

Der kollektive Improvisationsstil des Art Ensemble of Chicago

Ein Beitrag zur musikalischen Analyse in der Populärmusikforschung

Die analytische Untersuchung musikalischer Ausdrucksmittel und Gestaltungsprinzipien ist die Grundlage der musikwissenschaftlichen Forschung, so auch in der Populärmusik- und Jazzforschung. Sie bildet den Ausgangspunkt sowohl der musikalischen Stilgeschichte wie auch der sozialgeschichtlichen Reflexion. (1)

Im Bereich der populären Musik und des Jazz sieht sich die musikalische Analyse mit einer Reihe von Problemen konfrontiert, die sich unter anderem aus dem Fehlen von Notentexten und dem hohen Improvisationsanteil in der Musik ergeben, aber ebenso mit einer, im Vergleich zum "klassischen" Untersuchungsgebiet der Historischen Musikwissenschaft, anderen Gewichtung der Bedeutung einzelner musikalischer Parameter und Gestaltungsprinzipien zusammenhängt. An der Bewältigung dieser in verschiedenen Stilbereichen der Populärmusik unterschiedlich stark ausgeprägten Probleme durch die Entwicklung adäquater Analysemethoden entscheidet sich der wissenschaftliche Stellenwert der Populärmusikforschung: Ist sie ein eigenständiger Teil der Musikwissenschaften oder ist sie, indem sie sich auf die Erforschung der sozialen Rahmenbedingungen von Musikproduktion, -distribution, und -konsumption beschränkt, eher der Musiksoziologie oder den Sozialwissenschaften zuzurechnen?

Frei improvisierte Musik ist in vielerlei Hinsicht ein musikalischer Extremfall, an dem sich die Analysemethoden der Jazzforschung zu bewähren haben. Am Beispiel der Analyse einer Kollektivimprovisation des "Art Ensemble of Chicago" will ich im folgenden Möglichkeiten des analytischen Herangehens an improvisierte Musik darstellen und die Voraussetzungen, Probleme und Grenzen der Untersuchungsmethoden reflektieren – Überlegungen, die sich mit Einschränkung auch auf andere Bereiche der Populärmusikforschung übertragen lassen.

1. Die Musik des "Art Ensemble of Chicago"

Das Art Ensemble of Chicago (AEC) ist ein in der zweiten Hälfte der 60er Jahre aus dem Kreis der Chicagoer Jazzmusiker-Initiative AACM (Association for the Advancement of Creative Musicians) hervorgegangenes Musikerkollektiv, das seit 1970 in unveränderter personeller Besetzung⁽²⁾ Konzerttourneen unternimmt und Schallplattenaufnahmen einspielt. Diese für den Bereich des Jazz ungewöhnliche Kontinuität der Zusammenarbeit schlägt sich in einem Gruppenstil nieder, der trotz der Vielfalt und Heterogenität der verwendeten musikalischen Gestaltungsmittel und Ausdrucksformen ganz unverwechselbar und eigenständig ist. Am musikalischen Schaffen der Gruppe läßt sich exemplarisch zeigen, wie es nach der Befreiung von allgemein verbindlichen "Spielregeln" und idiomatischen Restriktionen, die den Jazz vor 1960 reglementierten, für die im Jazzbereich verwurzelten Musiker möglich wurde, zu ganz eigenen, unverwechselbar an ihren jeweiligen musikalischen Erfahrungshintergrund gebundenen Personal- und Gruppenstilen zu finden.

Das Art Ensemble of Chicago steht an der Schnittstelle zweier in unterschiedliche Richtungen verlaufender stilistischer Entwicklungen: Auf der einen Seite die Entwicklung hin zu einer freien, nicht idiomatisch gebundenen Gruppenimprovisation, die sich in ihrer Ablösung vom typischen, auch im Free Jazz New Yorker Prägung (z.B. bei Ornette Coleman, John Coltrane oder Cecil Taylor) noch immer vorherrschenden Jazz Combo-Klangbild und durch die Einbeziehung neuer Sounds und Instrumente eher der Klangwelt zeitgenössischer abendländischer Musik nähert. Andererseits die Rückbesinnung auf verschiedene Ausdrucksformen und Idiome der afroamerikanischen Musikkultur, sowie eine Offenheit für andere Musiktraditionen der Welt.⁽³⁾

Drei Aspekte sind für den Musikstil des Art Ensemble of Chicago von zentraler Bedeutung⁽⁴⁾: Die Erweiterung des konventionellen Jazz-Instrumentariums und -klangbildes durch neue Instrumente und Klangerzeuger, die freien, non-idiomatischen Kollektivimprovisationen und die Traditionsbezüge in vielen Stücken der Band.

