

Frei improvisieren - geht das?

Musikphilosophische und pädagogische
Betrachtungen zum Thema freie Improvisation

Performance- und Pädagogik-Diplomarbeit von

Tobias Meier

an der

Hochschule Luzern – Musik – Abt. Jazz

(ehem. Jazzschule Luzern)

Zürich, 02.05.2008

Hochschule Luzern
Musik
Abt. Jazz
Zentralstrasse 18
6003 Luzern

Tobias Meier
Badenerstrasse 529
8048 Zürich

Inhaltsverzeichnis

Einleitung	3
Musikphilosophische Aspekte der Improvisation	
Jazz und Improvisation	5
Jazz und freie Improvisation	7
„Free Jazz“ und „improvisierte Musik“	9
Frei! Free at last!	10
Ornette Coleman („Free Jazz“, 1960)	11
On the edge	16
Improvisation üben und lehren	
Improvisation üben	19
Üben und Neues entdecken	22
Improvisation lehren	23
Einige Schlussgedanken	26
Literaturverzeichnis	27

Einleitung

Diese Arbeit möchte ich einem Themengebiet widmen, welches in letzter Zeit immer wichtiger wurde für mich und auf welchem ich als Musiker noch viel zu erforschen habe. Die "freie Improvisation" hat mich in den letzten drei Jahren immer begleitet, auch wenn ich daneben auch viel über Standards, über Improvisation, über Akkord-Progressionen, usw. gelernt habe und dies mit der gleichen Freude praktiziere.

Mit Begriffen wie "improvisierte Musik", "freie Improvisation" oder auch "Free Jazz" werden meist ganz unterschiedliche Dinge assoziiert. Beim Publikum wie auch bei Veranstaltern rufen sie häufig eine Art Abwehrhaltung hervor - viele Leute denken heute noch ausschliesslich an die radikale "Free Jazz"-Periode Mitte der sechziger Jahre.

Dabei hat sich der "Free Jazz" seither grundlegend weiterentwickelt und geöffnet. Zudem ist die freie Improvisation keineswegs auf den Jazz zu beschränken. Nach Bert Noglik hat sich das "Feld musikalischer Ausdrucksweisen" heute so erweitert, dass "Musiker verschiedener musikkultureller Traditionen zur improvisierten Musik gestossen sind."¹

Jürg Solothurnmann konstatierte 1989: „Eigentliche Jazzstile lassen sich von den siebziger Jahren an keine mehr unterscheiden“² und Bert Noglik schreibt im gleichen Jahr, dass der Begriff „Jazz“ entweder konservativ abgegrenzt wird gegen neuere Entwicklungen oder aber so weit gedehnt, „dass nur noch geschickte Hermeneutiker in der Lage sind, alles unter einen Hut zu bringen.“

Ich möchte in dieser Diplomarbeit untersuchen, wie "improvisierte" und "frei improvisierte" Musik zueinander stehen, was vom Free Jazz der sechziger Jahre heute übrig geblieben ist und im Bezug zu welcher Tradition die "frei improvisierte Musik" heute steht.

Schlussendlich drängt sich mir aber vor allem die Frage auf, ob ein Begriff wie „frei improvisierte Musik“ oder auch „Free Jazz“ sinnvoll ist und ob diese Begriffe in Anbetracht ihrer pluralistischen Natur überhaupt haltbar sind.

¹ Noglik, Bert, S.18

² Solothurnmann, Jürg, S.28

Die Arbeit ist gegliedert in zwei grössere Abschnitte. Im ersten möchte ich den oben aufgeführten Fragen nachgehen und mich mit der Improvisation im Jazz, dem Free Jazz und der zeitgenössischen freien Improvisation befassen.

Im zweiten Teil untersuche ich pädagogische Aspekte der Improvisation und gehe der Frage nach, inwiefern man Improvisation an sich überhaupt üben kann und was dies für Konsequenzen für den Musikunterricht mit sich zieht. Dazu entwerfe ich einige eigene Übungen, welche sich in meinem Unterricht bewährt haben.

Auf den Komplex Improvisation – Komposition werde ich in dieser Arbeit nicht näher eingehen. Ich bin aber der Meinung, dass sich diese Gedanken auf beide „Welten“ anwenden lassen und der Faktor *Zeit*, der diese „Welten“ trennt, dafür nicht unbedingt entscheidend ist.

Bei der Arbeit stütze ich mich auf verschiedene Quellen, wie Gespräche mit dem improvisierenden Saxophonisten Christoph Gallio und anderen Musikern, sowie auf Publikationen diverser Musiker und Musikwissenschaftler. Zudem werde ich überall auch meine eigenen Reflexionen und Ideen, welche natürlich von den zahlreichen Gesprächen mit meinen Mentoren Nat Su, Donat Fisch und vielen anderen Begegnungen gespiesen sind, einbringen – diese Arbeit ist für mich nicht zuletzt auch eine Auseinandersetzung mit meiner eigenen Musik.

Daneben werde ich aber auch immer wieder Bezüge zu Musikbeispielen machen, ganz wichtig wird da einer der Gründerväter des sogenannten „Free Jazz“ (und dessen Namensgeber) sein – Ornette Coleman. Da Coleman bis heute ein aktiver Musiker ist, der seine Wurzeln aber immer noch ganz klar im traditionellen Jazz und Blues hat, ist seine Musik für mich ein sehr interessantes Beispiel. Allgemein werde ich mich meist auf Saxophonisten (und deren Kompositionen) beziehen, da andernfalls die Analyse ausufern und diese Arbeit zu umfangreich würde.

Ich möchte im Vorfeld schon den oben genannten Musikern Christoph Gallio, Nat Su und Donat Fisch und dieser wunderbaren Welt (die so wunderbare Musiken hervorgebracht hat) danken.

Musikphilosophische Aspekte der Improvisation

Jazz und Improvisation

Im Jazz war Improvisation offensichtlich schon immer ein wesentlicher Bestandteil, wahrscheinlich ist sie rückblickend auf die letzten hundert Jahre sogar das wichtigste gemeinsame Merkmal.

Improvisation jedoch ist längst nicht nur im Jazz zu finden. Improvisierende Musikkulturen finden sich überall auf der Welt, in gewisser Masse ist jede orale Musiktradition eine improvisierte oder improvisierende Musik. Derek Bailey schreibt in seinem Buch *Improvisation* einen Essay über die indische Musikkultur und über die Vermittlung und Weitergabe vom Meister an den Schüler, der mir als Beispiel (ohne Anspruch, dieser hoch komplexen und neben der theoretischen Ebene auch sehr spirituellen Musik ganz gerecht zu werden) dient. In der indischen Musik gibt es unzählige Ragas, welche sich manchmal nur in kleinen Details unterscheiden – eine andere Aufteilung der Oktave, eine andere Auswahl von Tönen der Skala, bestimmte Intervalle, ein anderes Grundmuster des Rhythmus, und andere. Der Schüler lernt aber nicht, wie diese oder jene Raga exakt aufgebaut ist, was für ein genauer Ablauf sie hat, sondern er lernt – durch wiederholtes Hören und Mitspielen – nur die Bausteine der Musik im allgemeinen und dann die wichtigsten Merkmale (quasi die Essenz) einer bestimmten Raga. Wenn er um die Essenz dieser einen Raga Bescheid weiss, so kann er mit den Bausteinen frei umgehen, mit ihnen spielen, sie variieren und verändern.

Ob sich dieses System auch auf alle anderen Musikkulturen übertragen lässt, ist offen, es zeigt jedoch gut den Zusammenhang zwischen oraler Tradition und Improvisation.

