



Neue Kammermusik für Musikschulen

Referent: Reinhard Gagel

AG 6, Freitag, 9. Mai 2003

Motivation für neue Klänge – Brücken zwischen Pop und Neuer Musik im Mittelstufen – Ensemblespiel der Musikschulen¹.

Neue Musik – das sind „schräge“ Klänge, Stücke, deren Form man nicht erfassen kann und die nicht „grooven“. Niemand beschäftigt sich „freiwillig“ damit, ihre Akzeptanz ist im Umfeld der Schüler/innen (Elternhaus, Schule, Freundeskreis) gering. Neue Musik entspricht nicht der Zielvorstellung, mit der Schüler und Eltern an die Musikschule kommen, so eine Musik haben sie nicht „gebucht“. Ihr musikalischer Gehalt und ihre Emotionalität erschließt sich jungen Instrumentalisten nicht oder nur intellektuell, da sie meist mehr erklärt wird als dass sie tatsächlich gehört oder gespielt wird. Instrumental- und Ensemblelehrkräfte sind nicht erfahren (und meist nicht ausgebildet) in ihrer Didaktik und Methodik; oft auch lehnen sie selbst – ohne sich meist damit beschäftigt zu haben – die Klangwelt Neuer Musik ab.

Das ist in dürren Worten die Beschreibung der Situation, in der sich die Musik der letzten 50 Jahre in den Musikschulen befindet. Aber es ist kein Grund, diese Musik weiter zu vernachlässigen. Vielmehr ist die Frage zu stellen, wie das musikalische Potential und die kreativen Möglichkeiten der aktuellen Musik erschlossen werden können, so dass es den jungen Instrumentalisten gelingt, sich darauf einzulassen. Aus diesen Gründen hat der VdM seine Initiative „Neue Kammermusik an Musikschulen“ gegründet, die in diesem Jahr schon zum zweitenmal eine Liste mit ausgewählter Literatur an Musikschullehrer verteilt, damit diese sie in der Praxis „erproben“ können. Damit soll Orientierung im „Dschungel“ der vielen kompositorischen Ansätze gegeben werden und zur Erarbeitung an den Musikschulen motiviert werden. Folgerichtig gibt es parallel dazu einen berufsbegleitenden Lehrgang, an dem sich z.Zt. ca. 20 Musikschullehrer mit Zugangsweisen, Hintergründen und Unterrichts- und Leitungsmethoden verschiedenster Formen von neuer Kammermusik und Ensemblespiel auseinandersetzen².

Klangbrücken bauen.

Trotz der eingangs erwähnten Ablehnung „schräger“ Musik: interessant ist, dass in der neuen „elektronischen“ Popmusik Klangwelten vorkommen, die z.T. der Klangwelt Neuer Musik ähnelt. Diese wird von Jugendlichen gerne – und oft – gehört und ihre Geräusche, Reibungen, der individuelle Gesangsstil mit allen Zwischentönen von Schreien, Flüstern, Reiben, ungenauer Intonation usw. werden als besondere

¹ Dieser Text ist die schriftliche Fassung eines auf dem VdM Kongress 2003 in Hannover gehaltenen Vortrags. Die Argumentation und vor allem die musikpraktischen Experimente sind sowohl dort von „mutigen“ Teilnehmern des Seminars ausprobiert als auch im Ensembleunterricht der Klassen 7 und 8 im gemeinsamen Musikzweig der Rheinischen Musikschule, Köln und des Humboldt-Gymnasium, Köln entwickelt worden.

² Die Leitung dieses berufsbegleitenden Lehrgangs, der in 4 Phasen 2003 und 2004 an der Bundesakademie Trossingen stattfindet, haben Prof. Dr. Wolfgang Rüdiger, Musikhochschule Düsseldorf und Reinhard Gagel, Rheinische Musikschule, Köln.