2. Zur Analyse improvisierter Musik

Bei der Analyse improvisierter Musik ist nicht wie bei komponierter europäischer Musik die Partitur, sondern die Schallaufzeichnung

Arbeitsgrundlage und Ausgangspunkt des Analysierenden. Die Schallaufzeichnung besitzt gegenüber dem einmaligen Höreindruck zwei weitreichende Vorteile⁽⁵⁾:

1. Sie ermöglicht eine beliebig häufige Reproduktion der Musik. Erst auf dieser Grundlage läßt sich improvisierte Musik genauer untersuchen, lassen sich detaillierte Transkriptionen anfertigen und von den subjektiven Faktoren eines flüchtigen Konzerterlebnisses befreite Aussagen über die Musik treffen.

2. Die allgemeine Zugänglichkeit von Schallplatten- und CD-Aufnahmen ermöglicht die Überprüfbarkeit der Untersuchungsergebnisse durch den kritischen Leser – der sich allerdings die Zeit nehmen muß, die untersuchten Stücke auch tatsächlich zu hören. Den für die musikalische Analyse unverzichtbaren Vorteilen der Schallaufzeichnung stehen jedoch mitunter Nachteile gegenüber: Der Aufnahme und Veröffentlichung einer Schallplatte geht ein Selektionsprozeß voraus, der nicht unbedingt nur durch musikalische, sondern mindestens ebenso so stark durch kommerzielle Erwägungen des Produzenten bestimmt wird. Außerdem folgt der eigentlichen Musikaufnahme nicht selten ein Prozeß der technischen Nachbearbeitung der aufgezeichneten Musik durch Produzenten und Toningenieure, der die musikalischen Aussagen der Musiker deutlich verändern kann. Bei der Auswahl der zu analysierenden Aufnahmen wie auch bei der Analyse selbst müssen deshalb Aufnahmesituation und Hintergründe der Schallplattenproduktion mitberücksichtigt werden.

Welche Folgen ergeben sich nun aus dem weitgehend improvisierten Charakter einer Musik für deren Analyse und Interpretation? Zunächst einmal hat sich der Analysierende dessen bewußt zu sein, daß Improvisationen keine definitiven, letztgültigen Versionen bestimmter Stücke oder musikalischer Ideen sind – vergleichbar etwa mit den in einer Partitur festgeschriebenen Werken der abendländischen Musik. Deshalb kann es in der Analyse nicht darum gehen, eine blind herausgegriffene Improvisationsaufnahme bis ins kleinste Detail zu untersuchen und die an diesem **einen** Beispiel gewonnenen Erkenntnisse zu allgemeingültigen Aussagen über **die** Musik und die **typischen** Gestaltungsprinzipien eines Musikers oder einer Gruppe hochzustilisieren. Vielmehr erfordert "die Analyse und Interpretation der in einer bestimmten Improvisation enthaltenen Merkmale vom Analysierenden, daß dieser in seine Überlegungen all jene Erkenntnisse

einbezieht, die er anhand zahlreicher **anderer** Improvisationen des gleichen Musikers zuvor gewinnen konnte. (...) Der einzige Weg, zu definitiven Aussagen über nicht-definitive Erscheinungen (die Improvisationen) zu gelangen, besteht darin, die exemplarischen unter den von ihnen auf Schallplatte festgehaltenen zu erkennen und zu analysieren." (6) Bei der Untersuchung improvisierter Musik kann der Analysierende entweder rein nach Gehör vorgehen, oder aber er versucht, die Musik aus der zeitlichen Dimension herauszureißen, indem er sie (noten-)schriftlich fixiert, d.h. **transkribiert**. Die Transkription ist eine in der Volksmusikforschung und Musikethnologie entwickelte Methode zur Aufzeichnung ursprünglich notenschriftlich nicht fixierter Musik. Für die Berliner Musikethnologin Doris Stockmann besteht das Hauptziel von Transkriptionen innerhalb der musikwissenschaftlichen Forschung darin, "die für ein Stück und für die Träger einer Musikkultur wesentlichen Faktoren präzise und in überschaubarer Form darzustellen; sie soll einerseits leicht les- und verstehbar sein und darf andererseits den musikalischen Sinn nicht verzerren oder verfälschen." (7) Zwei Ziele stehen also im Vordergrund: Zum einen das Ziel größtmöglicher Les-, Versteh- und Überschaubarkeit, zum anderen die unbedingte Verpflichtung gegenüber dem musikalischen Sinn – wohlgemerkt dem Sinn gemäß dem Verständnis der jeweiligen Musikkultur bzw. Musiker.

Musikalische Analyse geht immer von bestimmten Fragestellungen und Analysezielen aus, die sich auf das der untersuchten Musik "Wesentliche" richten sollten. Bei populärer Musik liegt dies oft in Bereichen, für die eine angemessene Begrifflichkeit erst entwickelt werden muß (z.B. Fragen des Sounds oder der rhythmischen Gestaltung, der Interaktion und des kollektiven Zusammenspiels zwischen den Musikern). Ein unreflektierter Rückgriff auf die überkommene Analyse-Terminologie führt hier nicht selten auf Abwege. Denn die Fragestellung determiniert bei nicht notierter Musik nicht nur das analytische Vorgehen, sondern bereits den Prozeß des Transkribierens und die Gestalt des transkribierten Notentextes, der als Ausgangspunkt aller weiteren analytischen Untersuchungen dient.