Im “traditionellen” Jazz (damit meine ich ganz undifferenziert die grosse Menge von Musik, welche die meisten Leute mit “Jazz” beschreiben würden), ist der Ausgangspunkt und Grundbestandteil einer Improvisation meist ein ausgeschriebenes Thema – eine Melodie, eine Form, eine bestimmte Rhythmik, ein harmonisches Gerüst. Diese Komponenten bleiben während des ganzen Stückes gleich und wiederholen sich im Kreis, wobei die Musiker mit den einzelnen Bestandteilen spielen und sie variieren können.

Hört man sich zum Beispiel ein Saxophon-Solo von Johnny Hodges an, so variiert er die Melodie, spielt mit der Rhythmik, die Form, das harmonische Gerüst und der Puls bleiben aber gleich oder ähnlich. Bei Solos von Charlie Parker ist auch die Melodie während dem Solo stärker abstrahiert und Bezüge zum Original weniger gross. Lee Konitz hat für sich eine “10-step method” für Improvisationen über Standards zurechtgelegt, wo er ein Thema (eine Melodie) in zehn Stufen immer stärker abstrahiert und sich immer mehr (auch harmonisch) davon entfernt. Am Ende, nach zehn Chorussen, ist die Überschrift seiner Notenbeispiele “Total freedom”.

Dies mag zutreffen, wenn man den Versuch macht, direkt beim zehnten Chorus einzusteigen: man wird nicht unbedingt das zu Grunde liegende Muster erkennen können – geht man jedoch den Weg zurück zum Anfang, so kann man doch klare Bezüge erkennen. Sehr schön sieht man das auch bei einigen Aufnahmen seines Mentors Lennie Tristano und einem seiner Wegbegleiter Warne Marsh. Zusammen haben sie diese Standards soweit abstrahiert und sich soweit davon entfernt, dass man sehr gut hinhören und mitzählen muss, um das zu Grunde liegende Stück zu erkennen. Macht man sich aber die Mühe (bzw. gönnt man sich die Arbeit – man kann ja nicht von *mühsam* sprechen), und verfolgt das Stück von Anfang an aktiv mit, so kann man doch ganz weit entfernt noch einen Bezug zum Original hören und die Form, beziehungsweise den harmonischen Ablauf erkennen.

In gewissem Masse funktionieren also die indischen Raga-Improvisationen und die Improvisationen über Jazz-Standards genau gleich: Es gibt für jedes Stück gewisse Merkmale – eine *Essenz* (bei den Ragas sind das wie gesagt gewisse Oktav-Aufteilungen, spezielle Intervalle, oder das rhythmische Grundmuster – bei der Jazz-Standard Improvisation ist das die Form, die Melodie am Anfang, das harmonische Gerüst)³, womit der Musiker frei jonglieren und variieren kann. Meine Erfahrung vom Standards-Spiel zeigt mir, dass man sich den wesentlichen Strukturen eines Stücks zwar bewusst sein muss, diese aber im Grunde gar nicht auszuspielen braucht. Es ist zum Beispiel einen Versuch wert, mit einer Band ein bestimmtes Stück zu spielen, aber beim “Solo” die eigentlichen Harmonien gar nicht und an ihrer Stelle völlig andere Progressionen zu spielen. Noch weiter kann man gehen, wenn man sich in einer Band einem Standard ganz ohne Vorgaben nähert und zum Beispiel ich als Saxophonist die Melodie oder die Harmonien nur ganz leicht mitschwingen lasse,

³ Beides sind natürlich keine abschliessenden Beschreibungen

aber mich weder daran, noch an Form oder Rhythmus halte. Häufig bleibt selbst dann das Stück dahinter noch erkennbar.

Improvisation über Standards, oder “tunes in time”, scheint also nicht nur unfrei zu machen. Derek Bailey schreibt: “Whithin these boundaries there is a continuous process of renewal in which old material is re-shaped and adjusted, sometimes rejected, and new material introduced.”⁴

Jazz und freie Improvisation

Etwas komplizierter wird es mit der Einführung des Begriffs “freie Improvisation”. Der Begriff “freie Improvisation” bedeutet auf der einen Seite, dass man im Moment des Erzeugens ganz und gar *frei*, ohne irgendwelche Abmachungen und Bindungen ist und das Produkt nur diesem einen Moment entsprungen ist. Auf der anderen Seite steht zum Beispiel die Aussage des Saxophonisten Urs Leimgruber, dass ein improvisierender Musiker immer sein ganzes Leben auf diesen einen Ton oder diesen einen Klang hingearbeitet hat. Jede Handlung, jedes Erschaffen ist sozusagen das Produkt von jahrelangem Üben, Ausprobieren, Hören und Adaptieren (wobei der Zufall im Moment des Musizierens natürlich nicht ausser Acht gelassen werden kann). Wie lassen sich diese beiden Seiten vereinen? Und wieso kann ein Musiker *frei* improvisieren und trotzdem erkennt man ihn an seinem eigenen Sound respektive Stil?

Heute assoziieren viele Leute *freie Improvisation* mit Free Jazz. Wie die Improvisation allgemein ist auch die sogenannte *freie Improvisation* in vielen anderen Kulturen zu finden und sie ist auch viel älter als 45 Jahre. Schon die allererste musikalische Handlung der Menschheit konnte ja – wie Derek Bailey schreibt – nichts anderes gewesen sein, als freie Improvisation.⁵ Trotzdem werde ich mich in dieser Arbeit immer wieder auf die mit dem *Free Jazz* wieder in die westliche Musiktradition eingeführte Improvisation beziehen.

⁴ Bailey, Derek, S.49

⁵ ebd., S.83

Die "freie" Improvisation im *Jazz* entstand Mitte der sechziger Jahre, Namensgeber war eine radikale Aufnahme von Ornette Colemans Doppelquartett mit dem Titel "Free Jazz". Diese Loslösung von alten Mustern und Sprengung von alten Formen ging zusammen mit einem sich wandelnden Selbstbild der Musiker vonstatten, wie Ekkehard Jost in seinem 1976 erschienen Buch "Free Jazz" analysierte: weg von der Rolle als Entertainer, hin zu einer "soziologischen Betrachtungsweise" der Musik und somit zu politischen Aktivitäten und der Proklamierung einer "offensichtlich anti-europäischen und anti-amerikanischen" ideologischen Grundhaltung.⁶ Für ihn wird beim sogenannten "Free Jazz" deutlich, wie eng soziale und musikalische Faktoren miteinander verbunden sind und "das eine ohne das andere zum Teil nicht verständlich werden kann."

Genauso wie "Jazz" ist auch "Free Jazz" oder "improvisierte Musik" ein sehr weites Feld und schwer zu fassen. Das mag daher kommen, dass der Ursprung und die Antriebskraft dieser Weiterentwicklung weniger ästhetischer, sondern vielmehr gesellschaftlicher Natur war. Die Musik entwickelte sich zusammen mit der Bürgerrechtsbewegung in der USA und einem "Zurück"-Besinnen vieler Afro-Amerikanern auf ihre afrikanischen Wurzeln. Aus der Absage an das herrschende Gesellschaftsbild resultierte auch eine Absage an damals gängige Muster der Musik; man befreite sich von den "harmonisch-metrischen Schemata", dem "rhythmischen Regulativ des beats" und den "formalen Aufbauprinzipien" des Jazz.⁷

Dies scheint auf den ersten Blick die einzige gemeinsame Grundlage und Rechtfertigung eines Begriffs "Free Jazz". Viel wichtiger sind nach Jost die einzelnen Personalstile, welche den zuvor geltenden Regeln ganz unterschiedlich begegneten und miteinander unter Umständen sehr wenig gemein hatten. Derek Bailey schreibt, dass *diversity* das einzige einheitliche Charakteristikum war und keine stilistischen Idiome bestanden. So entstanden vielmehr einzelne "Traditionen" von prägnanten Musiker-Persönlichkeiten, wie zum Beispiel Ornette Coleman, Archie Shepp, John Coltrane, Sun Ra, das Chicago Art Ensemble, und andere (die Liste wird bei längerem Nachdenken doch erstaunlich lang), in welchen sich gewisse Musiker von heute noch sehen.

