* wird nun unter charakteristischen Aspekten diskutiert.

Monumentale Formen

Ein auffälliges Merkmal von Barry Guys Stücken für das *LJCO* ist deren Länge, die Stücke dauern mitunter fast zwei Stunden.¹⁵⁹ In ihrem Aufbau sind die Kompositionen komplexe Gebilde, abwechslungsreich und stets im Fluss begriffen. Die Länge ist jedoch nicht allein dadurch bedingt, dass jedem Musiker Raum zur Selbstdarstellung eingeräumt wird. Die einzelnen Musiker sind wesentliche Größen in der Konzeption. Am Beispiel von *Portraits*, das schon im Titel programmatische Qualitäten offenbart, erläutert Barry Guy sein Vorgehen, „vielleicht gewisse Formen von musikalischen Archetypen aus der Gegenüberstellung von zwei oder drei Personen“ (Guy 1993b) zu erzielen. Die grundlegende Reihungsform ist dramaturgisch als Vervielfachung konzipiert: Zu jedem interpolierenden Solisten tritt im nachfolgenden Abschnitt ein Musiker hinzu. Die Hauptteile (*parts*) sind zudem durch Nebenteile (*subparts*) gestützt. Das im Booklet der CD veröffentlichte Schaubild verdeutlicht diese formale Anlage:

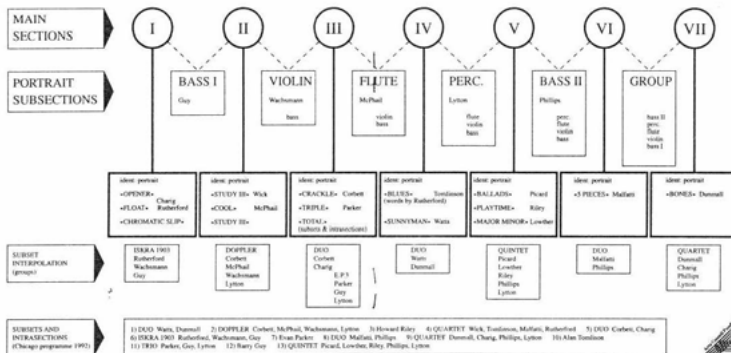


Abb.: Barry Guy, *Portraits*: Verlaufsschema (aus Guy 1993b).

Ein anderes Muster, großformalen Zusammenhang zu erreichen, hat Guy in den *Three Pieces for Orchestra* angewandt. Guy verbindet hier in sich geschlossene Stücke miteinander, die als „modules“ bezeichnet sind. Diese sind eigenständig, ergänzen sich aber untereinander (vgl. Guy 1997).¹⁶⁰ Eine Verwandtschaft auf struktureller Ebene (durch zentrale Motive oder der-

¹⁵⁹ Mit einer Dauer von fast 115 Minuten ist *Portraits* (Intakt CD 035) Barry Guys bislang zeitlich umfangreichstes Werk.

¹⁶⁰ Guy spricht von *Three Pieces* auch als einem „Concerto for Orchestra“ (Guy 1997).

gleichen) zwischen den einzelnen Stücken ist nicht aufzuzeigen, dies würde Barry Guys Intentionen, Musik für und mit den individuellen musikalischen Charakteren der Musiker zu entwickeln, widersprechen. *Three Pieces* umfasst sogenannte *feature*-Stücke, die jeweils bestimmte Musiker bzw. Gruppierungen hervorheben. Im ersten Stück, *Owed to J.S.*, einer Hommage an John Stevens, ist es ein Ensemble, das Musiker zusammenfasst, die mit Stevens spielten („Coop.“).¹⁶¹ Im zweiten Stück, *Sleeping Furiously*, steht die Pianistin Marilyn Crispell im Mittelpunkt; in „Strange Loops“, dem dritten Stück, nimmt die Vokalistin Maggie Nichols eine zentrale Position ein. Kurze Skizzen der einzelnen Stücke illustrieren die angewandten formalen Gestaltungsmöglichkeiten.

Owed to J.S., das erste Stück, verfolgt ein im 7/4-Takt geschriebenes Thema als roten Faden durch ein dichtes Spiel mit motivisch-rhythmischen Strukturen.¹⁶² Das Geschehen kulminiert in einer Kollektivimprovisation, vor deren Hintergrund sich aus einer Sub-Gruppierung beständig neue Duo-Konstellationen bilden. Zum Finale (ab 17:45) werden drei charakteristische Elemente geschichtet: eine anfangs präsentierte, pränante *tutti*-Clusterfigur, das markante 7/4-Takt-Thema und die improvisierende „Coop.“-Gruppe. Diese Schichtung mündet in eine abschließende Kollektivimprovisation, die unvermittelt abreißt und einem verhaltenen choralähnlichen Streichersatz Raum gibt (ab 19:23).

An diesen Ausklang fügt sich das zweite Stück an. *Sleeping Furiously*, in sich dreiteilig angelegt, beginnt mit ruhig lyrischen Gesten des Klaviers über einem flächigen Grund des Ensembles. Durch hinzutretende Instrumente und gezielt gesetzte Dissonanzen wird ein steter farblicher Wandel erzielt. Zentral positioniert ist dabei ein Horn-Ton (*cis*'), an den das Klavier im Halbtonabstand anschließt; weitere Instrumente treten hinzu, und dehnen den Ambitus dieser Fläche. Die Fläche wird zudem durch reduzierte Bewegungen in leichtes Schwanken versetzt (mittels rhythmisch gleichmäßiger jedoch asynchroner Auf- und Abwärtsbewegungen in geringem Umfang, quasi als motivische Versatzstücke). Ein Klavieraufgang (bei 2:36) markiert einen Zwischenstopp und führt in einen *tutti*-Akkord. Dies alles geschieht unter stark zurückgenommener Dynamik (*pianissimo* bis maximal *mezzoforte*). Im zweiten Abschnitt wird der zurückgehaltene, fast meditative Charakter des ersten in einer breiten Kollektivimprovisation aufgelöst, das Klavier setzt einen Schlusspunkt. Den dritten Abschnitt eröffnet

161 Das mit „Coop.“ bezeichnete Ensemble verweist auf die *Musicians Cooperative*, die von John Stevens in den 1970er Jahren initiiert wurde.

162 Ein Konzept, das John Stevens' Vorstellung einer ‚non-linearen Improvisation‘ (vgl. Jost 1987, 276ff.) eigentlich zuwider läuft. Jedoch hat sich auch Stevens nicht sklavisch an dieses Programm gehalten: *Let's sing for him*, eine Hommage an Albert Ayler, basiert ebenfalls auf einem zentralen Thema, das immer wieder erklingt und teils auch leicht modifiziert wird (Konnex KCD 5045).

das Klavier mit stockend rollenden Figuren in tiefer Lage, gebrochen durch Evan Parkers in sich kreisende Sopransaxophon-Figuren (ab 0:46).

Strange Loops, das dritte Stück des Zyklus, fokussiert die Vokalistin Maggie Nichols und ist ebenfalls dreiteilig gegliedert, orientiert an Gedichten von Marilyn Crispell als „source material“ (Guy 1997). Obgleich sich einige Textstellen dafür geradezu anböten, ist es keine plastisch tonmalerische Umsetzung der Texte.¹⁶³ Doch zeigen sich einige musikalische Korrespondenzen, z.B. zu „bird feet dancing“: pointilistische Felder oder auch die angeschlossenen aufsteigenden 16tel-Linien, die unmittelbar nach Nichols' Vortrag entsprechender Textstellen einsetzen. Doch solche Strukturen erscheinen auch in anderen, nicht mit Text versehenen Abschnitten, sie sind also nicht unmittelbar textmotivierte Verklangerungen. Wahrscheinlicher sind Beziehungen auf anderer, gleichsam übergeordneter Ebene. Ein gemeinsamer Bezugspunkt von Musik und Text könnte Cecil Taylor darstellen, dem Crispells Texte gewidmet sind. So wären z.B. die rasanten 16tel-Läufe auf- und abwärts als Reminiszenz an Taylors Clusterarpeggien zu hören, die vertrackte Metrik der 6/4- und 7/4-Teile (vgl. Partitur, S. 4 und 5) auf Taylors rhythmisches Repertoire zu beziehen. Barry Guys Intentionen sind prinzipiell einer beständigen Transformation angenähert, wie sie freie Improvisation und z.B. auch Taylors Klavierstil propagiert; die Werknotizen tendieren jedoch in eine andere Richtung:

„The title, ‚Strange Loops‘ arises out of the work of Escher, Penrose and Bach. Implicit in the endless loop is the concept of infinity where material can be endlessly recycled to bring us back to the beginning again.“ (Guy 1997)

Diese kompilative Methode zur Errichtung musikalischer Großformen folgt prinzipiell derselben Intention wie das eingangs an *Portraits* beschriebene Vorgehen und sucht inhaltliche Wiederholungen zu vermeiden, stellt jedoch eine andere Verfahrensweise dar. Nachfolgende Arbeiten¹⁶⁴ verzichten auf die in *Three Pieces* gezeigten gestalterischen Möglichkeiten und lehnen sich wieder an das *Portraits*-Modell (s.o.) an.¹⁶⁵

In Ausführungen zu Guys Kompositionsstil ist die Anmerkung eines räumlichen Momentes häufig durch die Beziehung zum barocken konzer-

163 So z.B. im ersten Gedicht: birds feet dancing, piano concerto; im zweiten: silent shivering, tap-dancing, explode, fire; und im dritten: sings, fragile cartilage, points, birds, furiously (vgl. die im CD-Booklet abgedruckten Texte).

164 Wie z.B. *Double Trouble II*, eine Überarbeitung des 1987 mit dem *Globe Unity Orchestra* aufgeführten Doppelkonzerts *Double Trouble*, und *Inscape-Tableaux* für das *Barry Guy New Orchestra*, dem Nachfolger des *LJCO*.