Sowohl die Transkriptionen als auch der Prozeß des Transkribierens selbst haben nachhaltigen Einfluß auf die musikalische Analyse. Liegt die Musik einmal in einer durch notenschriftliche Fixierung

aus dem zeitlichen Fluß herausgelösten Form vor, so treten mitunter musikalische Zusammenhänge und Details, die dem bloßen Hören verborgen blieben, plötzlich ans Tageslicht, werden Vergleiche zwischen zeitlich voneinander entfernten Passagen und Stücken auf einen Blick möglich. Zugleich intensiviert und vertieft das mit dem Prozeß des Transkribierens verbundene wiederholte, minutiöse Hinhören das Verständnis der Musik und die Wahrnehmung bestimmter musikalischer Details ungemein. Nicht selten verändert sich während des mit dem Transkribieren verbunden intensiven Hörprozesses die analytische Fragestellung und gewinnt ihre endgültige Richtung.

Transkription, Analyse und Fragestellung stehen also in einer engen und fruchtbaren Wechselbeziehung: Die Höranalyse wählt aufgrund der Fragestellung und der Hörerfahrungen exemplarische Stücke und Passagen aus und richtet die Aufmerksamkeit im Transkriptionsprozeß auf bestimmte, als symptomatisch erkannte Merkmale der Musik. Umgekehrt erfährt die Analyse und deren Fragestellung durch die Transkription neue Anregungen, indem sie die Aufmerksamkeit des Analysierenden auf vorher nicht oder nur am Rande wahrgenommene Aspekte der Musik lenkt.

3. The Art Ensemble of Chicago: "A Brain for the Seine" (8)

"A Brain for the Seine" ist eines jener AEC-Stücke, die sich über eine gesamte Langspielplattenseite erstrecken und so die zeitlichen Möglichkeiten des Mediums Schallplatte voll ausnutzen. (9) Diese "langen" AEC-Aufnahmen setzen sich zumeist aus einem Themenblock, in dem thematisches Material vorgestellt und improvisatorisch verarbeitet wird, und einem freien Improvisationsteil zusammen, in dem ohne erkennbaren Bezug zum thematischen Material des vorangegangenen Themenblocks, ohne **verbindliche** Orientierung an einer bestimmten musikalischen Idiomatik und vermutlich ohne vorherige Absprache – also "frei" – improvisiert wird. (10) "A Brain for the Seine" ist insofern eine Ausnahme von dieser Improvisationspraxis, als das Stück kein thematisches Material verwendet, sondern ausschließlich aus einer freien Kollektivimprovisation besteht. Das Stück ist, meiner Hörerfahrung der AEC-Aufnahmen zufolge, ein repräsentatives und gelungenes Beispiel für den kollektiven Improvisationsstil des Art Ensemble of Chicago.

Um einen ersten Überblick über den formalen und klanglichen Verlauf des Stückes zu gewinnen, habe ich zunächst ein Verlaufsdiagramm angefertigt, das die Instrumentation (und damit das Klangbild) des Stückes mit seinem zeitlichen Ablauf in Beziehung setzt. Dabei werden die jeweils zu einem bestimmten Zeitpunkt hörbaren Instrumente graphisch durch Linien und Punkte über einer horizontal verlaufenden Zeitachse vermerkt. Da die exakte Zuordnung der einzelnen Instrumente zu den vier AEC-Musikern in vielen Fällen nicht möglich ist, habe ich die Instrumente bzw. Instrumentengruppen zu mehreren horizontal übereinander angeordneten Schichten zusammengefaßt. Die Bezeichnung der Instrumente orientiert sich an den im Jazzbereich allgemein üblichen Instrumentalabkürzungen. Hinzu kommen einige einfache graphische Instrumentalsymbole.

Die Anordnung der Instrumente in "Klangschichten" folgt musikalischen Kriterien: Ganz unten, direkt über der Zeitachse steht als das "fundamentale" Instrument der Baß; darüber die Bläser (Trompete und Holzblasinstrumente); dann Akkordeon, Sanza und die Saiteninstrumente (Klavier und E-Gitarre); darüber die Schlagspiele.

Die Perkussionsinstrumente der darüberliegenden Schicht sind unterteilt in

Holztrommeln (Symbol: ■),

Felltrommeln (□),

Becken (○),

Gongs bzw. Tamtams (⊙)

sowie Alm- und Herdenglocken (◊).

Das Klangfarbenspektrum geht also von den Holz- über die Fell- zu den Metallklängen. Darüber befindet sich die Schicht

der Schellen und Glöckchen (✨)

sowie des Tamburins (⊕).

Als oberste Schicht sind unterschiedliche Klangerzeuger, die sog. "Little Instruments", und die menschliche Stimme notiert.