Ein Beispiel: Das Quartett von William Parker (welcher selbst zur ominösen Zeit um

⁶ Jost, Ekkehard, S.13

⁷ ebd., S.15

1960 schon aktiv dabei war) spielt auf seiner CD "Sound Unity" zwar aktuelle, frische und auf eine Art sehr freie Musik, steht aber ganz klar in der Tradition eines Ornette Coleman. Ähnlich steht es mit Aufnahmen von vielen anderen Musikern heute.

"Free Jazz" und "Improvisierte Musik"

Derek Bailey unterscheidet in der Improvisation allgemein zwischen *idiomatic* und *non-idiomatic* Musik. Idiomatic nennt er die Musik, welche sich auf ein bestimmtes Idiom bezieht und in dessen Tradition steht; das kann "Jazz" (er definiert den Begriff nicht näher), Flamenco, indische Musik, oder auch Barock sein. Die idiomatiche Improvisation ist nur so frei, wie es das Idiom erlaubt, welches nicht zu verlassen ist. Daneben macht er für sich aber den Anspruch auf eine nicht-idiomatiche Musik geltend. Diese (meist frei improvisierte Musik) sei frei von Idiomen und habe nicht den Anspruch in irgendeiner Tradition zu stehen. Viele Musiker, die für sich diese Freiheit beanspruchen, haben nach neuen Begriffen gesucht – "new music", "the new thing", "free music", "improvisierte Musik", etc.

Man muss sich aber fragen, ob "improvisierte Musik" (oder "frei improvisierte Musik") überhaupt als Stilbegriff wie zum Beispiel "Jazz" gelten kann angesichts dessen, dass es sich nicht um eine ästhetisch-basierte Beschreibung, sondern eher um eine Beschreibung der Herangehensweise handelt. Anders als der Begriff "Jazz", welcher sich klar auf eine ästhetische Tradition mit einer zurück verfolgbaren Entwicklung bezieht, beschreibt "improvisierte Musik" nur, unter welchen Umständen diese Musik entstanden ist. Dies könnte genau so in einem Umfeld indischer, afrikanischer, oder Balkan-Musik gelten.

Der Saxophonist Christoph Gallio, welcher immer wieder als Improvisator (etwa mit seiner Gruppe *Day & Taxi*) aber auch als Komponist (wie zum Beispiel mit seinem neuesten Projekt *Mösiöblö*) zu hören ist, schenkte mir dazu einige spannende Einsichten. Bei ihm verschmelzen viele Welten und auch wenn er schon mit Rashied Ali, William Parker und in *Day & Taxi* mit Dieter Ulrich und Christian Weber (welche man alle mit *Jazzmusiker* betiteln würde) spielt, sieht er sich ganz und gar nicht als *Jazzmusiker*. Er kennt zwar Charlie Parker, hat sich aber nie genauer mit dieser Ästhetik und mit dem Spiel über Akkordprogressionen auseinander gesetzt. Vielmehr interessieren ihn andere Sachen wie *Love Songs* aus dem Popbereich oder

moderne komponierte Musik (*Neue Musik*). So bezeichnet er seinen Stil selber als *zeitgenössische Musik*.

Angesichts der Öffnung, Globalisierung der Kunst ist *zeitgenössische Musik* wahrscheinlich der einzig haltbare Begriff bei Musikern wie Christoph Gallio, welche sich einem klaren Idiom (um auf Derek Bailey zurückzugreifen) entziehen. Man kann sich fragen, wie sinnvoll Stilbezeichnungen im allgemeinen überhaupt sind, wenn man daran denkt, dass sich ein Stil nie und zu keiner Zeit abgeschirmt von Einflüssen und ohne etwas Vorangegangenes entwickelt hat. Alles, was heute eine eigene Stilbezeichnung besitzt, ist ein Konglomerat aus einer Reihe von verschiedenen Einflüssen. Die Komponisten in Europa um 1700 mussten sich einerseits mit einer langen Tradition der Kirchenmusik (welche ihrerseits auch aus ganz verschiedenen Einflüssen entstanden ist), andererseits mit der Volksmusik vor Ort, aber auch mit den Komponisten anderer Länder beschäftigen. 250 Jahre später suchten viele Jazzmusiker wie John Coltrane ferne Länder auf – meist Afrika oder Indien –, um sich von der dortigen Musik und Spiritualität inspirieren zu lassen. Heute setzt sich ein (improvisierender) Musiker mit Musik aus der ganzen Welt auseinander. Viele haben sich mit Rock, Pop, Jazz, Afro-amerikanischer und Brasilianischer Musik, moderner klassischer, einige mit indischer Musik oder auch westafrikanischen Rhythmen befasst. Jeder Musiker kann sich heute aus einem riesigen Pool an Einflüssen frei bedienen.

Frei! Free at last!

Was bedeutet *frei*? Für Derek Bailey ist *frei* nur wer sich ausserhalb gesetzter Idiome bewegt. Dieser Musiker ist sozusagen frei von der Last der Tradition und kann ungebunden im Moment – jetzt! – etwas völlig Neues kreieren, ohne von irgendeiner Vorstellung eingeschränkt zu sein. Dies kann man sowohl auf improvisierte, wie auch auf komponierte Musik anwenden. Der Free Jazz der 60er Jahre ist insofern eben unfrei, als dass der Bruch mit den Normen (das Auflösen der Harmonik, Form, Time, Stückdauer, etc.) zur Regel wurde. Der Bezugspunkt blieb also immer der gleiche, die Regeln und Konventionen blieben die gleichen, nur dass man anders damit umging und sie bewusst brach.

Für den Saxophonisten Steve Lacy sind Idiome ebenfalls unwichtig oder sogar zu

vermeiden in der freien Improvisation. In einem Gespräch mit Bailey sprach er über Patterns und Konventionen der Hard Bop Musiker: „When Bud Powell made them, fifteen years earlier, they weren't patterns. But someone analysed them and put them into a system, it became a school and many players joined it.“⁸

Für Lacy muss Musik, die lebendig sein soll, immer *on the edge* sein zwischen *unknown – known* (was wohl am besten mit *unbewusst – bewusst* zu übersetzen wäre). Zur Zeit von Bud Powell forschte man nach neuen Ausdrucksmöglichkeiten und es entwickelte sich die Sprache des Bebop. Sie ist sozusagen das Produkt dieser Zeit, beeinflusst durch den Ort, das gesellschaftliche Gefüge, die soziale Schicht der Musiker, durch die davor geltenden Musiknormen, das Zusammentreffen und die Auseinandersetzung mit anderen Musikkulturen (wie zum Beispiel der europäischen oder afrikanischen).

Die Perfektionierung der Musik Bud Powells (und dessen Wegbegleitern) durch die Hardbop Bands, war für Lacy eher ein wissenschaftliches als ein aus der aktuellen Zeit hervorgebrachtes Produkt. Die Patterns wurden studiert und geordnet, analysiert und noch „besser“ wieder zusammengesetzt. Der Bebop wurde zur Theorie und war nicht mehr *lebendige* Musik. Lacy sagt schliesslich: „Jazz got so that it wasn't improvised any more.“⁹

Ornette Coleman („Free Jazz“, 1960)

Ganz anders ging für Steve Lacy Ornette Coleman mit der Musik um. Ornette *hit the scene* und „zerstörte alle Theorien“. Coleman aber vorzuwerfen, seine Musik wäre chaotisch, unorganisiert, zufällig und durch seine beschränkten technischen Mittel (was meiner Ansicht nach ein sich teils bis jetzt haltender Mythos ist) begrenzt, würde von einem völligen Unverständnis seiner Musik und von Unwissenheit zeugen.