Emotion wahrgenommen. Warum wird es auf der einen Seite abgelehnt und auf der anderen Seite – im Pop – geschätzt? Weil dort immer „befremdende“ Elemente (also Geräusche) mit bekanntem (z.B. einer Rhythmusgruppe) gemischt werden. Die Mischung macht's: und „Mixing“ ist eine der Kompositionsweisen, mit der die die Hip-hop-Künstler aus Samples, Songzitat, Geräuschen, usw. einen neuen Song machen. Vielleicht gibt das die Möglichkeit, Brücken zu schlagen: Elemente der Popmusik mit Spielweisen und Klängen der Neuen Musik zu verbinden, also einen „Mix“ zu erstellen, und die Hör- und Spielerfahrung, die am eigenen Instrument ebenso wie in der Band oder beim Musikhören erworben wurde, mit dem „befremdlichen“ der neuen Musik zu verbinden. Methodisch gilt es ergänzend, sich der Musik so zu nähern, dass die Spieler in ihrem Tempo, in ihrer Entscheidung, in ihrer Verantwortung musikalisch handeln können, indem experimentierend und improvisierend Musik gemacht wird.

„Offene Prozesse“ in der Neuen Musik

Improvisation ist eine Methode zur Klangerzeugung im Hier und Jetzt in der Einheit von Spielen, Hören, Reagieren und Erfinden. Im Improvisieren lassen sich eigenständige Ideen und Klangvorstellungen der Spieler verwirklichen, die Beitrag zur gemeinsamen musikalischen „Struktur“ sind. Improvisieren kann man mit jeder Instrumenten- oder Gruppenkonstellation. In der Pop- und Jazzmusik ist Improvisation ein wesentliches Charakteristikum, die improvisierenden Musiker werden sehr bewundert, aber die wenigsten Jugendlichen trauen sich, zu improvisieren. Und lernen kann man es anscheinend nicht, weil es nur selten im Angebot von Musikunterricht an Musikschulen auftaucht.

Einige Komponisten Neue Musik sind daran interessiert, die Interpreten Ihrer Stücke in das „Komponieren“ mit einzubeziehen. Sie haben „offene Kompositionen“ erarbeitet, sogenannte „Konzeptkompositionen“, die als Texte und als Grafik notiert³ sind. Die Instrumentalisten haben keine ausgeschriebene Partitur vor sich, die ihnen vorschreibt, was zu tun ist, sondern vieldeutige und in weitem Horizont realisierbare Anweisungen und Vorschläge. Diese „Stücke“ sind auch mit Musikschulensembles zu erarbeiten oder z.T. sogar für Schülerensembles geschrieben. Im Vordergrund steht die experimentelle Erforschung des Klanges und die gemeinsame musikalische Interaktion.

Diese Überlegungen führen zu einer neuen Ensembleform, die für gemischtes Instrumentarium und unterschiedliche instrumentale Fähigkeiten geeignet ist. Wir haben das an der Rheinischen Musikschule in Köln das „ImproOrchester“⁴ genannt. Dieses Orchester mit ca. 6-10 Mitgliedern zeichnet sich durch kollektive Erarbeitung, offene Prozesse unter Animation und Anleitung einer Lehrkraft aus. Es bietet sich – wenn organisatorisch möglich – ein Teamteaching von Lehrkräften unterschiedlicher Stilistik und/oder Ensembleformen an. In dem „ImproOrchester“ haben wir die nun folgende Unterrichtsreihe erarbeitet, die exemplarisch die Möglichkeit andeuten soll, Neue Musik – in Form offener Kompositionen – und Popmusik – deren patternorientierter Groove – in gemeinsamen Improvisationen einander anzunähern.

Improvisationen mit reduziertem Klangmaterial

Das Prinzip der Reduktion, d.h. der Beschränkung auf einen Klang und seine Ausdrucksqualität ist ein musikalisches Prinzip, das in der Neuen Musik einige Komponist(inn)en anwenden, um neue Ausdrucksqualitäten jenseits der konventionellen Mittel zu erarbeiten. „Die Reduktion, die Zurücknahme an sich ist noch keine Qualität, sondern gewinnt erst dann Kraft, wenn sie auf diesem Weg zur Klärung bestimmter Aspekte beiträgt“.⁵ Komponisten, die mit dieser sehr reduzierten Ästhetik ihre Werke gestaltet haben, sind bzw. waren u.a. John Cage, Morton Feldman und György Kurtág.

Die Qualität des einzelnen Tons zu fokussieren, setzt das Prinzip der Melodie ausser Kraft, und zwingt, die Eigenschaften eines Klanges (Höhe, Klangfarbe, Dauer) und der ihr nachfolgenden Pause zu gestalten. Das bringt die Spieler zur Wahrnehmung und zur Reduzierung ihrer Spielgesten; auf der anderen Seite aber führt es zu einer Verunsicherung, denn Spiel- und Hörklischees werden zugunsten eines „abstrakten“ Klangbildes eingeschränkt.