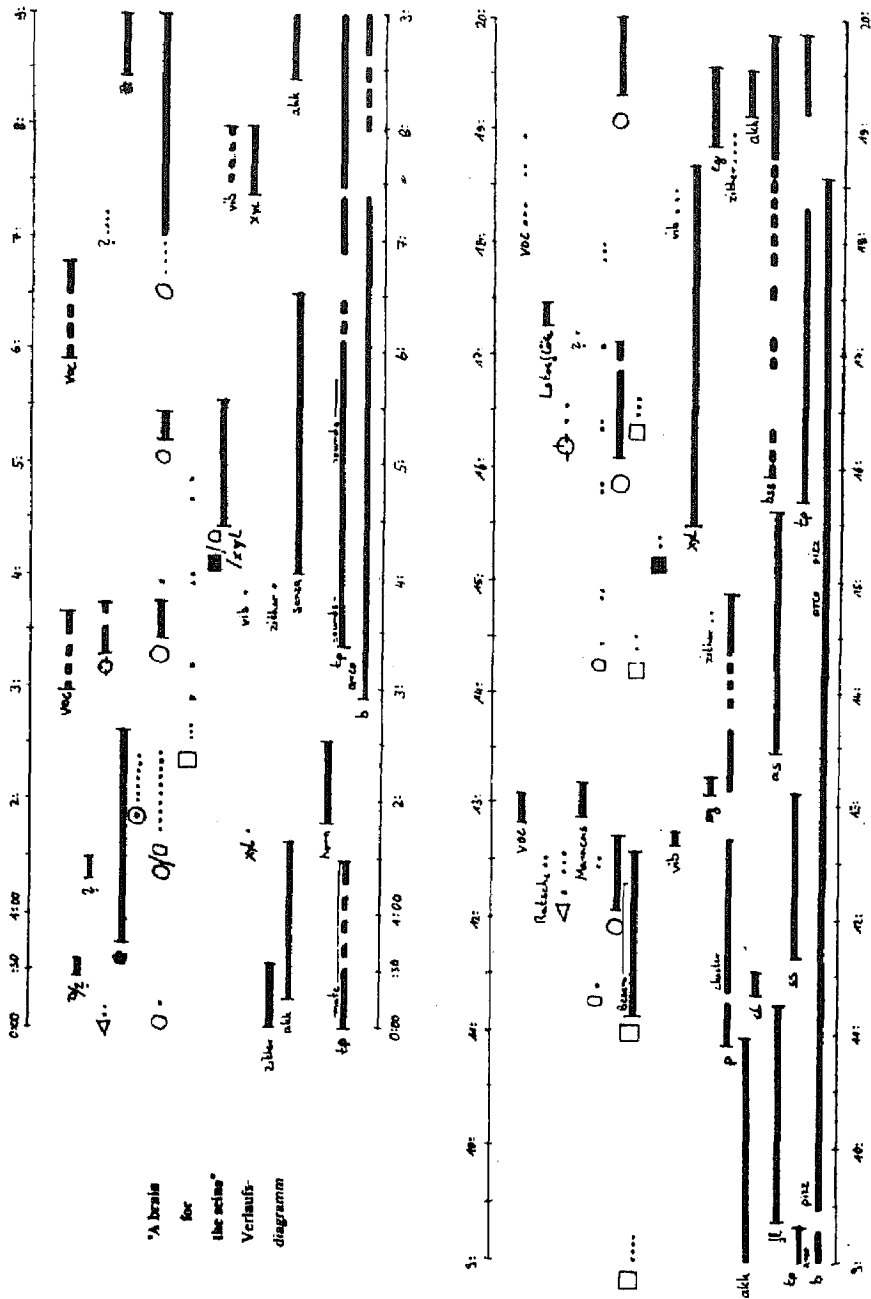
Bei der Bestimmung der Instrumente, vor allem der Perkussionsinstrumente und Little Instruments, ergeben sich zwei Probleme: Zum

einen sind die Klangerzeuger aufgrund des bloßen Höreindrucks oftmals nicht genau identifizierbar. Deshalb habe ich die Gruppen der Felltrommeln, Holztrommeln, Becken und Rasselinstrumente nicht weiter in einzelne Instrumente unterteilt. Auch Gong und Tamtam werden zusammengefaßt, ebenso die verschiedenen aus Holzplatten ("xyl") bzw. Metallplatten ("vib") bestehenden Schlagspiele. Ähnlich wird in manchen Fällen bei den Spielzeug- und Lärminstrumenten, z.B. bei den Tröten, Hupen und den Pfeifen verfahren. Nicht genau identifizierbare Klangerzeuger habe ich zwar einer bestimmten Klangschicht zugeordnet, jedoch mit einem Fragezeichen versehen. Zum anderen ist oft nicht klar bestimmbar, **wieviele** Instrumente einer Instrumentengruppe simultan oder in schnellem, gleitendem Wechsel gerade spielen. Dies betrifft vor allem die Holz- bzw. Felltrommeln und die Becken, aber auch die Schlagspiele.