Im folgenden Abschnitt möchte ich den Stil und die Ästhetik Ornette Colemans ansatzweise untersuchen (dies vor allem anhand der Aufnahme „Free Jazz“ von 1960, welche für Coleman und viele nachfolgende Musiker wegweisend und in ihrer Radikalität bahnbrechend war), und dabei auch auf sein *harmolodisches* System eingehen (welches zur Zeit dieser Aufnahme noch nicht so weit ausgereift war, wie

⁸ Bailey, Derek, S.54

⁹ ebd., S.55

man dies auf späteren Werken hören kann). Die Frage, inwiefern diese Musik *frei* war und sich von den Normen und Regeln befreit hatte und inwiefern er sich auf Traditionen und geltende Regeln berief, ist wahrscheinlich nicht abschliessend beantwortbar, ich werde sie bei meiner kurzen Stilanalyse aber im Hinterkopf behalten.

Das bereits weiter oben mehrmals zitierte Buch „Free Jazz“ von Ekkehard Jost wird mir natürlich (neben anderen) als Referenz dienen, zumal es eines der Standard-Werke zur Stiluntersuchung – insbesondere derer Colemans – ist. Jost ist aber auch, wie er im Vorwort der 2002 neu erschienenen Fassung selber sagt, kritisch zu hinterfragen, da es sich bei seiner Analyse genau wie auch bei der Musik selbst um ein Zeitdokument handelt, dass nicht zwingend und überall aktuell sein muss.

Bei Ornette Coleman zeigt sich schön, wie die *freie* Musik doch auch beeinflusst sein kann von verschiedenen Stilen. „Die Einflüsse, die sich in den divergierenden Personalstilen der sechziger Jahre niederschlugen, reichen von Sidney Bechet über Ben Webster, Thelonious Monk und Lennie Tristano bis zu Strawinsky, Schönberg und Cage.“¹⁰

Von vielen Regeln und Zwängen hat sich Coleman auf der Aufnahme „Free Jazz“ (und natürlich auch schon zuvor) aber befreit. So ist kein *harmonischer Ablauf* und keine sich wiederholende *Form* (im Sinne von taktgebundenen Einteilungen des Stücks) zu erkennen.

Um sich eine grobe Übersicht über das 37 minütige Werk zu verschaffen, kann man zuerst einige Grundcharakteristika aufzeigen und es in verschiedene Teile einteilen:

Grundsätzlich gibt es durch das ganze Stück hindurch eine klare Rollenverteilung der Instrumente: Während Bässe und Schlagzeuge einen Puls, wie man ihn schon früher im Jazz kannte, generieren (die *Rhythm-Section* spielt fast durch das ganze Stück hindurch *Time* im herkömmlichen Sinn; Charlie Haden und Ed Blackwell in einem Medium-Swing Tempo, Scott LaFaro und Billy Higgins im Doubletime), sind die Bläser (Eric Dolphy an der Bassklarinetten, Don Cherry und Freddie Hubbard an den Trompeten und Coleman am Sax) als „Solisten“ tätig und setzen ihre Linien *auf* die Rhythmus-Gruppe.

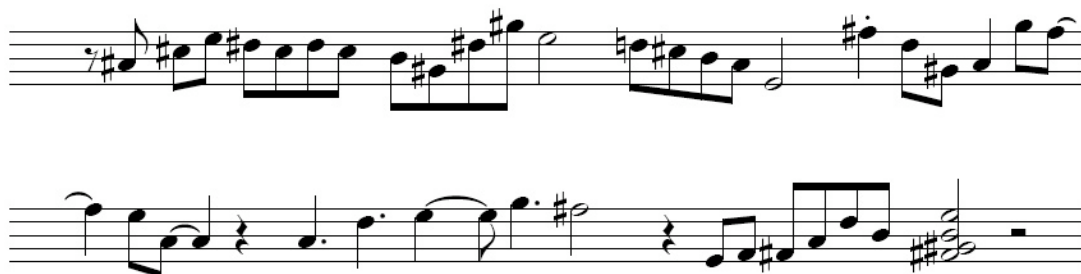
¹⁰ Jost, Ekkehard, S.16

Zu Beginn des Stückes kommt eine Art *Thema* – ein ca. dreissig Sekunden dauernder dynamischer und emotionaler Kulminationspunkt, bei welchem aber keine Melodie im herkömmlichen Sinne zu erkennen ist. Coleman wollte wohl nicht sanft und langsam einsteigen, sondern den Hörern von Anfang an zeigen, was zu erwarten war. Danach wechseln sich Ensemble-Kollektivimprovisationen (welche mich, ohne zu werten, manchmal an frühe Dixieland-Bands erinnern), „Solo“-Teile (in denen einzelne Musiker hervorgehoben werden) und ausgeschriebene oder abgemachte Themen und Linien in loser Folge ab.

Obwohl nicht taktbezogen festlegbar gibt es also doch eine Art „Form“, ein grob vorbestimmter Ablauf und gewisse *Events*, die zu gewissen Zeiten eintreten können. Ich nehme an, Coleman hatte während der Aufnahme eine Führungsrolle inne und an gewissen Stellen auch Zeichen an seine Mitmusiker gegeben. Man kann zum Beispiel erkennen, dass er bei Teilen, in denen alle „am gleichen Stick“ ziehen (z.B. lange Töne spielen), immer führend ist und etwas früher einsetzt als die anderen Bläser.

In den folgenden Notenbeispielen habe ich zu Beginn die *Themen*, welche als einen zuvor abgemachten und festgelegten Teil erkennbar sind, und danach einzelne Ausschnitte aus freien Teilen (vor allem von Coleman) aufgeführt und analysiert. Ich bin mir natürlich bewusst, dass diese Musik auf Noten festzuhalten nicht unbedingt überall Sinn macht und man nie alles erfassen darin erfassen kann. Deshalb habe ich mich auf eine vereinfachte (an den Puls angepasste) Transkription der Bläser – insbesondere Colemans – beschränkt.

Folgendes Thema wird erstmals in der Mitte des *Part I* von allen Bläsern unisono gespielt.



Ich habe diese Zeilen bewusst ohne Notenlinien notiert, auch wenn häufig ein 4/4 Takt impliziert wird.

Die Melodie harmonisch nach einem funktionsharmonischen Schema zu analysieren

macht hier wenig Sinn. Trotzdem kann man relativ gut die verschiedenen tonalen Zentren ausmachen:

- Die erste Phrase bis und mit der halben Note auf E klingen nach C#-moll
- Danach bewegt sich die Melodie eher in D-Dur
- Der Mehrklang wäre nach konventionellen Beschreibungen als E(add9)/F# zu beschreiben

Die spezielle Art der Motivik, mit der Coleman seine Melodien weiterentwickelt, kann man gut anhand des folgenden Beispiels aus einem Saxophon-„Solo“ erkennen:



Bei den freieren Teilen entwickelt Coleman (und die anderen Bläser) eine Art der

Improvisation, die Jost *motivische Kettenassoziation* nennt. Er meint damit das Fortspinnen von Motiven, welche sich nicht – wie bei vielen gängigen Jazz-Stilen – auf die zu Beginn gespielte Melodie beziehen, sondern sich im Solo aus sich selbst heraus weiterentwickelt. Ein Solo kann sich so melodisch an einen vom Thema sehr weit entfernten Ort bewegen. Zudem kann man beim obigen Beispiel gut erkennen, dass Coleman nicht von einem Motiv ausgeht und sich immer wieder auf dieses bezieht. Vielmehr scheint er von einem Motiv zum nächsten zu gelangen, welches ihm dann wieder als Ausgangspunkt dient.