³ Beispiele für Konzeptkompositionen sind: Karlheinz Stockhausen: Aus den sieben Tagen und Setz die Segel zur Sonne; Vinko Globokar: Individuum-Kollektiv; Mathias Spahlinger: Vorschläge zur Ver(über)-flüssigung des Komponisten, Guy Reibel: Jeux musicaux (für Stimme) Cornelius Cardew: Treatise. Für die Arbeit mit Ensembles im Musikschulbereich empfehle ich die Sammlung von Rüdiger/Nimczik 1997 (s. Literaturverzeichnis).

⁴ Das sogenannte „ImproOrchester“ war ein Angebot innerhalb des von der Rheinischen Musikschule, Köln und dem Humboldt-Gymnasium, Köln gemeinsamen betriebenen Musikzweiges. Die beschriebenen Unterrichtseinheiten sind im Teamteaching mit dem Schulmusiker Klaus Riedel entstanden.

⁵ Hans Schneider, Lose Anweisungen für klare Klangkonstellationen, S. 87

In der Ensemblearbeit bietet sich der einzelne Klang trotz dieser Abstraktheiten deshalb an, weil jeder Spieler sich mit seiner Klangaktion zwar individuell gestaltend, aber nur sinnvoll agierend im Rahmen der ganzen Gruppe erlebt. Das kann z.B. in hoquetusartigen Kreisformen sein, wo man seinen Klang weitergibt, aber auch in offenen Gruppenkonstellationen, in denen der jeweils eigene Klang Teil der gemeinsam gestalteten Textur des Stückes ist. Überdies muss man sich nicht lange mit dem Üben von technischen Dingen (Tonleiter, Rhythmus, usw.) aufhalten, sondern die Erprobung und Erfahrung mit dem Klang passiert während der Improvisationsphasen⁶.

„Alle spielen weiche, leise (mp-p) und ca.eine halbe Sekunde lange Töne,dürfen aber nicht mit anderen gleichzeitig spielen; wenn zwei (oder mehr) ihren Ton gleichzeitig spielen, scheiden sie aus. Hier ist Sparsamkeit angebracht.“⁷

Das „Elimination-game“ ist zunächst ein Wettspiel, das von Christof Griese bewusst als Spiel zur Förderung von Konzentration und Aufeinanderhören eines Ensembles erdacht wurde. Seine Qualität liegt im Spielen im richtigen Augenblick, im Erfassen der Elimination (Treffen zweier Klänge). Das schärft mit Spaß das Aufeinander-Hören. Diese Improvisations-Spielregel ist gut geeignet für den Einstieg in Ensemblearbeit mit Jugendlichen. Da dieses Spiel sich aber schnell tot läuft, wenn nicht neue Wahrnehmungsbrennpunkte geschaffen werden, bietet sich an, die eigene Spielqualität auf dem Instrument und das Verhältnis Klang – Pause in den Vordergrund zu stellen. Das Spiel muss musikalisiert werden. Die Spieler sollen also darauf achten, z.B. ihren Klang beim nächsten Spiel-Einsatz in Lautstärke, Attack, Artikulation und Klangart zu modifizieren.

Als weiterführendes Ensemblestück bietet sich die Improvisations-Spielregel „Unterbrochene Stille (für gemischte Instrumente)“ von Mathias Schwabe an:

„Die Gruppe sitzt im Kreis und soll gemeinsam ein kurzes Stück gestalten. Grundthema ist die Stille. Diese soll nur durch kurze, musikalische Aktionen einzelner Spieler unterbrochen werden, und zwar so, dass das Stück immer spannend bleibt. Die Pausen müssen so unberechenbar sein, dass man nie im voraus ahnt, wann eine Aktion/ Schlag (bzw. mehrere Schläge/Aktionen unterschiedliche Spieler) erfolgen.“⁸

Die Spieler sollen „musikalisch“ spielen. Im Gespräch kann man als Qualitäten bewusstmachen: die unberechenbare Pause (also nichtmetrisch), das motivierte aufeinander Reagieren, die Qualität des eigenen Agierens. Dieses Spiel ist mit Schlaginstrumenten, aber auch mit gemischtem Instrumentarium zu realisieren⁹. Die konzentrierte Wahrnehmung der Pause statt einer Konzentration auf die Klangaktion ist dem üblichen Spielgestus entgegengesetzt, trägt aber, wenn es gelingt, die Pausen¹⁰ als Teil der Musik zu erleben, in der der einzelne Spieler geschärft zuhört, zur Versenkung in das gemeinsame Spiel bei und schafft einen intensiven Klangraum.¹¹