Ich habe versucht, über den bloßen Vermerk der Instrumente hinaus, weitere Informationen in die graphische Darstellung einfließen zu lassen. Kontinuierliches Spiel wird durch eine durchgehende Linie ⁽¹¹⁾, einzelne Klangereignisse werden dagegen durch einzelne Punkte dargestellt. Außerdem wird vereinzelt verbal auf verschiedene Spieltechniken der Instrumente verwiesen (z.B. "sounds", "arc", "glissando" etc.)

Verlaufsdiagramm "A Brain for the Seine" siehe Seite 54

Im Verlaufsdiagramm von "A Brain for the Seine" stecken Informationen zur Instrumentation des Stückes, zu seinem Klangbild sowie zu dessen Veränderungen. Das Klangbild wird von schnellen Wechseln der Instrumentation geprägt, wobei die einzelnen Klangkonstellationen selten länger als zwei oder drei Minuten dauern. Manchen Episoden wird durch eine einheitliche Perkussionsbegleitung (Glöckchen, Sanza, Becken etc.) eine gewisse klangliche Geschlossenheit verliehen. Andererseits gibt es in "A Brain for the Seine" aber auch eine Passage (ca. 9:15 bis 11:00), während der keinerlei Perkussions- oder Geräuschinstrumente zu hören sind. Darüberhinaus fallen die vielen kürzeren Klangereignisse vor allem der Perkussionsinstrumente und Little Instruments auf. Der Baß spielt, abgesehen von den ersten drei Spielminuten, fast kontinuierlich. Er erlangt damit in "A Brain for the Seine" eine im Vergleich mit anderen Stücken ungewöhnlich große Bedeutung.



Dagegen ist die Dominanz der Trompete eher typisch für die Art Ensemble-Musik. Die erste Hälfte des Stückes wird weitgehend von Lester Bowles Trompetenspiel bestimmt.

Über das **konkrete** musikalische Geschehen lassen sich aufgrund des Verlaufsdiagramms noch keine detaillierteren Aussagen machen. Dazu wird es notwendig, tiefer in das musikalische Geschehen einzudringen. Hierzu einige Vorüberlegungen. Bei der Untersuchung von idiomatisch orientierten Improvisationen – wie sie im Jazz bis mindestens 1960 üblich waren, und wie sie sich teilweise auch im Repertoire des AEC finden – ist die analytische Vorgehensweise klar vorgezeichnet: Zuerst versucht der Analysierende die Konventionen und "Spielregeln" des jeweiligen Idioms (Bebop, Dixieland etc.) zu ermitteln, um dann auf diesem Hintergrund – dem "musikalisch Allgemeinen" – das "musikalisch Besondere", den individuellen Personal- oder Gruppenstil eines Musikers bzw. einer Band anhand der untersuchten Musik zu bestimmen. Bei idiomatisch nicht gebundener Musik fehlt jedoch der verbindliche Hintergrund klar umrissener Spielregeln und Ausdrucksmittel: In frei improvisierter Musik, die sich weder an einem Idiom, noch an klar bestimmbar thematischem Material orientiert, ist, zumindest prinzipiell, alles möglich. Sicherlich ist es sinnvoll zu untersuchen, inwieweit bestimmte Jazz-Konventionen in die non-idiomatischen Kollektivimprovisationen des AEC hineinwirken; inwieweit es Passagen gibt, die sich als "begleitete Soli" im Sinne des Jazz verstehen lassen; inwieweit dort die Personalstile der einzelnen Musiker zur Geltung kommen; inwieweit Kontrabaß und Perkussionsinstrumente eine konventionelle Begleitfunktion erfüllen. Darüberhinaus ist es naheliegend, die Ausdrucksmittel der **einzelnen** Musiker isoliert zu analysieren. (12) Das wohl wesentlichste Element freier Improvisationen besteht jedoch gerade in der Art und Weise des **kollektiven Zusammenspiels**: Der Gruppenstil ist weit mehr als die Summe der Personalstile. Im folgenden will ich mich auf die Analyse dieses zentralen Aspekts der AEC-Musik konzentrieren. Meine Fragestellung richtet sich also auf den kollektiven Improvisationsstil des Art Ensemble of Chicago.

In der zeitgenössischen Improvisationsmusik lassen sich zwei extreme Spielhaltungen ausmachen, zwischen denen sich der kollektive Improvisationsstil im Einzelfall bewegt. (13) Auf der einen Seite steht das Streben nach Geschlossenheit, nach einem ein-

heitlichen, fließenden Klangkontinuum: das Weben an einer organischen Sound-Textur. Dem gegenüber steht die Suche nach harten Brüchen, Schnitten und Kontrasten zwischen musikalischen Mikro-Gestalten, die Simultaneität von heterogenen Klangeignissen und das Zulassen selbst von Absurditäten und "Unpassendem". In "A Brain for the Seine" sind beide Spielhaltungen präsent. Wie teilweise bereits aus dem Verlaufsdiagramm zu ersehen ist, finden sich sowohl – allerdings nur relativ kurze – Passagen konstanter Klangkonstellationen wie auch Abschnitte voller Brüche und quasi unzusammenhängender Soundereignisse. Bevor ich mich anhand zweier Musikbeispiele insbesondere mit den "brüchigen" Episoden beschäftigen will, ein paar kurze Bemerkungen zu meinen Transkriptionen.