165 *Inscape-Tableaux* greift gar direkt darauf zurück, zwar verwendet Guy hier nun andere Begriffe (eben *inscape* und *tableaux* anstelle von *parts* und *subparts*), aber die Anlage als Durchmischung von solistischen und Ensemble-Strukturen ist gleichwertig.

tierenden Prinzip illustriert. So ist es angebracht, vor einer Betrachtung charakteristischer kompositorischen Gestaltungsmittel den Begriff und die möglichen Dimensionen musikalischer Räumlichkeit zu skizzieren, um eine schärfere Bestimmung jenes Begriffs und damit auch der analytischen Darstellung zu ermöglichen.

Exkurs: Dimensionen musikalischer Räumlichkeit

Auf die vielfache Verwendung und dabei wenig präzise Auslegung des Begriffs „Raum“ in musikwissenschaftlichen Arbeiten hat Gisela Nauck hingewiesen: „Raum ist offenbar zugleich Metapher, Sachbegriff, Synonym und Verlegenheitslösung“ (Nauck 1997, 22). Ihren Untersuchungen zur frühen Seriellen Musik stellt sie eine Typologie des Raumbegriffs voran, rekurrierend auf zwei „gleichsam polare Grundbegriffe“: den „intendierten“ und den „realen“ Raum (Nauck 1997, 28). Von zentraler Bedeutung sei hierbei das Verhältnis von Raum und Zeit¹⁶⁶, besonders für den intendierten Raum, d.h. jene auf die musikalischen Vorstellungen bezogenen Typen. Nauck kritisiert Ansätze, die „Raum allein durch Mehrschichtigkeit und gleichzeitige Überlagerung unterschiedlicher Melodik, Harmonik und Rhythmik oder allgemein verschiedener Texturtypen charakterisieren“ (Nauck 1997, 29). So wäre bspw. Simultaneität „nur dann ein eindeutiges Kriterium für den komponierten Raum, wenn dadurch der teleologisch-lineare Zeitverlauf solcherart unterwandert wird, daß musikalische Gestalt und Dramaturgie nicht mehr primär aus dem sukzessiven Verlauf erklärbar sind“ (Nauck 1997, 29) – was vor allem über spezielle „Techniken (wie der seriellen)“ erreicht würde (vgl. Nauck 1997, 29). Im Kontext improvisierter Musik erscheint diese Bestimmung problematisch. Verwehrt sich freie Improvisation eher einer linearen Teleologie, d.h. einer zielgerichteten musikalischen Logik, und propagiert eine Ideologie ‚vorwärts‘ orientierter

166 Gisela Nauck unterscheidet neun Typen, die vom „Schall-Raum“ bis zum „musikalischen Innenraum oder Kompositionsraum“ den Weg vom Außen zum Innen abschreiten, von grundlegenden akustischen Bedingungen zur musikalischen Vorstellung (Nauck 1997, 24ff.). Nauck verweist auf rezeptionsspezifische Auffassungen von Räumlichkeit (dazu s.u. die Anmerkungen aus musikpsychologischer Perspektive von Klaus-Ernst Behne), bezieht sich ansonsten aber auf Komposition und komponierte Musik. Ist der letzte Bereich noch für den vorliegenden Kontext improvisierter Musik aufzubrechen, indem eine nur graduelle Unterscheidung zwischen den Produktionsweisen zugrunde gelegt wird (s. Kapitel II.1: Der Dualismus Komposition - Improvisation), so scheint dies bei der Bezugnahme auf den Prozess der Komposition nicht möglich: Würden die vielfachen und notwendigen Verbindungen zur schriftlichen Fixierung, vor allem im Typus der letzten Stufe, negiert, bliebe lediglich ein Gerüst auf unsicherem Grund - die spezifische Tradition europäischer Komposition bildet demgegenüber eine solide Grundlage für Naucks Ansatz; dieser wäre bei einer einfachen Übertragung auf Improvisation jedoch nicht haltbar, da ihm der Boden (die Schrifttradition) entzogen würde.

Wahrnehmung (vgl. Noll 1977, 101ff.; vgl. auch Dell 2002, 209ff.), so finden ‚spontane‘ Schlussbildungen doch mitunter auch eine (retrospektive) Begründung im Spielprozess. Die Deutung prozessualer Entwicklungen in freier Improvisation als „sukzessivem Verlauf“ impliziert eine zeitliche Konsequenz, die auf Transformation eines Kerns angelegt ist. Eine solche potenzielle Ungerichtetheit wird in Barry Guys Musik jedoch durch vielfältige Bezugspunkte im zeitlichen Verlauf so weit gegliedert und immer wieder in ihrer Linearität gebrochen, dass das Prozesshafte in einer Weise gelenkt wird, die sich zumindest phasenweise teleologischen Entwicklungen annähert. Doch scheint aufgrund der intensiven Mischung von improvisatorischer Gestaltung und kompositorischer Planung in Barry Guys Musik eine solche Polarität wenig hilfreich als analytisches Werkzeug. Eine Hinwendung zu rezeptionspsychologischen Aspekten eröffnet einen direkten Zugang zu den musikalischen Phänomenen.

Klaus-Ernst Behne (1989) hat den musikalischen Raumbegriff aus musikpsychologischer Perspektive betrachtet und unterscheidet „Eigenschaften von Klängen bzw. Musik, die Anlaß zur Verräumlichung sein können“ (Behne 1989, 71ff.).¹⁶⁷ Für den vorliegenden Kontext erscheinen besonders „Dynamik“ und „Prägnanz“ als hilfreiche Konzepte, um mögliche räumliche Aspekte in Barry Guys Musik darzustellen: So können strukturelle Momente wie die Dichte musikalischer Ereignisse, der diastematische Aufbau von Klängen und deren empfundene Lautheit wie auch die unterschiedliche Gewichtung von Stimmen innerhalb des Ensembles im Sinne eines solistischen Hervortretens oder begleitenden Zurücknehmens gefasst werden. Behne entwirft ein Raummodell, das divergierende Ansätze musikalischer Räumlichkeit zu verbinden versucht. Dieses basiert auf den drei Dimensionen „Helligkeit (als ein Aspekt der Tonhöhe), Zeit und Prägnanz“ (vgl. Behne 1989, 77). Unter Behnes Erörterungen steht ein Fazit, das – im Gegensatz zu Naucks kompositionstechnischer Perspektive – unter bestimmten Voraussetzungen ein offeneres Raumkonzept erschließt:

„Musikalische Räume erscheinen vielmehr, aus Sicht der Kognitiven Psychologie, als ideosynkratische Konstrukte, die Individuen entwickeln, um sich ein Bild von der Musik zu machen, wobei vor allem die Verräumlichung der Zeit eine wichtige Vorstellungshilfe sein kann.“ (Behne 1989, 77)

Diese Auffassung ist den folgenden analytischen Betrachtungen zugrunde gelegt, die sich primär an individuellen Hörerfahrungen und -eindrücken orientieren. Beabsichtigt ist, musikalische Räumlichkeit als Phänomen der Wahrnehmung aufzufassen, diese mittels verschiedener methodischer Ver-

167 Behne unterscheidet insgesamt sechs solcher Eigenschaften: Tonhöhe, Zeit, Dynamik, Klangfarbe, Prägnanz und Harmonik (vgl. Behne 1989, 71ff.).

fahren darzulegen und somit unmittelbar auf die Gestalt und die Gestaltung der Musik zu beziehen. Die Kategorien „Dynamik“ und „Prägnanz“ sind hierbei sowohl auf einer strukturellen Makroebene als auch auf einer klanglichen Mikroebene zu fassen. Letzteres bezeichnet individuelle Spiel- und Ausdrucksmittel der Musiker und deren Darstellung im Ensemblespiel, Ersteres bezeichnet die Gliederung des Ensembles in Haupt- und Nebenstimmen sowie formgenerierende Aspekte spezifischer Texturen. Barry Guys Musik für das London Jazz Composers Orchestra ist vielleicht am treffendsten aus der Perspektive mobiler Klanggestalten zu fassen: Häufig treten groß angelegte Blöcke als massive Klanggebilde hervor, die sowohl statisch wie auch mit innerer Bewegung gestaltet sein können; oft ist das Ensemble in aufeinander bezogene Gruppen geteilt; oft sind Solopartien, mit oder ohne Begleitung, als eigenständige Schicht zu sehen.

Kompositorische Gestaltungsmittel

Die analytischen Betrachtungen setzen an den kleinsten musikalisch-logischen Einheiten an, denen in Barry Guys Musik motivische oder gar thematische Qualitäten zu Teil werden können; da diese jedoch nicht genuin solche Funktionen übernehmen, werden entsprechende Elemente allgemein als Tonraumstrukturen bezeichnet. Diese werden an typischen Merkmalen ausgewählter Stücke veranschaulicht.

Tonraumstrukturen

Als Tonraumstrukturen werden neben akkordischen und melodischen auch dynamische oder mobile diastematische Strukturen verstanden, die prägend für einzelne formale Abschnitte eines Werkes stehen oder auch als bloße Effekte eingesetzt werden können.¹⁶⁸ Hier sind zu unterscheiden: der Einsatz und Aufbau von Clusters¹⁶⁹, Glissandi und Klangflächen.¹⁷⁰

168 Als „dynamisch“ werden dabei rhythmisch-melodische Muster mit variabler Intensität, resultierend aus einer *cresc-decresc*-Folge, verstanden; „mobil“ bezeichnet rhythmisch-melodische Muster mit variabler Tonhöhenqualität. Die Verbindung der Dimensionen Zeit und Tonhöhe ist dabei essenziell: Es geht um konkrete musikalische Gestalten mit thematisch-motivischer Qualität. Zur Bestimmung des Begriffs Tonraum vgl. Schneider 1997, 313ff.