Patternspiele

Nach den sehr auf den einzelnen Klang bezogenen Ensemblestücken bietet sich als „Erholungspause“ die Einführung von groovigen Patterns an. Über einem durchlaufenden Beat mit dem Holzblock erfinden in Kreisrichtung einer nach dem anderen ein eigenes Pattern, das sich zu den anderen hinzufügt und so die ganze Gruppe zum „Grooven“ bringt. Dies wird eine Zeitlang ganz gut gehen, dann kann man gemeinsam

⁶ Das ist ein wesentliches Element des Improvisieren: Erproben und Experimentieren während bzw. als Teil eines musikalischen Verlaufes.

⁷ (Christof Griese, Musikalische Gesellschaftsspiele in der Experimentellen Ensemblearbeit in: Jürgen Terhag (Hrsg.), Populäre Musik und Pädagogik.

⁸ Aus: Musik spielend erfinden (s. Literaturverzeichnis) S. 42.

⁹ Es muss in diesem Zusammenhang (aus eigener schlechter Schulerfahrung)angemerkt werden, dass gemischtes Instrumentarium einerseits bedeutet, dass alle Spieler ihr Instrument – egal welche Fähigkeiten sie haben – für das Spiel einsetzen und darüber hinaus ein qualitativ ansprechendes Perkussionsinstrumentarium vorhanden sein sollte. Allzu leicht gerät sonst das Improvisieren zum qualitätslosen Herumspielen, wenn die Dimensionen von Klang einfach nicht entstehen können.

¹⁰ Als Einstieg in die musikalische Pause sind Vorübungen sehr wichtig: z.B. eine bestimmte Zeit gemeinsam schweigen, um zu hören, welche Klänge in der (schulischen) Umwelt zu hören sind.

¹¹ Auch die Textkompositionen von Karlheinz Stockhausen, die sich auf den einzelnen Klang beziehen, lassen sich in diesem Zusammenhang mit (allerdings eher fortgeschrittenen) Instrumentalschüler/innen erarbeiten.

ÜBEREINSTIMMUNG (Karlheinz Stockhausen)

Spiele oder/und singe extrem leise Klänge und extrem kurze laute Klänge. Versuche, immer mehr Klangeinsätze mit den anderen SYNCHRON zu spielen/singen ohne optische Zeichen (aus: Karlheinz Stockhausen: Setz die Segel zur Sonne).

überlegen, wie man Anfänge und Ende gestaltet, ob immer alle spielen oder man Gruppen auswählt, Blöcke bildet, die z.B. auf Zeichen eines Ensemblemitglieds ausgeblendet werden. Spannend ist auch, das ganze Ensemble pausieren zu lassen, während der Beat durchläuft, und einen gemeinsamen Einsatz z.B. nach 2 Takten zu finden. Patternspiele lassen sich dadurch sehr schön musikalisch modifizieren. Ganz nebenbei werden die Wahrnehmung von 2, 4 und 8-taktigen Phrasen eingeführt, die nachher für den Blues wichtig werden.

Eine andere Möglichkeit ist das „Pausen – Spiel“ von Mathias Schwabe.

„Ein Spieler spielt das Metrum auf den Claves. Dazu kommt ein Spieler mit pausenreichem Ostinato, dann ein zweiter und ein dritter usw., jeder mit seinem eigenen ostinaten Motiv. Die Pausen der Motive sollen möglichst lang sein, Wenn alle Spieler im Spiel sind, hört der Metrum-Spieler auf. Jetzt muss die Gruppe das Metrum einhalten. Nach einiger Zeit hören ein Spieler nach dem anderen auf, bis ein einziger übrig bleibt, der das Stück beendet.“¹²

Hier werden ostinate Patterns erfunden, die „Platz lassen“ für Einwürfe der anderen Spieler. Die musikalische Struktur wird transparenter, zum körperlichen Groove kommt die Erfahrung der „inneren“ Pause dazu. Am Ende steht ein Stück, in dem der das Metrum haltende Holzblock verstummt und das Ensemble seinen eigenen Puls halten muss.