Für zeitgenössische Improvisationsmusik sind (mindestens) drei Faktoren charakteristisch, die jeweils direkte Folgen für das Transkribieren und die Art der Darstellung haben:

1. Da bei Kollektivimprovisationen das musikalische Gesamtgeschehen und die Wechselbeziehung der einzelnen Musiker und Instrumente untereinander von primärem Interesse sind, ist es notwendig, **alle** Instrumente in einer Partitur zu erfassen und nicht, wie sonst in der Jazzforschung oft üblich, ausschließend die Stimme des Solisten zu dokumentieren.

2. Der Klangcharakter/Sound der Instrumente ist oftmals wichtiger als die konkreten Tonhöhenbeziehungen, die bei vielen Klangerzeugern ohnehin vollkommen in den Hintergrund treten. Die Darstellung des Soundaspekts macht graphische Zusatzsymbole erforderlich – was allerdings die Übersichtlichkeit und Lesbarkeit der Transkriptionen möglichst nicht beeinträchtigen sollte. Im folgenden verwende ich darum nur Instrumentensymbole und einfache graphische Zeichen (z.B. Wellenlinien).

3. Den AEC-Kollektivimprovisationen liegt in der Regel kein Beat/Fundamentalmusik zugrunde. Deshalb habe ich in den Transkriptionen auf feste Notenwerte verzichtet. Die Töne und Soundereignisse beziehen sich stattdessen auf eine Zeitachse über dem Notensystem.

Notenbeispiel 1 siehe Seite 58

In Beispiel 1 aus "A Brain for the Seine" steht Lester Bowies Trompete mit einer getragenen, melodischen Linie im Vordergrund (14)

und wird vom Baß dezent begleitet – an einer Stelle sogar mit einer gleichförmigen, Walking bass-artigen Linie. Dagegen wirken die kurzen Einwürfe des Baßsaxophons zumindest zusammenhanglos, wenn nicht sogar "unpassend" und "störend". Hinzu kommen die Glissandi und Tontrauben zweier Xylophone/Marimbas, die sich wie eine dritte, ebenfalls heterogene Schicht neben Trompete/Baß und Baßsaxophon legen. Das Beispiel zeigt, daß soloartige Passagen in den freien Kollektivimprovisationen des AEC zwar auftreten, jedoch jederzeit von anderen Musikern gestört bzw. durch eigenständige Klangschichten überlagert werden können. Zumeist sind die Soli nur von kurzer Dauer und werden von den anderen Musikern durch mehr oder weniger "spektakuläre" musikalische Aktionen in Kollektive zurückgeführt, in denen sämtliche Instrumente wieder prinzipiell gleichberechtigt agieren. Hier ein weiteres Beispiel aus "A Brain for the Seine":

Notenbeispiel 2 siehe Seite 59

Eine turbulente Sopransaxophonepisode hat sich ab ca. 12:45 zur Repetition eines einzigen Tones gewandelt, die vom Baß ab 12:50 mit einer Ostinatofigur unterstützt wird. Diese statische Struktur wird ab 13:07 durch einen verzerrten E-Gitarren-Sound beendet. Es folgen einige Sekunden mit eher beiläufigem Spiel von Baß und Klavier, bevor ab 13:27 das Altsaxophon mit einer laut und markant gespielten Phrase zu einer neuen Solo-Episode ansetzt. (15) Es ist bemerkenswert, daß die E-Gitarre nur sehr kurz "lärm", um dann, ein vollkommen verändertes Klangbild hinterlassend, wieder zu verstummen. Es geht dem Gitarristen (vermutlich Joseph Jarman) weniger um den Aufbau einer eigenen, neuen Klangstruktur, als vielmehr um das Aufbrechen oder "Zerstören" eines zuvor relativ einheitlichen und statischen Klangbildes, von dem jedoch keine neuen Impulse für den Improvisationsprozeß mehr zu erwarten sind. Solche Aktionen musikalischen "Aufbrechens" und "(Zer-)Störens" sind in der Musik des Art Ensembles weit verbreitet. Sie beinhalten stets ein improvisatorisches Wagnis, das auch vom Hörer mitvollzogen werden kann. In solchen Momenten radikaler Brüche erhebt sich die kritische Frage: Was geschieht nun? Nicht selten folgen Passagen voller "Orientierungs- und Richtungslosigkeit" des musikalischen Gesamtbildes, bevor allmählich eine neue Klanggestalt Konturen gewinnt.