Harmonik in einem funktionalen Sinn gibt es bei Improvisationen von Coleman nicht mehr. Zwar kann man erkennen, dass er sich meist um Emoll herum bewegt. Seine Harmonie-Rückungen aber harmonisch zu analysieren würde seinem Ansatz aber kaum gerecht. Wenn er sich harmonisch von der Grund-Tonalität entfernt (ob in einer Improvisation oder einem geschriebenen Thema), so ist dies meist auf „die aus einer vom Motiv abgeleiteten Weiterführung der Melodie ausgerichtet.“¹¹

Die Freiheit Colemans Improvisationen liegt aber nicht wie etwa bei Coltrane darin, die Harmonik immer mehr zu erweitern zu polytonalen Gerüsten, sondern vielmehr auch in einer Einfachheit. Bei den aufgezeigten Passagen aus der Aufnahme „Free Jazz“ sieht man ganz klar, wie sehr er sich in der Grund-Tonalität bewegt und sie selten für längere Zeit verlässt. Bei einer von Jost analysierten Aufnahme eines früher aufgenommenen Blues fällt einem das Archaische in seinem Spiel besonders auf. Anders als viele seiner Zeitgenossen versuchte er nicht, die Struktur des Blues formal und harmonisch aufzubrechen, sondern betont im Gegenteil die zwölftaktige Form und deren viertaktige Gliederung sehr stark.

Bei der Aufnahme „Free Jazz“ ist dies natürlich nicht mehr der Fall. Hier ist alles taktgebundene Formale aufgehoben. In diesem Hinblick ist er – wenn auch nicht unbedingt ästhetisch – eine ähnliche Richtung gegangen wie John Coltrane, der zur gleichen Zeit schon ähnlich lange Stücke aufführte und einige Jahre später auch ohne taktgebundene Formen mehr spielte.

Ornette Colemans Musik auf eine Analyse von Transkriptionen zu beschränken, klammert natürlich wichtige Aspekte seiner Musik aus. Coleman war (und ist)

¹¹ Jost, Ekkehard, S.61

entgegen den Behauptungen vieler Kritiker auch ein sehr intellektueller Mensch. Sein *harmolodisches System*, das er auf seine Musik, aber auch auf seinen gesamten Lebenswandel anwendet, ist zwar für Aussenstehende sehr schwer zu erfassen, zeugt jedoch von einer tiefen intellektuellen Auseinandersetzung.

Das Wort *Harmolodics* leitet sich aus den drei Teilen *Harmony – Motion* (Bewegung) – *Melodic* ab, was schon ein Grundgedanke Colemans aufzeigt. „Harmonik, Rhythmus und Melodik werden nicht als isolierte Parameter, sondern als verschiedene, aber stets gleichberechtigte Aspekte ein- und derselben Sache gesehen.“¹² Colemans eigene Definition mag den Begriff *Harmolodics* nicht ganz entmystifizieren: „Harmolodics ist die Umformung der physischen und mentalen Seite einer persönlichen Logik in einen klanglichen Ausdruck, der darauf abzielt, die musikalische Empfindung des Einklangs einer Person oder einer Gruppe herbeizuführen. Harmonik, Melodik, Tempo, Rhythmus, Zeit und Phrasierung sind gleichberechtigt in dem, was aus der Plazierung der Ideen resultiert. Das ist das Ziel und die Vorgehensweise von Harmolodics.“¹³

So ist ihm vor allem der Einklang aller Instrumente wichtig und nicht deren instrument-bezogener individueller Charakter. Jedes Mittel zum Ausdruck (Melodie, Rhythmik, Harmonik, etc.) ist in seiner Musik gleichberechtigt.

Analysiert man also bloss den *Output*, die Musik an sich, so war Coleman durchaus ein stark in der Tradition verwurzelter Musiker. Die Frage bleibt, *was* an seiner Musik denn so „frei“ war und wieso gerade er dem Jazz aus so vielen Zwängen half (mit welchen man dadurch heute viel freier umgeht).

On the edge

Coleman befand sich in den Worten von Steve Lacy wohl immer *on the edge* – er forschte und hatte nicht einer bereits vorgegebenen Idealvorstellung zu genügen. Für Lacy geht es darum, immer weiter zu kommen zu Orten, die man vorher noch nicht kannte. Aus diesem Standpunkt war Bebop genauso *alive* und genauso frei wie die

¹² Wilson, Peter Niklas, S.207

¹³ Wilson, Peter Niklas, S.209

Musik Colemans oder wie zeitgenössische Improvisierte Musik.

Diesen Zusammenhang zeigt auch schön ein Vergleich mit „der Natur“ auf. (Ich weiss natürlich um die Problematik die eine Einführung des Begriffs *Natur* mit sich bringt. Ich möchte es auch gar nicht wagen, an dieser Stelle eine Kulturtheoretische Definition vorzunehmen und *die Natur* als Gegensatz zur *Kultur* der Musik darzustellen. Stützen wir uns also ganz einfach auf einen undefinierten, in jedem andere Assoziationen weckenden Naturbegriff:)

Nehmen wir als Beispiel einen Baum, welcher an einem Waldrand ausserhalb des menschlichen Siedlungsgebietes steht. Form, Grösse, Farbe und alle anderen Merkmale sind bestimmt durch mehrere Faktoren, welche sich im Grunde zusammenfassen lassen in zwei groben Gruppen: Auf der einen Seite ist die Art und Untergruppe, also die genetischen Vorgaben (*endogene* Vorgaben). Sie bestimmen gewisse Grundeigenschaften (die Art des Baumes, die durchschnittliche Blätterform, die ungefähr zu erwartende Grösse, etc.) und von ihnen kann sich der Baum kaum lösen. Auf der anderen Seite ist er Einflüssen wie Wetter, Licht, Klima, Boden, Nährstoffe, Tieren, anderen Bäumen, Gelände, etc. ausgesetzt (*exogene* Voraussetzungen). Darauf hat der Baum zu reagieren und daraus ergibt sich bei jedem Baum eine eigene Form; die Äste müssen sich der Umgebung anpassen (ausweichen, oder das Licht suchen), der Stamm verändert sich je nach Wind oder Tieren, die ihn bewohnen. Die Form eines einzelnen Baumes ist also zwar in Grundzügen von den endogenen Vorgaben vorbestimmt, die Form eines einzelnen Baumes ist aber nichts voraussehbares, sondern ein Resultat seiner Reaktion auf die Umstände (- seine Entwicklung ist sozusagen *on the edge*). Mit den gleichen endogenen Voraussetzungen ergibt sich in jedem Fall eine unterschiedliche Form, welche ihrerseits einmalig ist und nur aufgrund dieser spezieller Umstände entstanden sein kann.

In der Musik und speziell in der Improvisation sieht es offenbar ähnlich aus. Der einzelne Musiker ist Einflüssen ausgesetzt, welche er nicht bestimmen kann (Traditionen, soziale Umstände, Geschichte) und anderen, welche er sich ausgesucht hat (die Musik, die er hört, Musiker, mit denen er zusammen spielt). „Seine“ Musik, die er im Moment kreiert, ist also gleichermassen frei und nicht voraussehbar wie die Form eines Baumes. Sie ist zwar gespiesen durch alle möglichen Einflüsse (er hat

sozusagen ein Leben lang darauf hingearbeitet¹⁴), wird aber in jedem Moment (*jetzt!*) als Reaktion auf die aktuellen Umstände weiterentwickelt.