169 Aufgrund des Vorgehens von Barry Guy scheint es angebracht, auch harmonische Aspekte unter diesem Punkt zu behandeln. Eine musiktheoretisch korrekte Bezeichnung jener akkordischen Phänomene breit angelegter Simultanklänge als *pitch-class-sets* scheint jedoch der kompositorischen Organisation des Tonmaterials nicht zu entsprechen, die auf enge Clusters zurückzuführen ist; hierfür wird die Bezeichnung „Material-Cluster“ verwendet.

170 Die Konstruktion von melodischen Einheiten (Thema) wird unter Aspekten der Rhythmik diskutiert (s.u.).

1. *Cluster*: Als Cluster werden klangliche Strukturen beschrieben, die einen markierten Ambitus ausfüllen und die darin zusammengefassten Tonstufen verwenden. In den Stücken von Barry Guy finden sich unterschiedliche Arten der Konstruktion solcher Strukturen:

- Zum einen finden sich Cluster, die simultan erklingen und eine Verdichtung der Tonhöhenkonstellation mehrerer Stimmen darstellen; dies geschieht in der Regel in Form von rhythmischen Akzenten (als *riff* oder *tutti*-Einwürfe).
- An anderen Stellen ist ein bestimmter, chromatischer bzw. diatonischer Tonvorrat umrissen, aus dem frei gewählt werden kann resp. soll; mitunter sind dazu rhythmische Muster vorgezeichnet, die mit jenen Tonhöhen zu melodisieren sind. In diesem Fall ist mit dem clustermäßig geordneten Tonvorrat ein Ambitus abgesteckt, der über den Spielprozess zu einem individuell gestalteten Gebilde geformt wird – intendiert sind hierbei nicht blockhafte Simultanklänge, sondern linienhafte Verwebungen.
- Die Konstruktion von akkordisch gedachten Clustern ist gekoppelt an die Bildung von Tonreihen, strukturiert über die Art der Zusammenstellung des Tonvorrats. Vielstimmige, dichte Akkorde basieren häufig auf einem bestimmten Tonmaterial, das sich in den Ambitus eines Clusters zurückführen lässt. Die Dehnung eines solchen Material-Clusters in der Orchestrierung folgt zuvorderst klanglichen Gründen und ist nicht regelgeleitet.¹⁷¹



Abb.: Barry Guy, *Owed to J.S.: Akkordsequenz (13:12-13:22)*, (Partitur, S. 11, Abschrift).

Die Auflösung dieser Akkordsequenz und die Ordnung des Tonvorrats der jeweiligen Gebilde in Reihenformen ergibt folgende Darstellung:

171 „It’s all to do with resonance I guess, searching for (perhaps) a dissonant chord that glows - has luminescence by the way the voicings are decided. Quite often I take a note row, spreading out the pitches vertically in such a way that suggests a strong consonant bass end (perhaps octaves and fifths) and on top of this feed in strong supportive pitches with associated dissonances. Naturally I keep in mind what instruments I have available and their strong tessatura. Sometimes I play the chords over and over again testing new voicings with the hope that a magnified resonance will result. Often there are adjacent fifths, fourths and semitones in the upper registers with sevenths linking down to the bar end. It is all open to speculation and desire in the end.“ (Barry Guy in einem Brief an den Verf. vom 31.12.2002)

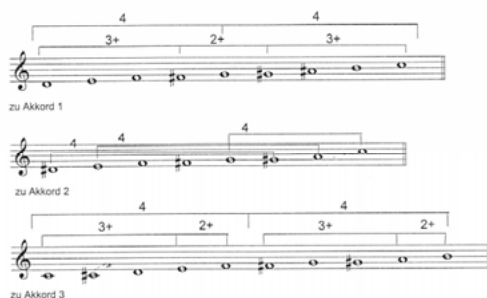


Abb.: Barry Guy, *Owed to J.S.: Tonreihenstrukturen der Akkordsequenz.*

Auffällig ist die Anlage der Reihen, die weitgehend chromatisches Tonmaterial ordnen. Die erste und dritte Reihe sind dabei nahezu identisch in der Struktur der Reihenabschnitte: Jeweils zwei Gruppen im Umfang einer Quarte umschließen eine Folge von großer Terz und großer Sekunde; die erste Reihe zeigt sich als Spiegelform, die zweite Reihe ist eine Transpositionsfolge, wobei die zweite Reihenhälfte um einen Tritonus aufwärts versetzt erscheint. Aus dem chromatischen Vorrat der zweiten Reihe sticht das Intervall einer kleinen Terz heraus, symmetrische Strukturen, wie in den anderen Reihen, sind hier nicht auszumachen; auch übernimmt die Quarte keine gliedernde Funktion. Der Akkordaufbau aus den entsprechenden Tonvorräten basiert im Wesentlichen auf Terzschichtungen, woraus erkennbar wird, dass die Strukturen der Tonreihen keinen unmittelbaren Einfluss auf die Akkordstruktur nehmen. Eine Benennung der Akkorde mittels den im Dur-Moll-System gebräuchlichen Bezeichnungen ist jedoch nicht sinnvoll durchführbar, harmonische Qualitäten und eine daran anschließende kadenzierende Wirkung ergeben sich aus der Struktur der Akkorde und der Stimmführung der Orchestrierung.

Die Harmonik in Guys Kompositionen für das *LJCO* umfasst tonale Rahmen, die Themen und jazzorientierte Partien markieren (wie ein funky-Thema in F-Dur in *Portraits* VII), flächige und orgelpunktartige Grundierungen für Solisten (wie in *Owed to J.S.*) und Themen (wie das Saxophon-Duo-Thema in *Portraits* IV) sowie freitonale Gestaltungen. Ein Verlust an tonalen Bezügen zeigt sich vor allem in Klangflächen und akkordischen Blockklängen, in denen jedem Instrumentalisten eine Tonhöhe zugeteilt ist, sowie bei nicht strukturierten, frei improvisierten Teilen. Ein Beispiel solcher Konstruktionen findet sich in von Guy als „lumineszente Akkorde“ bezeichneten Gebilden, die „im ganzen Orchester verdoppelt werden, mit einer Menge grosser Sekunden und Quinten. Dadurch entsteht ein großer, breiter und schwingender Akkord“ (Guy 1993b). Solche Klänge eröffnen die Komposition *Portraits* (1993). Aus einer Kollektivimprovisation heraus

bauen sich diese Klänge sukzessive auf (s. Abb.). Die jenen Klängen von Guy mit dem Prädikat „luminescent“ zugeschriebene Qualität eines Strahlens oder Leuchtens verweist auf (psycho)akustische Merkmale wie Helligkeit und Prägnanz; diese Klänge sollten entsprechend über ein breites Spektrum verfügen und im Gesamtklangbild durchsetzungsfähig sein.

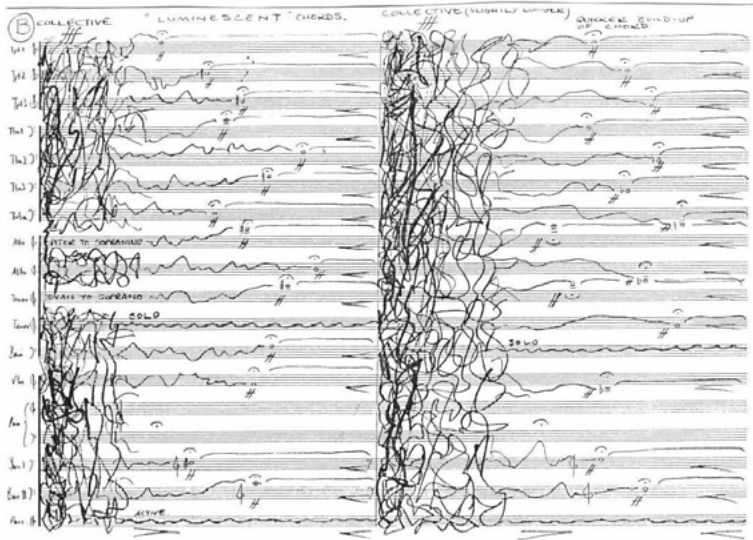


Abb.: Barry Guy, *Portraits, Part I* (Partitur, S. 2/I.)

© Copyright Barry Guy

Wie dieser Partiturausschnitt zeigt, sind derartig Klänge geprägt durch einen breiten Ambitus, eine volle Orchestrierung (im *tutti*), eine hohe dynamische Qualität (*fortissimo*) und einen, durch sukzessiven Aufbau aus einer Kollektivimprovisation heraus geradezu signalhaft wirkenden Charakter. Eine spektrographische Darstellung veranschaulicht die Verteilung der Klangbestandteile im Spektrum.