Art Ensemble of Chicago: "A brain for the scene"

1

15:40 :45 :50 :55 16:00 :05 :10

tp
xyl
b
walking bass

==

16:10 :15 :20 :25 :30 w :35

tp
xyl
b
walking bass

2

12:50 :55 13:00 13:05

vocal
"be" "be" "be" "be" "be"

b

==

13:05 :10 :15 :20 :25 :30

vocal
"be" "be" "be" "be" "be"

b
p (Akkorde)

Nicht immer müssen jedoch einheitliche Improvisationsepisoden und Klangkonstellationen durch andere Instrumente erst **zerstört** werden. Oft gehen sie auch quasi **von alleine** zuende. Das Zurücknehmen der Spielintensität, das "Tasten" im Spielprozeß des AEC führt dabei nicht selten bis zum Verstummen. Stille und Ereignislosigkeit werden zugelassen – was sowohl beruhigend-meditative als auch spannungsfeligernde Wirkungen haben kann.

4. Schlußbemerkungen

Am Beispiel der Analyse einiger Aspekte der Improvisationsmusik des Art Ensemble of Chicago habe ich zu zeigen versucht, mit welchen Untersuchungsmethoden sich Populärmusikforschung ihrem Untersuchungsgegenstand nähern kann. Bei der Analyse nicht notierter und improvisierter Musik ist es von entscheidender Bedeutung, sich des engen Wechselverhältnisses von Hörerfahrung und analytischer Fragestellung, von Analyseverfahren und gewählter Transkriptionsart bewußt zu sein. Neben den vorgestellten Transkriptionstypen des Verlaufsdigramms und der Partiturlinien sind gegebenenfalls darüber hinaus noch andere Arten der Darstellung sinnvoll – etwa ein verbales, mit Notenbeispielen angereichertes Hörprotokoll oder graphische Notationsweisen. Insbesondere bei der Darstellung der für weite Bereiche populärer Musik zentralen Aspekte des Sounds und der rhythmischen (Fein-)Gestaltung entstehen für den Musikforscher hier mitunter große Schwierigkeiten, Detailtreue und Aussagekraft der Transkriptions- und Darstellungsweise mit dem erforderlichen Grad an Übersichtlichkeit und Lesbarkeit zu verbinden.

Der englische Gitarrist und Improvisator Derek Bailey lehnt in einer der wichtigsten Publikationen über Improvisation die Analyse und Transkription improvisierter Musik kategorisch ab. (16) Stattdessen reflektiert er über die Improvisationspraxis ausschließlich aufgrund eigener Spielerfahrungen und aufgrund von Gesprächen mit anderen improvisierenden Musikern. Ich denke, daß die bloße Darstellung der Spiel- (und Lebens-) Haltung von Improvisatoren durch die analytische Untersuchung der musikalischen Resultate des Improvisationsprozesses ergänzt und fundiert werden muß, um zu einer begründeten und tragfähigen Interpretation improvisierter Musik zu gelangen. Daß eine solche analytische Herangehensweise möglich und ertragreich sein kann, hoffe ich hier gezeigt zu haben.

Anmerkungen:

- (1) Vgl. dazu Jost 1982, S.13f.
- (2) Das "Art Ensemble of Chicago" (AEC) besteht aus folgenden Musikern:
 - Roscoe Mitchell (geb. am 3.8.1940 in Chicago): Saxophone, Klarinetten, Flöten, Fagott, verschiedene Perkussionsinstrumente und Little instruments, Stimme.
 - Joseph Jarman (geb. am 14.9.1939 in Pine Bluff, Arkansas): Saxophone, Flöten, Klarinetten, Klavier, Akkordeon, Gitarre, Cembalo, verschiedene Perkussionsinstrumente und Little instruments, Stimme.
 - Lester Bowie (geb. am 11.10.1941 in Frederick, Maryland): Trompete, Flügelhorn, Baßtrommel, verschiedene Perkussionsinstrumente und Little instruments, Stimme.
 - Malachi Favors (geb. am 22.8.1937 in Chicago): Baß, Banjo, verschiedene Perkussionsinstrumente und Little instruments, Stimme.
 - Im Sommer 1970 wird Don Moye (geb. am 23.5.1947 in Rochester, New York) fünftes Mitglied des Art Ensembles: Schlagzeugset, verschiedene Perkussionsinstrumente (Congas, Djembe, Dundun usw.) und Little instruments, Stimme.
- (3) Vgl. hierzu Jost 1972, S.115f.
- (4) Vgl. dazu meine bisher unveröffentlichte Magisterarbeit "Die Musik des 'Art Ensemble of Chicago' (1966-70)". Sie wurde im Winter 1992/93 am Institut für Musikwissenschaft und Musikpädagogik der Justus Liebig-Universität Gießen geschrieben und von Prof. Dr. Ekkehard Jost betreut. Die Arbeit kann in der dortigen Institutsbibliothek sowie im Jazzinstitut Darmstadt eingesehen werden.
- (5) Vgl. Jost 1975, S.17.
- (6) Jost 1975, S.16.
- (7) Stockmann 1979, S.214f.
- (8) "A Brain for the Seine" entstammt der LP "Message to our folks" (BYG 529.328), die das Art Ensemble of Chicago – noch ohne Don Moye! – am 12. August 1969 in Paris aufgenommen hat. Die Aufnahme ist inzwischen auch als CD zugänglich (Affinity CD AFF 752). Eine umfassende Diskographie der AEC-Musiker haben Janssens und de Craen (1983) vorgelegt.
- (9) Andere AEC-Stücke erstrecken sich sogar über beide Seiten einer Schallplatte, so z.B. "People in Sorrow" (Pathé EMI 2C062-10523) und "Reese and the Smooth Ones" (BYG 529.329).
- (10) Die Schallplattenaufnahme spiegelt die Spielpraxis des Art Ensemble bei Live-Konzerten wahrscheinlich relativ getreu wieder. Diese Vermutung wird von einer Konzertrezension bekräftigt, die der Jazzjournalist Terry Martin 1967 in der Chicagoer Musikzeitschrift "Down Beat" veröffentlichte. Er schreibt dort über ein Konzert der Gruppe, die sich damals noch "The Roscoe Mitchell Art Ensemble" nannte, in der Ida Noyes Hall der University of Chicago: "One concert may emphasize definite themes (generally original) or musical forms; the next may involve no prior conceptions at all. Whatever, the sensitivity of the musicians and the