Der Vergleich mag auch erklären, warum die Musiker, welche in den 60er Jahren den Bebop zu perfektionieren versuchten, für Steve Lacy „nicht lebendige“ Musik gemacht haben: Ein Baum, welcher eine alte Form kopiert, gibt es nicht in lebendiger Form – allenfalls als nicht lebendige Nachbildung in einem Naturhistorischen Museum.

Für mich schliesst sich frei sein / frei improvisieren und das Sich-bewegen in einer bestimmten ästhetischen Richtung nicht aus. Der Versuch, sich von allem loszulösen und alle Einflüsse zu verleugnen mag sogar eine gewisse Beliebigkeit hervorrufen und fördert eher selbst-gemachte Klischees, als dass er frei macht.

Der britische Klarinettist sagte in einem Gespräch, dass manchmal die Stärke, die gewisse Musiker in ihrer Musik hätten, in der Tiefe der Auseinandersetzung mit einer bestimmten Richtung liege. Für ihn ist es meist eine grosse Stärke, wenn Musiker ihren eigenen Weg immer tiefer erkunden.

Frei improvisieren heisst also nicht unbedingt, sich auf nichts zu beziehen und nichts Festes zu akzeptieren. *Frei improvisieren* heisst vielmehr, alles zu akzeptieren und aus allem Folgerungen für das *Jetzt* zu ziehen.

¹⁴ siehe Einleitung

Improvisation üben und lehren

Improvisation üben

Für wahrscheinlich jeden improvisierenden Musiker stellt sich die Frage, wie er sich bestmöglich auf die Situation vorbereiten kann, in welcher er aus dem Moment heraus (oder auch über eine längere Zeit hinweg) Musik kreieren soll. Das *Üben improvisieren* stellt eigentlich grundsätzlich ein Widerspruch in sich selbst dar, da man im Moment der Erfindung neuer Musik möglichst frei und nicht von Geübtem eingeschränkt sein will. Christoph Gallio und ich waren uns beide einig, dass ein improvisiertes Konzert nach einem ganzen Tag üben undenkbar ist, da man dann ständig in die Muster, welche man die Stunden zuvor geübt hat, zurückfallen würde. Man stünde sich selbst im Weg und die Musik würde einem von den Fingern (welche sich an die Patterns erinnern) diktiert.

Gäbe es eine wirklich *freie* Improvisation, ohne Vorprägung, welche weder die Musikgeschichte noch einstudierte Abläufe kennt, sozusagen eine naive, kindliche Improvisation (etwa so müsste die erste musikalische Handlung eines Menschen überhaupt ausgesehen haben), so wäre ihr Praktizieren bestimmt das Gegenteil vom Üben. Für uns als praktizierende Musiker aber, welche die Chance einer unbeeinflussten Improvisation bereits im Mutterleib verpasst haben, stellt sich aber die Frage, wie wir mit all unserem Wissen und allem instrumentalen Können trotzdem frei sein können.

Für Gallio ist Musik – und speziell Improvisation – prinzipiell *chaotisch*. Deshalb ist für ihn das Üben häufig ebenso chaotisch. Das heisst, er übt viel ohne Konzept, ohne genauen Plan und spielt einfach „drauf los“. Wenn ihm eine bestimmte Stelle besonders gefallen hat, oder wenn ihm ein Ablauf aufgefallen ist, der unerwartet und ungewollt war, so versucht er, dies zu wiederholen um es ins Bewusstsein einzuschliessen (und um sich später daran erinnern zu können). Diese Art des Übens ist sehr Praxis-nahe und lässt zu, dadurch auf Neues zu stossen – bei mir persönlich habe ich gemerkt, dass sie die Gefahr birgt, dass man sich zu wiederholen beginnt und stets in die gleichen Patterns und Automatismen verfällt. Wie bei einer Solo-Improvisation ist man ganz auf sich gestellt und die Komponente der Gruppe, des Austausches und des Einander-Zuwerfens von Ideen, ist nicht vorhanden. Auch Derek

Bailey ist, auch wenn er häufig als Solo-Improvisator anzutreffen ist, zum Schluss gekommen, dass „richtige“ Improvisation nur in einer Gruppe möglich ist. In einer Gruppe addieren sich nicht nur die Ideen der Musiker, es kommt auch noch ein ganz anderer und ebenso wichtiger Aspekt hinzu: der *Zufall*.

Zufall klingt wahrscheinlich in den Ohren vieler (nicht nur klassisch ausgebildeter) Musiker negativ und abwertend. Zufall hat aber keineswegs etwas zu tun mit Beliebigkeit. Der Zufall ist der Moment, in dem etwas *zu-fällt*, ein ungewolltes Aufblitzen, ein Moment, welcher nicht der vollen mentalen Kontrolle entsprungen ist. Anthony Pay erzählt in einem Gespräch mit Bailey von einer Performance mit einem kleinen Ensemble, bei der sie ein modernes Werk, bei dem nur einige Parameter bestimmt waren, aufführten. Die Blasinstrumente spielten alle (nach Partitur) eine Passage von langen Tönen mit beliebigen Tonhöhen, als plötzlich alle in demselben Moment den Ton wechselten und sich ein „gewöhnlicher“ Akkord bildete, der kurz darauf wieder verschwand. Als die Musiker sich die Aufnahme nach dem Konzert anhörten, stimmten alle überein, dass dies ein sehr spezieller und intensiver Moment in der ganzen Aufführung gewesen war. Der Zufall, das Unberechenbare, welches sich manchmal ergeben kann durch das Zusammenkommen der Intentionen zweier Musiker, kann also plötzlich etwas Unerwartetes hervorbringen, auf das die Musiker danach reagieren müssen.

Gruppenimprovisationen sind voller solcher Zufälle. Christoph Gallio erzählte mir einige Geschichten von Konzerten seiner Band *Day & Taxi*. Bei einem bestimmten Stück, welches er Jimmy Giuffre gewidmet hat, hatte er sich zum Beispiel bereits vor der Performance vorgenommen, nach dem einführenden „Thema“ ein ganz „poveres“ und einfaches Solo mit wenigen zerbrechlichen Tönen zu machen. Die Band hatte aber ganz andere Intentionen. Sie spielten also das Thema und dann brachte jeder seine von den Mitmusikern nicht voraussehbare Vorstellung ein. Daraus ergab sich jedes Mal eine unerwartete Situation, meist eine Überraschung – sei es, weil man genau *diesen* Sound oder Ton nicht erwartet oder weil man unerwarteter Weise genau die gleiche Idee hatte.

Der Sound einer Gruppe ist das Resultat der Zusammenkunft verschiedener Musiker. Anders als bei völlig auskomponierter europäischer Musik kann man in einer improvisierenden Gruppe keinen Musiker durch einen anderen ersetzen, ohne einen Effekt auf den Gesamtklang der Band zu haben. Lacy nennt dies eine „brotherhood of

language“¹⁵, ein Zusammentreffen von verschiedenen Sprachen. Wie bei einer gesprochenen Sprache hat für ihn jeder Musiker sein eigenes Vokabular, welches genährt ist von Stilen, Techniken und aber auch Gewohnheiten. Kein Musiker ist also befreit von alledem, kein Musiker ist ganz befreit von seinem Instrument (ein Saxophon klingt bei den meisten immer noch wie ein Saxophon).

Auf eine gewisse Weise sind alle Musiker eingeschränkt, nicht nur was die in den vorherigen Kapiteln besprochene Prägungen und Einflüsse angeht, sondern auch, was das ganz Praktische, das Instrument, die Technik angeht.