Das solistische Tenorsaxophon (Simon Picard) hebt sich mit wellenförmigen Linien deutlich vom Hintergrund einer Kollektivimprovisation ab. Die spektrale Dichte der Kollektivimprovisation ist bis etwa 4.000 Hz stark ausgeprägt, in darüber liegende Frequenzbereiche streuen nur vereinzelte perkussive Impulse. Der angeschlossene Akkord wird eingeleitet durch einen Trompeten-Klang (Grundton f'' im *ff*), dessen Teilkomponenten im Spektrum deutlich markiert sind (bis über den zehnten Teilton hinaus); der darunter sukzessiv aufgebaute *tutti*-Akkord strahlt ebenso bis in höchste Bereiche (hier im Ausschnitt dargestellt bis 12.500 Hz). Zurückzuführen ist dies auf den höheren Anteil von Teiltönen mit starker Energie,

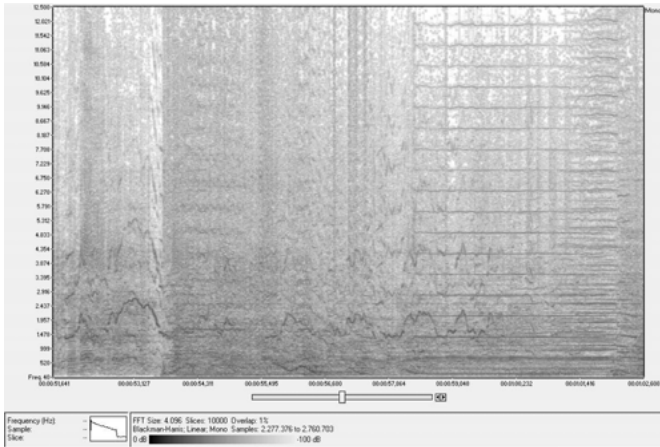


Abb.: Barry Guy, Portraits I, Part I, Ausschnitt (0:51-1:02): Spektrogramm des ersten tutti-Akkords.

die sich im Spektrum des Akkordes deutlich abzeichnen. Bedingt ist dies durch die Orchestrierung der Akkordstruktur. Mit der Bevorzugung von harmonischen Intervallen wie Oktave und Quinte sind zunächst Möglichkeiten einer Betonung bestimmter Frequenzverhältnisse im Obertonspektrum gegeben; die Addition von Sekunden bspw. dient in dieser Hinsicht zur Anreicherung des Spektrums. Über die Instrumentierung werden zudem unterschiedliche Frequenzbereiche angeregt. Instrumente mit höherem Register strahlen bis 5.000 Hz vorwiegend harmonische Teiltöne ab, Instrumente mit tiefem Register strahlen in diesem Frequenzbereich vorwiegend inharmonische Teiltöne ab (Dickreiter 1998, 37f.). Als Bedingung der Orchestrierung wäre daraus abzuleiten: Um ein durchsetzungsfähiges, klares Klangbild zu erhalten, müssten tieflagige Instrumente in ihren oberen Registern eingesetzt werden, hochlagige Instrumente könnten entsprechend relativ ‚normal‘, etwa in ihren mittleren Registern, eingesetzt werden. Im ersten Akkord findet sich eine entsprechende Behandlung der Instrumente: Wenige Töne in tiefer Lage, die mittlere Lage ist relativ dünn, eine Ballung im hohen Register (zwei und dreigestrichene Oktave); im zweiten Akkord sind die tieflagigen Instrumente in tiefere Register gerückt. Zudem wirkt die dynamische Gestaltung auf die Klangeigenschaften der Instrumente: mit gesteigerter Intensität erhöht sich der Geräuschanteil der Klänge. Faktoren wie Anblas-, Klappen- und Atemgeräusche sind hier jedoch durch das Halten des Klanges vermieden, Färbungen ergeben sich aufgrund der durch die hohe Energie der Klangerzeugung angeregten Eigenfrequenzen der Instrumente.



Abb.: Barry Guy, Portraits I, Part I: Orchestrierung „lumineszenter“ Akkorde (Partitur, S. 2/I, Abschrift).

Ausgehend von der Abhängigkeit des Lautheitsempfindens vom Klangspektrum ist nach der Verteilung der spektralen Leistungsdichte zu fragen, um qualitative Unterschiede zwischen der Kollektivimprovisation und jenen akkordischen Klängen aufzuzeigen. Das hierzu herangezogene Maß des spektralen Zentroids mittelt die Frequenzen und Amplitudenwerte der spektralen Teiltöne und markiert so den Median des Spektrums.¹⁷² Für die Wahrnehmung von Klängen bedeutet dies eine Möglichkeit, die Tonhöhenempfindung bestimmen zu können, wobei Klangdauer und energiestärkste Teilkomponente des Spektrums die Position des spektralen Zentroids beeinflussen (vgl. Schneider 1997, 354, Fn 438, 391f. u. 447f.; Petersen/Schneider 2003, 205). Eine Messung des oben gezeigten Ausschnitts ergab: Die durchschnittliche Frequenz¹⁷³ der Kollektivimprovisation beträgt 1.211,73 Hz, jene des Akkordes 1.298,72 Hz. Die Verschiebung dieses Wertes zeigt eine Verbreiterung des Spektrums und eine Steigerung der Energie seiner Teilkomponenten an. Die Konzentration beider Texturen in einem zentralen Hörbereich legt nahe, dass beide deutlich wahrzunehmen sind, jedoch graduelle Unterschiede in der Empfindung der Helligkeit jener Klangereignisse bestehen können, die in der Region um die spektralen Zentroidwerte fast einen Halbton betragen (etwa d''' zu e''). Dies ist zurückzuführen auf die Erweiterung der kritischen Bandbreite im akkordischen Klang gegenüber der vorangehenden Kollektivimprovisation, die zudem auf die Lautheitsempfindung einwirken kann (vgl. dazu Hall 2003, 391f.).

Eine strukturell analoge Stelle des Einsatzes solcher Klänge findet sich in *Owed to J.S.* (auf *Three Pieces*, Intakt CD 045/1997): auch hier werden in einer Kollektivimprovisation signalhafte Bläserakkorde eingesetzt (12:29-14:45), die aus dem dichten Klanggeflecht hervorstechen und im Spektrum deutlich präsent sind; die Halteklänge werden mit Repetitionen eingeleitet. Das Spektrogramm zeigt den ersten Akkord mit der vorbeireitenden repetitierten Sequenzen als aufsteigende Bläserfanfare:

172 Zur Berechnung dieses Messwertes s. Schneider 1997, 447.

173 Gemessen als „centre of gravity“ mit dem Programm praat 4.2.34.

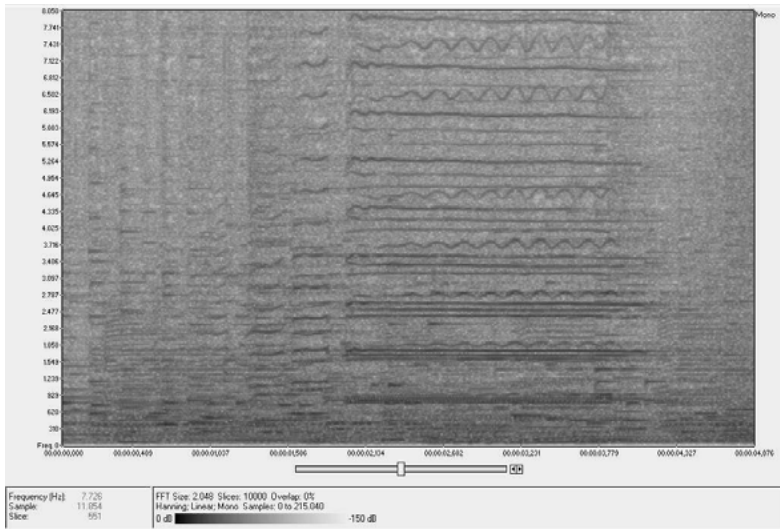


Abb.: Barry Guy, Owed to J.S.: *Spektrogramm von aufsteigender Bläserfanfare und Akkord (12:29-12:45).*

Auch für diese Klänge wurde der spektrale Zentroid berechnet. Die Darstellung zeigt den zeitlichen Verlauf an und berücksichtigt so die Schwankungen des Spektrums:

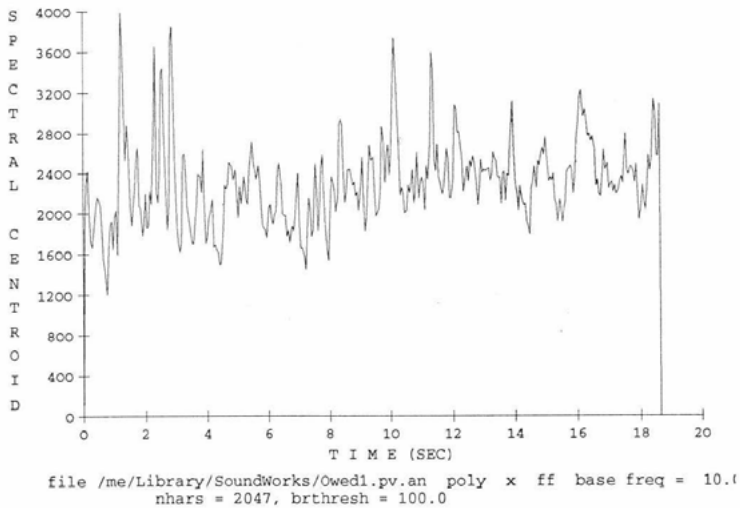


Abb.: Barry Guy, Owed to J.S.: *spektraler Zentroid des Bläserakkordes (12:29-12:45).*

Die Spitzen im Verlauf¹⁷⁴ markieren Impulse hoher Energie, wie sie z.B. von Beckenschlägen ausgeht. Die Bläser formen den Akkord über einer Kleingruppen-Improvisation, was auch die Schwankungen der Messung erklären kann. Interessant ist, dass der spektrale Zentroid stetig steigt, d.h. mit dem erreichten Halteklang an Energie gewinnt. Im Vergleich zum oben dargestellten Ausschnitt aus *Portraits I* zeigt sich hier eine deutlich höhere Position des spektralen Zentroids, was auf eine hellere Empfindung dieses Klanges gegenüber dem Vergleichsklang aus *Portraits I* verweist.

2. *Glissandi*: Hiermit werden kontinuierlich auf- bzw. abwärts geführte Linien sowie flexibel bewegte Klangtexturen in schmalem Ambitus bezeichnet. Aus dem Einsatz von Glissandi gewinnt Guys Musik vor allem individuelle dynamische Impulse, die in zwei Grundtypen unterscheidbar sind.