Kombinationen: Der „Mix“

Wenn der Groove erfahren wurde auf die eine oder die andere beschriebene Weise, dann bietet sich im Sinne der „Mischung“ an, „punktuelle“ Stücke über einem laufenden Metrum oder gar einem laufenden Groove zu gestalten.

„Ein Spieler übernimmt mit dem Holzblock ein durchgehendes Metrum. Die anderen spielen kurze, musikalische Punkte. Jeder Spieler versucht, bewusst auf den Schlag oder bewusst offbeat seine Klänge zu setzen, sich also immer aufs Metrum zu beziehen. Dabei sollen keine Muster entstehen, sondern immer wieder neue Einsatzpunkte gesucht werden. Der Metrumspieler kann während des Spiels taktweise aussetzen, so dass die anderen Spieler ihrem inneren Puls folgen.“

Schnell wird die Gruppe nach kurzem Experimentieren herausfinden, dass dies nur musikalisch interessant ist, wenn möglichst viele Taktzeiten ausgefüllt sind, also nicht bloß die ganzen Taktzahlen besetzt sind. Zur Erfahrung der ametrischen Pause kommt die rhythmisierte Pause dazu, die nicht gezählt, sondern jeweils neu zwischen Beat und Offbeat gesetzt werden muss¹³. Das Klangergebnis ergibt manchmal „inhärente Pattern“, d.h. differente Klangergebnisse verschiedener Spieler werden als zusammengehörig innerhalb einer „chaotischen“ Struktur erlebt.

Nun lassen sich Strukturen verabreden, in denen sich Punktklänge und Pattern abwechseln.

Point-Pattern

freie Teile oder vereinbartes Taktschema

Punktklänge	Pattern	Punktklänge	Pattern ausfaden	Punktklänge
-------------	---------	-------------	---------------------	-------------

Intro

Ausklang

Dem Prinzip „chaotisches“ Intro, das zu einer „geordneten“ Struktur führt, folgend, beginnt das Ensemble mit einer Punktimprovisation. In deren Verlauf wird – vereinbart oder dem freien Einsatz überlassen von einzelnen Spielern ein Metrum und Patterns initiiert, in das nach und nach alle einsteigen. Dabei ist musikalisch spannend, was an den Übergängen der Abschnitte passiert: wer beginnt mit dem Punkt bzw. Pattern? Wie lange überlagern sich beide, bis eindeutig eine Punkttextur oder eine Patternstruktur entstanden ist? Der Vorgang wirkt auch umgekehrt : aus Pattern entsteht ein offener Punktklang – Zusammenhang.

¹² Aus: Musik spielend erfinden s.u. S. 92.

¹³ Sobald ein Groove (bzw. ein Metrum) auftaucht, wird nicht die Pause, sondern der Schlag (also wann ich spiele) im Vordergrund stehen und es bedarf der konzentrierten Selbstwahrnehmung, dies zu ändern.

Arbeitsweise

Dieser Unterricht mit „offenen Systemen“ unterscheidet sich von Ensembleunterricht in einiger Hinsicht. Die Ensemblemitglieder sitzen im Kreis, und der „Leiter“ ist immer auch Mitspielender. Verschiedenste Ensemble-Organisationsformen können zum Tragen kommen, wenn es die musikalische Entwicklung verlangt. So kann „Point-pattern“ von einem „Dirigenten“ angeleitet werden, es können Abmachungen über Zeichen getroffen werden (beim Einsatz von Instrument x gehen alle in Punktklänge über) oder das Stück kann als „offener Prozess“ in „Selbstorganisation“ der Gruppe geschehen. Die Meinung der Ensemblemitglieder, ihre Einschätzung über ihr Spiel und das der anderen wird in einem Gruppengespräch nach jeder Spielphase erörtert und neue Ideen für das nächste Spiel entwickelt. Diese Arbeitsweise vertieft die musikalische Erfahrung und schafft Spielkompetenzen in Form von Klang- und musikalischem Handlungsrepertoire und strukturellen Fähigkeiten (z.B. Zeitdimensionen metrisch oder ametrisk zu überschauen). In jedem Fall ist jede „Probe“ eine gemeinsame Arbeit mit offenem Ausgang, dies schließt beglückende Momente gemeinsamer Entdeckungen ebenso ein wie Abstürze und Frustrationen.