Um diese Einschränkung zu minimieren (ganz ausschalten kann man sie wohl nie), sind für viele Musiker dann doch fundamentale Technische Übungen wichtig. Paco Pena wird in Baileys Buch wie folgt zitiert: „I prepare to be able, technically, to reach anything I want to reach“¹⁶. Er übe nicht speziell für die Improvisation, sondern vor allem an den instrumental-technischen Schwierigkeiten. Bailey selbst nennt drei Gebiete, mit denen er er sich auf eine improvisierte Performance vorbereitet:

Zuerst die „normal basic technical practise“, also Dinge, die nützlich für Spieler jeder Musikrichtung seien. Sie halten ihn instrumental fit. Dann arbeitet er an speziellen Techniken, welche er für ein spezielles Konzert braucht, oder welche ihn zur Erweiterung seines Vokabulars interessieren (ich denke da zum Beispiel an spezielle Techniken, um neue Klänge zu erzeugen). Als drittes nennt er „Woodshedding“, was für ihn die Brücke zwischen den technischen Übungen und der Improvisation ist und etwa das gleiche umfasst, wie mir Christoph Gallio schon beschrieben hat mit chaotischem Üben. Gegen aussen mag dieses Üben etwa gleich klingen wie eine freie Performance, der Unterschied dazu liegt eher beim Bewusstsein des Musikers, welches eher analytisch die einzelnen Bausteine anschaut, als den Gesamtbogen zu beachten.

Drei Bereiche lassen sich grob aus allen Statements von Musikern über ihr Üben herausfiltern: das *Beherrschen des Instruments und grundlegender musikalischer Fertigkeiten* (aus was diese bestehen, ist aber nicht unbedingt klar, dazu müsste man nach einem gemeinsamen Nenner in allen Musiktraditionen suchen), das *Erarbeiten eines eigenen Vokabulars* (welches bei einem Bebop-Musiker anders aussieht, als bei einem zeitgenössischen Improvisator) und das *Spielen und Ausprobieren*.

¹⁵ Bailey, Derek, S.106

¹⁶ ebd., S.109

Üben und Neues entdecken

Im letzten Abschnitt habe ich den Zusammenhang von Zufall und dem Entdecken von Neuem erläutert. Der Zufall, das Chaotische, das Ungeordnete – dies alles sind Voraussetzungen, um Neuentdeckungen möglich zu machen.

Daneben versuche ich aber in meiner eigenen Übepaxis noch einen anderen Weg. Ich war immer schon von melodischen und harmonischen Strukturen fasziniert und suche oft nach neuen Zusammenhängen und neuen Wegen, wie ich die Töne ordnen kann. In diesem Kapitel möchte ich erläutern, wie mich dies – so hoffe ich – weiter bringt in der freien Improvisation.

Das Ohr, vor allem das *innere*, das *hörende*, aber auch das *denkende* und *intellektuelle* Ohr, ist unbestritten das wichtigste Organ eines Musikers. Ob in der freien Improvisation, beim Spielen von Jazz-Standards oder beim Interpretieren eines ausnotierten Werkes müssen wir vor allem eines: hören.

Wenn wir uns mit dem Spielen von Jazz-Standards befassen, so trainieren wir mit Fingerübungen zwar auch unsere Finger, doch vor allem unser Gehör und unseren Verstand. (Diese beiden ergänzen sich im Optimalfall.) Mit jeder Übung erweitere ich mein Hörrepertoire und kann dies, falls gewünscht, zu gegebener Zeit wieder abrufen. Ähnlich kann das auch mit frei improvisierter Musik gehen.

Auf der Suche nach neuen Hörgewohnheiten habe ich mir (mit meinem Verstand) Übungen erstellt, welche mein Gehör noch nicht einordnen kann. Dies waren zum Beispiel symmetrische Skalen über mehrere Oktaven, zufällig aus beliebigen Halbton, Ganzton- und Terz-Schritten zusammengestellte Skalen, polytonales Tonmaterial, ungewohnte Intervalle, und so weiter.

Für mich hat sich herausgestellt, dass man auf zwei Wegen zu neuen Ideen kommen kann: Einerseits das chaotische Ausprobieren, das Fehler-Machen und -Zulassen, das spielen (wie ein Kind im Sandkasten), andererseits aber auch das systematische Üben von intellektuellen Konstrukten, die noch nicht zur Hörgewohnheit geworden sind. Beide Methoden bewahren einen davor, stets den gleichen Mustern zu verfallen. Improvisation an sich aber lehren sie einen nicht. Derek Bailey unterschied in seinem

Buch zwischen einer *theory of practice* und einer *practice of practice*¹⁷. Die *theory* kann einem zwar wahrscheinlich neue Wege aufzeigen, umkreist die *practice* aber nur. In dem Sinne ist *frei* improvisieren – in der Komposition, der Neuen Musik, dem Jazz, oder wo auch immer – wirklich nur auf einem Weg lernbar: durch *improvisieren*.

Improvisation lehren

Durch die drei weiter oben genannten Übungsbereiche (instrumental-technische Grundlagen erarbeiten, spezielle Techniken weiterentwickeln, spielen und nach Neuem suchen) kann man sich zwar ein Vokabular erarbeiten, doch kann man so *Improvisieren* lernen? Even Parker meinte: „It seems to me the only practising of improvisation you could do is either to improvise or to think about improvisation.“¹⁸

Improvisation an sich scheint sich einem bewussten Aneignungsprozess zu entziehen. Es stellt sich die Frage, ob man im Musikunterricht neben den instrumental-technischen Grundlagen auch den kreativen Prozess lehren oder fördern kann.

Auf dem Markt für Jazz-Lehrbücher gibt es unzählige Hefte und Schulen, mit verheissungsvollen Titeln wie „Developing a Jazz Language“ (Jerry Bergonzi), oder „Ein Neuer Weg zur Jazz Improvisation“ (Jamey Aebersold), oder natürlich „How to improvise“ (Hal Crook). Sie alle vermitteln eigentlich die gleichen Fertigkeiten an den Lernenden: Skalen, Licks, gängige II-V-I Verbindungen, ganze Solos von den Meistern, etc. Durch diese Bücher kann man sich sehr gut mit dem Idiom *Jazz* (das meist beschränkt ist auf eine gewisse Zeitperiode, wie die *klassischen* Jazz-Jahre 1930 bis 1970) befassen und sich das da gängige Vokabular aneignen.

Es ist für mich jedoch sehr fragwürdig, ob solche Lehrmittel auch die Kreativität und die Improvisationsfähigkeit eines Studenten oder Schülers fördern. Für mich hat sich in meinen Unterrichtserfahrungen gezeigt, dass wenn ein Schüler von Anfang an mit diesen genauen Vorgaben, diesen Bedingungen und Normen konfrontiert wird und er, bevor er einen Ton spielt schon zu hören bekommt, was richtig und was falsch ist, er

¹⁷ Bailey, Derek, S.xi

¹⁸ ebd., S.109

in erster Linie nicht frei ist, meist eingeschüchtert und erdrückt von Regeln, und schon gar nicht über die Regeln hinweg sehen kann.

Der geeignetere Weg scheint mir, den Schüler von der anderen Seite heranzuführen an die (Jazz-)Improvisation und ihm am Anfang und auch auf allen weiteren Entwicklungsstufen manchmal keine Regeln aufzustellen. Das führt auf ein Ausprobieren-Lassen hinaus und ist schwer kontrollierbar, was es aber genau auch nicht sein soll. Der Schüler soll zu Beginn ohne Kontrolle und ohne Bindungen die Improvisation erkunden können, dann kann die Improvisation (und die Musik allgemein) wie eine Sprache durch Ausprobieren und *trial and error* erlernt werden.