- ‚Lasso-Strukturen‘: Diese charakteristische Gestalten basieren auf schnellen Folgen von auf- und abwärts geführten knappen glissandierenden Linien, in schnell an- und abschwellender Dynamik aneinandergereiht und z.T. ineinander übergehend; diese Strukturen weisen häufig keinen direkt erkennbaren Bezug zu etwaigen harmonisch-akkordischen Ankertönen auf. Der so entstehende klangliche Eindruck von in der Luft schwirrenden Fäden scheint treffend mit dem Kreisen eines Lassos zu veranschaulichen. Deutlich zu hören ist dies in *Part IV* aus *Ode*.¹⁷⁵ Hier ist diese Struktur zuerst in einzelnen Stimmen erkennbar, vorwiegend in jenen der hohen Holzbläser (Klarinetten bei 2:04) und gedämpften Blechbläsern (Posaune bei 4:16). Dann erscheint eine umfangreichere Struktur im Bläasersatz: Eine *tutti*-Passage verebbt, der Bass beginnt ein Solo aus glissandierenden Figuren und steht kurz alleine, bevor die Bläser mit einer leisen Klangfläche einsetzen (7:33), aus der sich dann die Lasso-Struktur entwickelt – durch ein gedehntes *accelerando* und *crescendo*, das schließlich abreißt (7:45). Eine Darstellung im Spektrogramm zeigt die zeit-räumliche Bewegung und das Spektrum dieser Gestalt; deutlich erkennbar sind die weit geschwungenen Glissando-Linien des Kontrabass-Solos sowie die kurzen repetierten Schwünge der ‚Lasso-Struktur‘ in den Bläserstimmen:

174 Diese Messung wurde mit dem Programm SoundWorks durchgeführt, das wesentlich genauere Ergebnisse als praat liefert; die Einstellungen des Phase Vocoder betragen: base frequency = 10 Hz, 2047 harmonics, FFT: 8192 pts, Hamming, 388 frames. Ich danke Herrn Prof. Dr. Albrecht Schneider für die freundliche Unterstützung!

175 Die angegebenen Zeiten folgen der Wiederveröffentlichung des Stückes auf CD (Intakt CD 041).

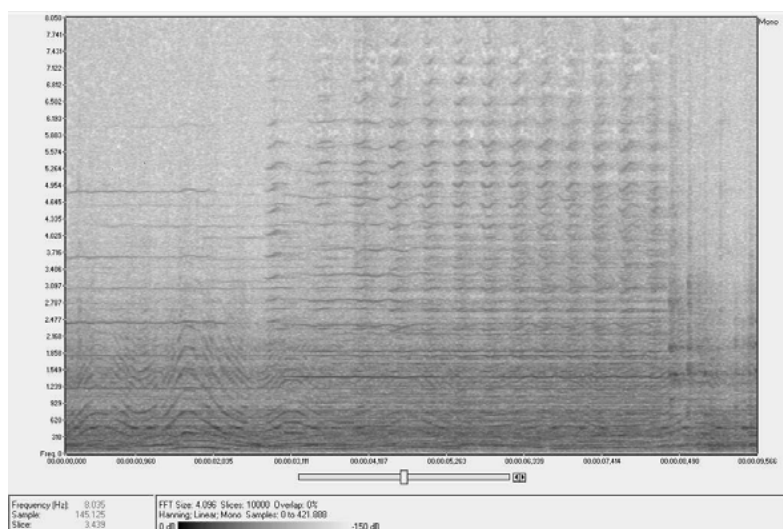


Abb.: Barry Guy, *Ode*, Part IV, *Ausschnitt (9:00-9:09)*: spektrografische Darstellung der ‚Lasso-Struktur‘.

- Geschlossene Glissandi-Strukturen mit abschließendem Charakter: Beispielsweise ist eine solche Struktur eingesetzt in *Section 5* aus *Theoria* (16:26): Aus einem riffartigen Hintergrund für ein Klaviersolo (Irène Schweizer) sammelt sich das Ensemble in einem abschließenden Halteklang, aus dem eine auseinanderstrebende, eingebrachte Glissandi-Figur hervorgeht. Das Orchester teilt sich, die hohen Bläser streben aufwärts, die tiefen fallen ab; ein leichtes *crescendo* führt in einen akzentuierten Abschlag. Das Klavier steht kurze Zeit alleine, bevor das Ensemble erneut diese Figur einbringt. Ein dritter Einsatz der Struktur führt in eine energetische Kollektivimprovisation, ein weiterer kräftiger Akzent beendet das Stück.

3. *Klangflächen*: Damit sind formale Texturen bezeichnet, die statisch oder flächig angelegt sind und die sich aus ausgehaltenen Klängen zusammensetzen oder in denen Tonpunkte miteinander verschmelzen. Diese Texturen können durch Grenztöne abgesteckt und innerhalb dieses Ambitus bewegt oder statisch sein.¹⁷⁶ In Barry Guys Stücken erscheinen folgende Typen:

- schillernde Texturen: Diese meinen eine Verunklarung distinkter Tonhöhen. So beginnt *Stringer* mit einer Kontrabasseinleitung, in der ein leichtes *tremolo*, elektronisch modifiziert (Hall, Echo) und von Flageoletts durchsetzt wird, sodass sich beständig variierende Änderungen im Obertonspek-

¹⁷⁶ An dieser Stelle soll nicht weiter auf terminologische Probleme des Begriffs der Klangfläche im Diskurs der Jazzforschung eingegangen werden, dazu sei auf Dietrich J. Nolls typologische Anstrengungen verwiesen werden (Noll 1977); zur kritischen Einschätzung dieser Arbeit s.o., Kapitel IV.1.

trum ergeben. Eine ähnliche Stelle ist in der Auffächerung des Ensembleklangs über einen sukzessiven Stimmeneinsatz der zu Beginn des dritten Satzes von *Stringer* festzustellen.

- punktuelle Texturen: Diese erzeugen eine klangliche Dissoziation des Ensembles. In diesem Sinne ist eine Textur aus *Part VII* aus *Portraits* zu deuten. Aus einer Kollektivimprovisation löst sich eine Quartett-Gruppe, die durch Einwürfe des Ensembles gebrochen wird. Diese Interpolationen sind notiert als „windows“, bestimmte Aktionen vorzeichnende Fenster, die zeitlich flexibel gestaltet sind.¹⁷⁷ Die hierin u.a. markierte punktuelle Textur setzt sich dem kontinuierlich orientierten Spiel des Quartetts entgegen und schafft so einen durchlässigen Hintergrund für die solistischen Aktionen der Kleingruppe.

Tempo und Rhythmik

Die rhythmische Gestaltung in Guys Stücken basiert auf einfachen Verhältnissen der Divisionsrhythmik, es gibt keine asymmetrischen Unterteilungen eines Grundmetrums. Polyrythmische Strukturen werden durch relationale Bezüge der Stimmgruppen zueinander koordiniert, Überlagerungen stehen in der Regel in binärem oder triolischem Verhältnis. So wird mittels relativ einfacher Rhythmik ein komplexes Zusammenwirken der Stimmen erreicht. Dabei sind zwei Aspekte des Spielmaterials bedeutsam: Pattern, sich wiederholende Muster, und die Konstruktion von Themen, markante Gestalten mit gliedernder Funktion; kurze Beispiele erläutern dies.

1. *Patterns*: Im „Antistrophe I“ betitelten dritten Satz von *Ode* wird ein 6/8-Pattern gebrochen durch Stops und trillernde Klänge in hohem Register (8:58) und vokale Zwischenrufe („ay“, bei 9:40); bei 9:55 übernimmt das Klavier 6/8-Muster und baut darauf ein modales Pattern: (*des*-Moll – *Es*-Dur), über dem sich ein Flöten- und Trompetensolo entspannen (vgl. die Verlaufsskizze bei Jost 1987, 316). In dieses metrische „Schunkeln“ fügt sich ein Bläserriff (ab 10:50: –ee –gg) bis zum Ende dieses Patterns (11:14); es folgt „Concertino-Kollektiv“ (Jost 1987, 316), dann „balladesker Schlußgesang“ (Jost 1987, 316).

Ein weiteres Beispiel findet sich im „Bones“ benannten Teil in *Portraits*: Über einem in time gespielten *vamp*-artigen Pattern in *F*-Dur entsteht eine Quartett-Kollektivimprovisation. Das Pattern bricht auf (bei ca. 4:31) und ein frei improvisierter Trio-Part (sax, b, dr) entfaltet sich (bei 5:13); dann wird es in den Holzbläsern wieder aufgenommen (bei 5:36),

¹⁷⁷ Hier scheint die Idee der Cage'schen „time brackets“ auf, doch Guy bezieht diese Form der Notation ausdrücklich auf Penderecki und Berio (vgl. Guy in Corbett 1994a, 142).

unterstützt von Akzenten des Schlagzeugs zur Untermalung des Solosaxophons. Nach einer Wiederholung dieser Textur (bei ca. 7:13) stoppt das Pattern; es folgen crescendoierende Glissandi (ähnlich den oben beschriebenen Lasso-Strukturen) und hohe Klangfelder, als Schlusspunkt ist ein *tutti*-Abschlag gesetzt.¹⁷⁸

2. *Themen*: Themen umfassen fast ausschließlich divisionsrhythmisch strukturierte Figuren, die in der Regel in schnellen Tempi ausgeführt werden sollen. Deren Überlagerung durch andere selbständige Strukturen einzelner Satzgruppen können polyrhythmische Texturen provozieren. In der Ausgestaltung von thematischen Strukturen finden sich Funk-orientierte *riff*-Techniken sowie jazzmäßige Phrasierungen und Akzentuierungen.¹⁷⁹

Dieses Vorgehen ist exemplarisch am Thema von *Owed to J.S.* und dessen Varianten nachzuvollziehen. Dieses Thema ist eine markante, durch große Intervallsprünge charakterisierte Figur. Sie wird an verschiedenen Stellen im Verlauf des Stückes aufgegriffen und variiert (s. Abb.).¹⁸⁰ Das Thema bildet einen roten Faden, der sich selbst in dichten Spielkontexten durchzusetzen vermag. Auch in der Kombination mit anderen Elementen bleibt der Charakter der weiten Intervallik erhalten. Ein Vorteil einer solchen recht simplen, aber effektiven rhythmischen Gestaltung ist die Les- und Spielbarkeit der Themen: Die Notation dient zur Orientierung, das Thema und seine Varianten zur Gliederung des Verlaufs. Diese thematischen Gestalten selbst sind als bereitgestelltes Spielmaterial aufzufassen, das in der Ausführung (auch improvisatorisch) geformt und verwertet wird.