experience of Mitchell's unique rehearsal methods assure a common pool of musical material, a group memory that unifies the performance. At Ida Noyes Hall, Mitchell chose a path intermediate between the extremes indicated above, providing definite starting points for each of two long improvisations played, and placing one or two thematic signposts along the way." (Martin 1967, S.28).

- (11) Ab Pausen mit einer Länge von mehr als ca. 5 Sekunden wird die Linie unterbrochen.
- (12) Diesen Fragestellungen habe ich die Abschnitte 4.3, 5.5.2, 5.5.4 und 5.5.5 meiner Magisterarbeit gewidmet.
- (13) Vgl. hierzu wie generell zu Fragen der Improvisation den kenntnisreichen Essay des Hamburger Jazzpublizisten Peter Niklas Wilson (1994).
- (14) "hv" bezeichnet die Half valve-Technik Bowies; Töne also, die er mit halb gedrückten Ventilen spielt.
- (15) Zwei Anmerkungen zur Transkription: Die Zeitintervalle sind in den beiden Zeilen aufgrund der unterschiedlichen Ereignisdichte unterschiedlich groß gewählt. Der zweimal gesprochene Satz ist nicht voll verständlich. Das wird in der Transkription durch ein Sternchen ("**") gekennzeichnet.
- (16) Bailey schreibt u.a.: "Transcription, it seems to me, far from being an aid to understanding improvisation, deflects attention towards peripheral considerations." (Bailey 1980, S.4).

Literatur:

- Bailey, Derek: *Improvisation. Its Nature and Practice in Music*. Ashbourne 1980.
- Janssens, Eddy u. de Craen, Hugo: *Art Ensemble of Chicago Discography*. Brüssel 1983.
- Jost, Ekkehard: Zur jüngsten Entwicklung des Jazz. In: Stephan, Rudolf (Hrsg.): *Die Musik der Sechziger Jahre. Zwölf Versuche*. Veröffentlichungen des Instituts für Neue Musik und Musikerziehung Darmstadt, Bd. 12. Mainz 1972, S.100-116.
- Jost, Ekkehard: *Free Jazz. Stilkritische Untersuchungen zum Jazz der 60er Jahre*, Mainz 1975.
- Jost, Ekkehard: Über Jazzimprovisation. In: Brinkmann, Reinhold (Hrsg.): *Improvisation und neue Musik*. Veröffentlichungen des Instituts für Neue Musik und Musikerziehung Darmstadt, Bd. 20. Mainz 1979, S.55-65.
- Jost Ekkehard: *Sozialgeschichte des Jazz in den USA*. Frankfurt 1982.
- Kernfeld, Barry (Hrsg.): *The New Grove Dictionary of Jazz*. London, New York 1988.
- Martin, Terry: Roscoe Mitchell Art Ensemble. Ida Noyes Hall, University of Chicago. In: *Down Beat* 34/18 (7.9.1967), S.28f (Konzertrezension).
- Pfleiderer, Martin: *Die Musik des 'Art Ensemble of Chicago' (1966-70)*. Gießen 1993 (unveröffentlichte Magisterarbeit).
- Stockmann, Doris: Die Transkription in der Musikethnologie: Geschichte, Methoden, Probleme. In: *Acta Musicologica* 51(2) 1979, S.204-225.
- Wilson, Peter Niklas: *Improvisation. 16 Stichworte zu einer flüchtigen Kunst*. In: *Lette International*, H. 24 (1994), S.67-69.