Die Frage stellt sich, welche Aufgabe in diesem Prozess der Lehrperson zukommt. Soll der Schüler die Musik selbst erkunden, ohne Kontrolle und Vorgaben, so kommt dem Lehrer automatisch eine passive Rolle zu. Er bietet dann dem Schüler nur die Plattform an.

Ich denke hier ist ganz wichtig, dem Schüler die *richtige* Plattform zu geben, was wahrscheinlich stark damit zusammenhängt, dass man den Schüler nicht überfordert.

Im folgenden Abschnitt zeige ich einige Möglichkeiten auf, wie man (speziell Kindern) eine gute „Spielwiese“ zum Selber-Erkunden durch Improvisation geben kann. Die Liste an Möglichkeiten ist natürlich lang und ich werde nur einige Beispiele aufzeigen, welche ich mit meinen eigenen Schülern ausprobiert habe.

Beispiele für einfache Grundlagen, auf denen sich der Schüler frei bewegen kann:

Ein *Bordun-Ton*: Hier kann man dem Schüler zur Aufgabe geben, beliebig andere Töne dazuzuspielen und in den Zusammenklang hineinzuhorchen. Ich habe bei Kindern gute Erfahrungen gemacht, als ich mit ihnen abwechselnd einen Ton aushielt und der andere jeweils beliebige vier Töne dazu spielte. Die Beschränkung auf nur vier Töne und die Befreiung vom Anspruch eine ganze Melodie zu kreieren, hat einigen die Angst genommen, ohne Noten zu improvisieren. Auf einer höheren Stufe kann man die Schüler auch dazu auffordern, zum Beispiel einmal für ihn sehr wohlklingende, einmal eher schrille und schräge Töne dazu zu spielen.

Ein *spezieller Klang* auf meinem Instrument: Dies kann man mit der Aufforderung verbinden, einen eigenen und anderen Klang zu suchen. Der Schüler wird angeregt, etwas zu hören und zu suchen auf dem Instrument.

Ein *Akkord* auf dem Klavier: Das Problem hier ist, dass es einen Schüler schon wieder sehr stark einschränken kann, da mit einem Akkord bereits wieder Töne bewertet werden und „besser“ oder „schlechter“ dazu passen. Mit Akkorden zu arbeiten ist meiner Ansicht nach erst auf einer höheren Stufe zu empfehlen.

Ganz anders – eine *Bild*: Dadurch ist der Schüler natürlich sehr gefordert und muss ganz aus sich heraus von einem visuellen Eindruck auf einen Klang kommen. Man kann auch ein Beispiel vormachen und den Schüler auffordern, er solle eine andere Lösung finden.

Durch diese und andere Übungen kann man den Schüler dazu bringen, dass er von sich aus neue Sachen erfindet und das Instrument mit weniger Hemmungen erkundet. Improvisation *an sich* ist meiner Ansicht nach nicht lehrbar. Einen Schüler sollte man auf der einen Seite mit gängigen Idiomen von improvisierter Musik (zum Beispiel mit dem Jazzvokabular – Skalen, II-V-I Verbindungen, Solos, Blues-Scale, und so weiter – oder der Sprache einer anderen Musik) vertraut machen. Auf der anderen Seite ist es wichtig ihm vor allem am Anfang eine Plattform zu bieten, auf der er ungehemmt ausprobieren kann. Das Kreieren von eigenen Melodien, das Finden von neuen Tönen und Klängen und das Erforschen von Stimmungen und Farben, dies alles ist unumgänglich, wenn man sich mit Improvisation beschäftigen will.

Meiner Ansicht nach wird viel zu schnell auf den anderen Teil – auf das Aneignen von Techniken und von gängigem Material – gewechselt und dem unbekümmerten Ausprobieren einen zu geringen Stellenwert gegeben. Doch wie dies auch beim Üben eines improvisierenden Musikers eminent wichtig ist, so sollte es auch im Musikunterricht nicht vergessen werden.

Einige Schlussgedanken

Ich möchte zum Schluss nochmals einige Gedanken und Fragen in den Raum stellen, wovon ich nicht alle zu beantworten versuche. Es sind Gedanken, die sich mir nach dem Fertigstellen dieser Arbeit aufgedrängt haben.

Braucht es einen Begriff „freie Improvisation“ oder ist nicht Improvisation an sich schon frei? Gibt es unfreie Improvisation?

Ist Improvisation an die Zeit gebunden? Könnte man vielleicht auch sagen, frei zu improvisieren habe nichts mit der Unterscheidung *Improvisation – Komposition* und schon gar nichts mit einer bestimmten Ästhetik zu tun; es bedeute auch nicht unbedingt, keine Vorgaben und Abmachungen zu haben.

Die freie Improvisation könnte man auch verstehen als ein Kreieren von Musik an sich – ob mit Formen oder nicht, ob mit komponierten Teilen oder nicht -, welches sich immer auf der Spitze der Entwicklungen und mitten im Jetzt befindet.

Daraus schliesst, dass Charlie Parker in den vierziger Jahren genau so *frei* improvisierte wie Ornette Coleman zwanzig Jahre später, oder Evan Parker heute, da sich alle drei zuoberst an einer Entwicklung befinden und ihre Musik die Reaktion auf alles Vorhergehende und alles im Moment Wirkende ist.

Wenn man also Improvisation als *Zustand*, in dem man sich im Moment, im Jetzt, befindet und in dem man alles akzeptiert und zulässt, beschreiben will, so umfasst der Begriff noch viel mehr. Es ginge nicht mehr nur um das Kreieren von Musik, sondern um den gesamten Geisteszustand, welcher sich meiner Ansicht nach schön ausdrückt in folgendem japanischen Haiku:

*Obwohl kein Buddha,
steht doch so selbstvergessen
die alte Kiefer.*¹⁹

Tobias Meier, im Mai 2008

¹⁹ Issa, aus: Byung-Chul Han, S.73

Literaturverzeichnis

Nogliki, Bert: *Improvisierte Musik in der Folge des Free Jazz.* In: *Darmstädter Jazzforum 89 – Beiträge zur Jazzforschung.* Hofheim, 1990

Solothurnmann, Jürg: *Pluralismus und neues Denken.* In: *Darmstädter Jazzforum 89 – Beiträge zur Jazzforschung.* Hofheim, 1990

Bailey, Derek: *Improvisation – Its Nature and Practice in Musik.* USA, 1992

Jost, Ekkehard: *Free Jazz – Stilkritische Untersuchungen zum Jazz der 1960er Jahre.* Hofheim, 2002

Wilson, Peter Niklas: *„Harmolodics“ – Theorie, Wahnsystem, Worthülse? Versuch zur Syntax und Ästhetik der Musik Ornette Colemans.* In: *Darmstädter Jazzforum 89 – Beiträge zur Jazzforschung.* Hofheim, 1990

Prof. Dr. Hall, Edward: *Improvisation – Ein Prozess auf mehreren Ebenen.* In: Walter Fähndrich: *Improvisation.* Winterthur, 1992

Litweiler, John: *Ornette Coleman – the harmolodic life.* Scotland, 1992

Issa. In: Byung-Chul Han: *Philosophie des Zen-Buddhismus.* Stuttgart 2002

Interviews mit **Ornette Coleman:**

- http://www2.yk.psu.edu/~jmj3/p_ornett.htm
- <http://www.ornettecoleman.com/audio>

Des Weiteren beziehe ich mich auf ein im April 2008 geführtes **Interview** mit **Christoph Gallio**, sowie auf den naturwissenschaftlichen Rat von Sarah Meier.

Ihnen und allen anderen mich unterstützenden Personen möchte ich an dieser Stelle noch einmal herzlich danken!