178 In solchen Verfahren tritt ein Bezug zu Charles Mingus hervor, der auf ähnliche Weise das Tempo als musikalischen Parameter formaler Gestaltung behandelte (vgl. Jost 1975, 46). Dies kann als Metrumwechsel wie auch als Beschleunigung des Grundtempos oder Verlangsamung vormals beschleunigter Passagen geschehen, wie in der Suite *The Black Saint and the Sinner Lady* (1963), wo das gemeinsame Metrum durch freie individuelle Tempi in den Kollektivimprovisationen zersetzt und wieder zusammengeführt wird (zur Analyse bzgl. Verlauf, Form, Tonalität und Metrum vgl. Knauer 1992b, 97-100). Der besprochene Ausschnitt aus Guys Stück verweist auf Mingus' *Better Git It In Your Soul* (rec. 1959).

179 Aber auch Einflüsse anderer Musiken klingen an. Das Klavierthema in *Part V* aus *Portraits*, Howard Rileys Stück *Playtime*, verweist auf angelsächsische Folklorismen, der „Spanish March“ aus *Double Trouble* und *Double Trouble II* basiert auf iberischen Skalen.

180 Dieses Verfahren offenbart gewisse Ähnlichkeiten zur Variantenbildung bei Gustav Mahler (vgl. Dahlhaus 1974).



Abb.: Barry Guy, *Owed to J.S.: Thema (Zeile 1-4) und Varianten (Abschrift aus Partitur).*

Ein wichtiger Aspekt für die Gestaltung rhythmischer Spannungen, ist die Aufteilung des Orchesters in einzelne solistisch agierende Stimmen und die Bildung von in sich kohärent musizierenden Gruppen. Aus dem großen ‚Pool‘ des Orchesters werden immer wieder kleinere Besetzungen herausgelöst, die improvisatorische Abschnitte gestalten (Trios, Duos, auch Solo-Parts) oder als Gegenpol zum Rest des Orchesters fungieren; so ist zu unterscheiden zwischen solistischen Hervorhebungen und einer Teilung des Ensembles. In diesem Musizieren in verschiedenen Konstellationen zeigt

sich eine typische Free Jazz-Praxis – wobei Guy in der Regel aufeinander eingespielte Gruppen einsetzt; dies verdeutlicht die Bedeutung personalistischer Ausdrucksweisen als Konstituenten der kompositorischen Planung von Stücken. So sind viele Abschnitte in *Portraits* von solchen Gruppen geprägt: *Iskra 1903* gestaltet *subset interpolation I*, das Evan Parker Trio *subset interpolation III*. Eine Passage in *Owed to J.S.* setzt ganz auf einen beständigen Wechsel von solistischen Kleingruppierungen vor einer Kollektivimprovisation als Hintergrund.

Dynamik und Dichte

Eine solche Bildung von Gruppen wird auch strukturell und klanglich zum Aufbau von dichten Klangbildern mit teilweise großer Dynamik genutzt. Dies steht in direkter Verbindung zur sogenannten *powerplay*-Praxis des Free Jazz; die Ausgestaltung jenes Prinzips verweist darüber hinaus auf ein orchestrales Denken, das die Möglichkeiten des großen Klangkörpers zu nutzen weiß. Neben breit getragenen Themen über einem basslastigem Grund (wie z.B. in *Ode*) sind es vor allem energetische Gebilde, die den Hintergrund für Solisten abgeben oder als selbständige formale Einheiten eingesetzt werden. Diese Strukturen erscheinen kontextabhängig, wie die folgenden Beispiele zeigen; dabei wird unterschieden nach an Free Jazz-orientierten Strukturen und konstruktiv geplanten Strukturen.

1. *An Free Jazz-orientierte Strukturen*: Der in solchen Strukturen improvisatorisch umspannte Tonraum wird durch die Vielzahl solistischer Aktionen aufgerissen und hebt so einerseits die Trennung in Vorder- und Hintergrund (oder: Hauptstimme und Begleitung, Solo und Tutti) wie auch die strukturelle Einheitlichkeit eines breiten Klanges auf. Es gibt hier nicht eine dominante Struktur, der sich das Geschehen unterordnet, die Struktur erwächst vielmehr aus unterschiedlichen Einzelaktionen. So zeigen sich als wesentliche Aspekte im Spiel des Ensembles als

- eine Emanzipation der Stimmen, wie sie Peter Niklas Wilson beschrieben hat (vgl. Wilson 1998 u. 1999a), sodass von einem kumulativen Gesamtklang gesprochen werden kann, und damit verbunden
- eine Aufhebung der funktionalen Teilung in Solisten und Begleiter, wie sie seit den Anfängen des Free Jazz als charakteristisches Merkmal gilt.

In der Regel sind solche Strukturen als Kollektivimprovisationen angelegt. Guy öffnet damit den komponierten Kontext und gelangt so zu einer Kontrastbildung mittels Orchestrierung und Ausdruck. Solche Strukturen können relativ unvorbereitet und plötzlich einsetzen, es kann aber auch auf sie hingearbeitet werden.

2. *Konstruktiv geplante Strukturen*: Hiermit sind Strukturen bezeichnet, die, ähnlich wie die beschriebenen Kollektivimprovisationen, einen kraftvollen Gestus formen und das ganze Ensemble miteinbeziehen. Der Unterschied zu den freien Passagen liegt in der Art der Strukturgewinnung, die Energie des Spiels ist gebündelt und wird kompositorisch gelenkt. Dies äußert sich einerseits in kurzen dirigierten, akzentartigen *fortissimo-tutti*-Schlägen, andererseits in der Gestalt von breiten Klangblöcken. So wird bspw. zu Beginn des dritten Satzes von *Stringer* anhand akzentuierender *tutti*-Schläge mit angeschlossener Kollektivimprovisation von vorstrukturierten Elementen ins freie Spiel übergeleitet. Die Textur setzt sich zusammen aus dem sukzessiven Einsatz der Stimmen, die in schnell pulsierende Ton-Repetitionen mit einem Solo-Saxophon in harschem Gestus (schreiend, quietschend) wechseln. Über diese Repetitionen wird der Tonraum ausgefüllt und eine dichte Klangfläche mit innerer Bewegung aufgebaut. Nach einer vierfachen Wiederholung dieser Struktur mündet diese schließlich in eine *powerplay*-orientierte Kollektivimprovisation (bei 2:09).

Zusammenfassung

Barry Guys Musik ist geprägt von seinen Erfahrungen als Interpret, Improvisator und Komponist in unterschiedlichen Musikrichtungen.¹⁸¹ Es finden sich Ansatzpunkte, die auf vergleichender Basis Bezüge zu unterschiedlichen Musikrichtungen und Kompositionsverfahren ermöglichen. Wiederholt hat Guy sein Interesse für Neue Musik artikuliert, entsprechende Parallelen haben die analytischen Betrachtungen eröffnet. Diese zusammenfassend sind charakteristische Merkmale zu benennen; Barry Guys Musik ist allgemein gekennzeichnet durch

- ausgedehnte formale Anlagen, basierend auf einem Kontrastierungsprinzip und gliedernden Wiederholungen (Hervorhebung der Solisten, Gruppenbildung),
- individuell geformte Klanggebilde, erzeugt durch Schichtung eigenständiger struktureller Komponenten und Konstruktion charakteristischer musikalischer Texturen (wie „lumineszente Akkorde“, Cluster, Glissandi, Flächen),
- plastische musikalische Gestalten bzw. Gesten, geformt aus einfachen rhythmischen Verhältnissen und prägnanten Intervallen sowie Free Jazz-typischen Spielpraktiken (signalhafte Themen, Kollektivimprovisationen, kontrollierte Temposchwankungen) und

¹⁸¹ Alexander von Schlippenbach vertritt in seiner Musik die Position des Free Jazz; Barry Guy hingegen vermeidet stilistische Etikettierungen in Bezug auf seine eigenen Arbeiten: „This is not Third Stream music, but what can I give you as a label? Life music perhaps. Whatever definition I could give you would inevitably be contradicted.“ (Barry Guy, Brief an den Verf. vom 31.12.2002)

- eine nicht direkt im Höreindruck vermittelte konstruktive Arbeit in der Gestaltung des Tonmaterials.

Exemplifikation: Barry Guy und Iannis Xenakis

Ein besonderes Interesse Barry Guys gilt Iannis Xenakis; Guy nennt den Komponisten „a very great favourite of mine“ (Guy in Marley 1998, 47). Guy zeigte sich vor allem von der urwüchsigen Kraft und Dunkelheit von Xenakis' Musik fasziniert sowie von der damit verbundenen Erfahrung des Hörens.¹⁸² Der Frage, inwieweit parallele Phänomene in Barry Guys Musik zu finden sind, soll im Folgenden nachgegangen werden.

Als eine erste grobe Gemeinsamkeit kann die Bedeutung von graphisch fixierten Entwürfen und eines darin geäußerten musikalisch-architektonischen Denkens gesehen werden: Ulrich Dibelius beschreibt als notwendiges Initial für Xenakis' Kompositionsprozess die „Imagination von einem bestimmten Gebilde...“ (Dibelius ⁴1994, 48; vgl. auch Baltensperger 1996, 49 und Lohner 1987b, 85 zur Einführung graphischer Notation in Xenakis' Komponieren). Barry Guy hat die Bedeutung von gestalthaften Vorstellungen als Ausgangspunkt seiner eigenen kompositorischen Arbeit betont: „Very often the first pieces start from a diagramm, schematic or drawing“ (Guy in Rusch 1994b, 17).¹⁸³ Ausgehend von einer derartigen visuell geprägten Planung musikalischer Formen scheinen Parallelen zunächst in formalen Dispositionen zu liegen: die ausgedehnten Formen innerhalb größerer Abschnitte; der ausgiebige Einsatz von flächigen Klanggebilden; in sich kohärente Formen, die im Verlauf der Stücke in andere Kontexte versetzt werden sowie der Umgang mit Dimensionen musikalischer Räumlichkeit.

In Bezug auf kompositionstechnische Verfahren und Gestaltungsmittel fallen bei einer solchen ersten, an der Oberfläche des Klingenden verharrenden Sichtung weitere verwandte Aspekte auf: die Verwendung von Glissandi-Strukturen; die Organisation des Klanges in pointilistischen Texturen oder ineinanderfließenden und sich kreuzenden Linien sowie mikrotonale Färbungen – wobei letztere im *LJCO*-Kontext durch die Intonation der Musiker unterstützt werden, als Reibungen im Zusammenspiel oder als individuelles Stilmittel in Solopassagen.

Dies ist an einem Werk zu konkretisieren, das Aufschluss gibt über charakteristische Eigenheiten in Xenakis' Kompositionstil und darüber

182 „I've played in several pieces composed by Xenakis, I've met the composer and exchanged correspondence with him which has given me insight into the man.“ (Barry Guy, Brief an den Verf. vom 31.12.2002)

183 Und: „Ich schreibe Musik nicht, ich zeichne sie. Wie der Stift über das Papier fährt, Räume erzeugt, darin liegt eine bestimmte Energie, die mit Worten nicht zu fassen ist“ (Guy zit. nach: Stock 1996). Die damit eröffneten Aspekte rechartifizieren eine Auseinandersetzung mit musikalischer Räumlichkeit (s.o.).

mögliche vergleichende Betrachtungen zur Musik Barry Guy eröffnet. Besonders geeignet scheint hierzu *Metastasëis* (1953-54). Andreas Baltensperger betont den „Übergangscharakter“ (Baltensperger 1996, 41) des Werks, das „Elemente [aufweist], welche in sich den Keim zur späteren Auflösung und Weiterentwicklung von Xenakis' Kompositionstechnik und Musikdenken [...] tragen“ (vgl. Baltensperger 1996, 239). Da Barry Guy nach eigenem Bekunden von jenen mathematischen Verfahren als Grundlage der Kompositionsarbeit absieht, was sein Interesse an Xenakis' Musik¹⁸⁴ betrifft, sowie durch die Hervorhebung von Architektur als gemeinsamer Basis¹⁸⁵ ist der Bezug auf *Metastasëis* gerechtfertigt:

„Metastasëis' [...] verkörpert in mittelbarer Weise die pythagoräische Vereinigung von Architektur und Musik, von Raum- und Klang-Strukturen“ (Baltensperger 1996, 45).

Xenakis' Werk vermittelte in den 1950er Jahren eine außergewöhnliche Erfahrung von „Klang“¹⁸⁶:

„Wenn Musik von Glissandostrukturen beherrscht wird, ergeben sich völlig neuartige Strukturen im Tonraum. Mit der Vorherrschaft der festen Tonhöhen verschwinden auch die überlieferten Funktionen der Intervalle, der Tonreihen, der Melodien und Harmonien. Musik kann sich im ständigen Übergang, in ständiger Bewegung präsentieren; Töne hört man meist nur noch als Momentaufnahmen aus gleitenden Kurven.“ (Frisius 1986, 19)

„Die ungewohnte klangliche Erscheinung, das befremdliche Partiturbild, stehen aber im Kontrast zu einer durchaus traditionellen Orchesterbesetzung [...]. Neuartig war hingegen die individuelle Aufsplitterung des Orchesters in totaler Divisi-Technik. Glissandi, für jedes Instrument einzeln notiert, bilden in ihrer Gesamtheit grossflächige Klangbündel, in einer Abfolge von Massenereignissen, die gemäss der Intention des Komponisten global perzipiert werden, als ständig bewegte Klangmassen verschiedener Dichten und Farben“ (Baltensperger 1996, 47)

184 „It is the raw energy, the almost primal darkness of his work that attracted me. To produce such hovering sonic tapestries from orchestras of classical trained musicians seemed a huge achievement. As I said in my programme note to the bass solo piece *Theraps* - „he takes you to the edge, and beyond“. Despite the rigorous mathematical procedures that comprise the skeleton of each piece, he seems to break the barrier of obvious sompositional manipulations into a visceral experience. There is a liberation within the workings I think.“ (Barry Guy in einem Brief an den Verf. vom 31.12.2002)

185 „It's his [Xenakis'] relationship to architecture that's terribly important - architecture being one of my main subjects. Probably my library has more architecture books than music books.“ (Guy zit nach: Marley 1998, 47).

186 Zu Stimmen der Kritik der Uraufführung s. Baltensperger 1996, 46.

Die detaillierte Analyse des Stückes von Andreas Baltensperger fußt auf Kategorien, die auch Ansatzpunkte für Betrachtungen zu Barry Guys Musik bieten. Diese Kategorien reflektieren Xenakis' Kompositionsstil und Musikdenken, sowie die „sozietsbedingten Beeinflussungsfaktoren, welche auf die keimende Kunstanschauung und Kompositionstechnik Xenakis' einzuwirken vermochten“ (Baltensperger 1996, 237); sie sind unter den Bereichen „Tradition, Abstraktion, Übergang“ geordnet, die jene Einflüsse Xenakis' systematisieren und seine kompositorische Entwicklung nachzeichnen. In dieser Weise wird hier versucht, die Aufstellung Baltenspergers, so weit möglich, um musikalische Erfahrungen und Einflüsse Barry Guys zu ergänzen und so eine vergleichende Basis zu erreichen. Die unten stehende Tabelle zeigt in den beiden ersten Spalten die Kategorien Baltenspergers; in den Spalten drei und vier sind Barry Guys Erfahrungen als Musiker und Komponist sowie Merkmale seiner Musik aufgeführt.

Es wird deutlich, dass Xenakis wie Guy eine gemeinsame Basis in der Proportionierung musikalischer Verläufe in der Architektur finden. Die Aneignung serieller Technik entlehnte Xenakis seinem Lehrer Olivier Messiaen an; Guy hingegen verfügt frei über Ordnungen von Tonreihen, Baltenspergers Begriff der „Parametrisierung“ markiert hierbei ein gliedernendes, doch nicht zwölftonbasiertes Verfahren. Die Bildung „klanglicher Entitäten“, die Xenakis auf die Musik Edgar Varèses bezieht, kennzeichnet Baltensperger als „Subjektivierung“ von „Klangerzeugern oder Instrumentationskonstellationen“ (vgl. Baltensperger 1996, 238); eine parallele Tendenz in Guys Erfahrungen ist in der Anlage der Bigband-Satzweise wie auch in der Praxis des Free Jazz aufzuzeigen: zum einen in der Bildung von Satzgruppen, zum anderen in der Auflösung von Rollendefinitionen (begleitend, solistisch) innerhalb eines Ensembles. Die Konstruktion sogenannter Regelflächen in Xenakis' Musik fußt auf geometrischen Grundlagen; vergleichbare Texturen in Guys Musik weisen eine deutliche Parallele dazu auf, ohne jedoch selber mathematische Anordnungen zu bemühen – hier ist eine unmittelbare Beziehung Guys zu Xenakis zu konstatieren, die in der Konstruktion von Glissandi-Strukturen erkennbar ist. Die zeitlichen Dauernfolgen in seiner Musik gründet Xenakis auf Theorien der Physik; in Guys Musik zeigen sich Entsprechungen zur Praxis des Free Jazz und der Aufkündigung exakter metrischer Einheiten als umfassende Grundlage musikalischer Rhythmen. Das Auftreten klanglicher „Massenphänomene“ bei Xenakis ist aus statistischen Prozessen abgeleitet; in Guys Musik scheinen hier Einflüsse des Bigband-Arrangements in Form von Stimmverdopplungen auf, die ebenso eine klangliche Massierung vermitteln. Während bei Xenakis Übergänge zwischen ungeordnet-chaotischen und strikt geordneten Texturen aufgrund logischer Verfahren etabliert sind, nährt sich Guys

Musik aus der Praxis des Free Jazz, was die Organisation musikalischer Verläufe angeht.

Einflussbereiche / Kategorien	Xenakis	Guy	Entsprechungen in Guys Musik
a. Tradition			
1. Proportionen „als Gestaltungsmittel der Formgebung“ (Baltensperger 1996, 238)	Architektur	Architektur	Reihungs- und Kontrastformen
2. Serielle Technik „kennzeichnet zunächst das Streben nach einer avancierten Technik, einem bestimmten Bewusstsein über die Relevanz des Materials“ (Baltensperger 1996, 238)	Parametrisierung ... (Messiaen)	Parametrisierung	Materialorganisation mittels Tonreihen
3. Klangliche Entitäten „bilden eine Art präkompositorischer Materialordnung“, vermittelt eine Anbindung an musikhistorische Konzepte, die „von festen Klangerzeugern oder Instrumentationskonstanten“ ausgehen (Baltensperger 1996, 238)	Subjektivierung ... (Varèse)	Subjektivierung (Big Band-Satzweise, Free Jazz-Praxis)	Gruppenbildung und Solisten als Gestaltungsmittel
b. Abstraktion			
4. Regelflächen „Ordnungsprinzipien massenartiger Glissando-Bündel“ (Baltensperger 1996, 238)	Geometrie	Xenakis	Glissando-Strukturen
5. Zeit-Raum-Relation „unter dem Aspekt einer relativistischen Zeittheorie [...], um die Bestimmung der <i>Dauer</i> fundiertermassen mit dem Parameter der Tonhöhe in Relation zu setzen“ (Baltensperger 1996, 238f.)	Physik	Free Jazz	flexible Tempi
c. Übergang			
6. Massenphänomene „Die ephemeren klanglichen Ereignisse treten in grossen Massen auf, so dass sie nur noch als Ganzes, als Massen perzipiert werden.“ (Baltensperger 1996, 239)	Statistik	Bigband-Arrangement-Techniken	Stimmverdopplung, <i>unisono</i> -Passagen
7. Ordnung-Unordnung „Übergang von Perioden mit wenigen, geordneten Ereignissen zu Perioden mit statistischen – ungeordneten – Klangmassen.“ (Baltensperger 1996, 239)	Logik	Free Jazz	Kollektivimprovisation

Tab.: Parallelen der kompositorischen Ansätze von Iannis Xenakis und Barry Guy.

Die Kategorien der Bereiche „Abstraktion“ und „Übergang“ wie auch die Kategorie „Klangliche Entitäten“ scheinen in Bezug auf Guys Musik zu- vorderst aus dessen eigenen musikalischen Erfahrungen begründbar – zumindest finden sich in Porträts und Interviews keine Anhaltspunkte, die auf evidente theoretische Fundierungen wissenschaftlicher Disziplinen schlie-

ßen ließen. Jedoch scheinen besonders in der Kategorie „Regelflächen“ Parallelen zu Xenakis' Komponieren auf, zu denen keine alternativen Erfahrungen in Guys dokumentiertem Erfahrungsrepertoire nachweisbar sind. Gestützt wird diese Interpretation durch die allgemeine, vor allem auf jene klanglichen Eigenheiten (Glissandi) gerichtete schöpferische Rezeption der Musik Xenakis', deren Auswirkungen innerhalb der Neuen Musik Rudolf Frisius beschreibt:

„Die musikalische Sprache hat sich unter dem Einfluß der Musik von Xenakis in den letzten Jahren wesentlich verändert. [...] Von anderen Komponisten übernommen wurden nicht nur strukturelle Details, sondern klangliche Charakteristika, die sich auch ohne mathematische Analyse erschließen - vor allem auffällige Klangeffekte und Instrumentationsprinzipien. So wurden nicht die mathematischen Tiefenstrukturen dieser Musik aufgegriffen, sondern ihre auch dem naiven Hörer zugänglichen musiksprachlichen Qualitäten. Xenakis hat nicht nur dem bruitistischen Streichersatz Pendereckis den Weg bereitet, sondern auch der aufgefächerten divisi-Technik im Streichersatz von Ligetis Orchester-musik.“ (Frisius 1986, 29)

Welche Erscheinungen in Barry Guys Musik konsequenterweise auf solche Anregungen zurückzuführen sind, wird an kurzen Beispielen skizziert.

- Die formale Anlage von vielen Stücken Guys als multioptionale und vielgliedrige Texturen, zusammengesetzt aus eigenständigen Formen, kann parallel zu Xenakis struktureller Gestaltung von *Metastasëis* gesehen werden. Jenes Werk weist „eine klare Gliederung [...] in Abschnitte unterschiedlicher kompositorischer Anliegen und Techniken“ (Baltensperger 1996, 336) auf, wie Baltensperger anhand einer graphischen Darstellung illustriert:

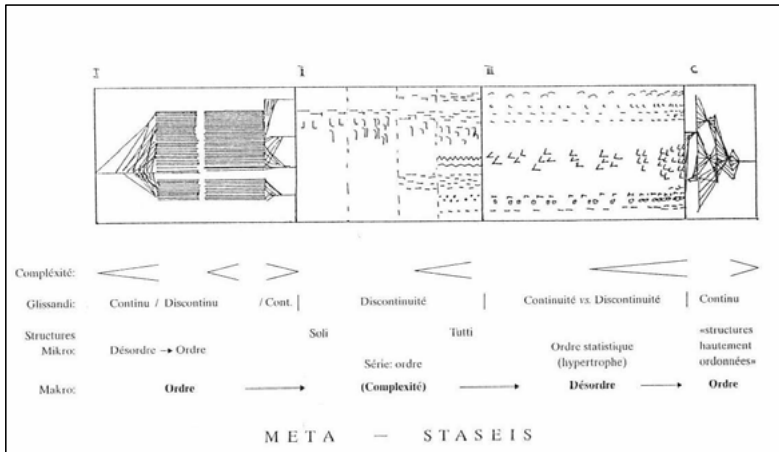


Abb.: Iannis Xenakis, *Metastaseis: Strukturübersicht* (Baltensperger 1996, 334).

Die Überführung von einem bestimmten Klangzustand in einen nachfolgenden, andersartigen ist als Grundmotiv in Guys Arbeiten auszumachen, wobei die persönlichen Qualitäten der Musiker des *LJCO* als Initial wirken (s.o.). Dabei können die formalen Aspekte jener Klangzustände als Wechsel zwischen verschiedenen Stadien von Ordnung (im Verlauf und Spielmaterial strukturiert) und Nicht-Ordnung (als Kollektivimprovisationen) verstanden werden.

- Die Bildung von Klängen mit hoher spektraler Energie, wie am Beispiel der „lumineszenten Akkorde“ aus *Portraits, Part I* dargestellt, wie auch die Gestaltung der Kontrabasseinleitung von *Stringer* weist in ihrer Klangqualität eine modellhafte Ähnlichkeit zu den extrem hohen ‚flirrenden‘ Streicherklängen in *Metastaseis* auf, die ab T.35 die dunklen Bläserklänge kontrastieren und als selbständige Klangschiicht weiterlaufen.¹⁸⁷

- Die oben beschriebene Glissando-Struktur aus dem Abschnitt „Section 5“ von *Theoria*, die Konzentration der Stimmen in einem schließlich über Glissandi auseinanderstrebenden Klangblock (ab 16:26), gleicht modellhaft der Eingangsstruktur von Xenakis’ *Metastaseis* (T.1-34): Hier spalten sich gedehnte Linien von einem Zentralton (*g*) ab und werden, gepaart mit einem *tutti-crescendo*, in einen *fortissimo*-Halteklang (eine Schichtung der zwölf Töne der chromatischen Leiter) geführt, der kurz abgesetzt und erneut angestoßen wird, bevor auch dieser Klang abbricht (T.35); begleitet

187 Eine parallele Stelle derartiger Klanglichkeit findet sich in Xenakis’ *Jonchaides* (1977).

wird diese Struktur von einem Woodblock, dessen rhythmische Schläge durch die Fibonacci-Reihe gegliedert sind (vgl. Lohner 1987a, 31; Baltensperger 1996, 301). Die zeitlichen Einsätze der Abweichung der einzelnen Stimmen vom zentralen *g'* sowie deren Relationen im erreichten clusterartigen Blockklang sind näherungsweise am ersten Abschnitt (I) der oben gezeigten Strukturübersicht von Baltensperger abzulesen.

In der Musik Barry Guys finden sich, wie erörtert, Parallelen zur Musik Iannis Xenakis' neben starken Elementen der Jazztradition. Letztere wirken deutlich in der Orchestrierung („Klangliche Entitäten“ als Bildung von Gruppen und Herausstellung von Solisten), in der Hervorhebung thematischer Gestalten durch Stimmverdopplung („Massenphänomene“), im Wechsel zwischen strukturierten und unstrukturierten Passagen („Ordnungs-Unordnung“) wie auch in tempomäßig flexibel gestalteten Passagen. Guy beruft sich hierbei auf Anregungen aus der Musik Charles Mingus' und Duke Ellingtons, was Besonderheiten des Arrangements und den Umgang mit flexiblen Tempi betrifft.¹⁸⁸ Gerade in der Aufnahme individueller Qualitäten der Solisten in das Kompositionskonzept und den daraus resultierenden formalen Aspekten sind hier Bezüge zu konstatieren, die deutlich auf Prinzipien von Charles Mingus verweisen (vgl. Knauer 1992, 86).

Auswirkungen von Guys intensiver Beschäftigung mit der Musik Xenakis' äußern sich vor allem in einer Art der formalen Gestaltung, die auf Kombinationen von individuellen Klanggestalten fußt, in strukturellen und klanglichen Qualitäten von Akkorden und Clusters sowie im Einsatz von Glissando-Strukturen. Jedoch sind diese Parallelen eingebunden in Guys Konzept eines ausgeglichenen Spiels im frei improvisierenden Ensemble und damit gewissen Unsicherheiten der Ausführung unterworfen, wodurch eine tiefe mathematische Fundierung der strukturgebenden Verfahren unnötig wird – weder aus Gründen einer konzeptionellen Überdeterminiertheit noch aus Gründen des kompositorischen Aufwands: Gesucht und gefunden werden in diesen Verfahren Möglichkeiten, Improvisation zu lenken und Spielprozesse zu strukturieren.

188 „Well Mingus was my man and Ellington was Mingus' man, and somewhere down the line I've gained great pleasure in finding a way of honouring these two Afroamerican giants. Basically, I'm lyrical composer and to present moments of pure harmony within an extended piece gives me great joy. I'm not trying to write Mingus as Ellington - impossible and stupid to attempt, but there is this friendly ghost that reminds me of their formal achievements in big band literature.“ (Barry Guy, Brief an den Verf. vom 31.12.2002)