Drones und Blues

Als nächsten Schritt kann man modale Improvisationen über einen Basston, einen sogenannten „Drone“¹⁴ vorschlagen, über deren Fundament dann Melodieinstrumente mit Skalentönen improvisieren.

„Drones sind bordunähnliche, tiefe Klänge, über denen improvisiert werden kann. Sie können erstellt werden durch einen Liegeklang des Keyboards, von tiefen Blas- oder Streichinstrumenten, von einem (dann rhythmisierenden) E-Bass. Über diesem Drone können melodische und rhythmische Strukturen improvisiert werden“¹⁵.

Das ist natürlich zunächst Melodie-bezogen. Ausgehend von Tonleitern werden melodische Phrasen improvisiert, die aufgrund der Grundtonbezogenheit immer „gut“ klingen. Der Hinweis auf die Erfahrung mit Patterns und deren Kürze fokussiert die Improvisierenden auf die Eigenschaften von Phrasierung, z.B. das Atemholen, oder bewusst gestalteten Anfang und Ende einer melodischen Phrase. Auch Improvisationen mit punktuellen Klängen lassen sich mit den Tönen der Skala gut realisieren, wobei aber die Erfahrung der Spieler mit den Tönen der Skala gut fundiert sein muss, wenn nicht nur die Tonleiter immer wiederholt werden soll.

Die 12-taktige Bluesstruktur bietet eine weitere Möglichkeit, Formen populärer Musik für einen „Mix“ zu verwenden. Weil auch diese Form auf eine Skala, die „Blues-Skala“ bezogen ist, die überdies meist im Ohr ist, sie aber letztlich durch den harmonischen Wechsel abwechslungsreicher und gegliederter als die Improvisation mit Drones ist, ist sie auch ohne Noten meist leicht einzustudieren. Ihr emotionaler Gehalt erfasst meist jeden; Blues ist in seiner emotionalsten Form eigentlich ein improvisatorisches Zusammenspiel von Musikerinnen und Musikern. Darüber hinaus kann sich ein guter Blues ebenfalls durch die Reduktion von Mitteln auszeichnen, also einfachsten Strukturen, musikalisch überzeugenden kleinen Gesten und einem sprechenden Gestus von Melodiestimmen. Oft besteht ein Blues aus ungeheuer spannenden, ausgedehnten sprechenden, ja schreienden Pausen über einem langsamen Grundschatz.

Es ist eine spannende Sache, einen Blues einzustudieren, seine melodische und harmonische Entfaltung zu genießen und ihn schrittweise zu reduzieren, bis am Ende fast nur Pausen und kurze „Erinnerungen“ übrigbleiben. Das konzentrierte Gefühl dann in diese wenigen Töne zu legen, gemeinsam ein Bluesfeeling, d.h. eine musikalische Spannung aufrechtzuerhalten, auch wenn der Einzelne ganz wenig spielt, entscheidet über den Erfolg und den ästhetischen Genuss. Das braucht zum einen eine oftmalige Erprobung, behutsames, aber zu Konzentration und Musikalität animierendes gelegentliches Mitspielen des Ensembleleiters und eine gelassene Atmosphäre. Das gemeinsame Hören von Bluesstücken (z.B. den „All Blues“ von M. Davis, aber auch gesungene langsame Bluesstücke) gibt einen Eindruck vom Blues-feeling. Ebenso lassen sich aus den punktuellen Klängen Einleitungen, Zwischenspiele und Schlusstücke erfinden.

¹⁴ To drone heißt: Dröhnen, brummen

¹⁵ Aus: Sigi Busch, Improvisation im Jazz a.a.O. S. 61f

Abstract Blues¹⁶

Jeweils 12 Takte

Intro Pkt-Klänge	Blues Pkt-Klänge	Blues	Impro	Blues Soli	Blues Pkt-Klänge	Blues Ausfaden	Pkt-Klänge
---------------------	---------------------	-------	-------	---------------	---------------------	-------------------	------------

Zusammenfassung

Klangmaterial aus Geräuschen ist in der Popmusik und der elektronischen Musik bewusst eingesetztes Mittel zur Steigerung von „Expressionen, Spieltechniken und damit auch körperlichem Ausdruck“,¹⁷ Kompositionsverfahren des HipHop (Sampling, Cutting, Remix) eröffnen dem Komponieren ganz neue Möglichkeiten¹⁸. Sie stellen den Begriff von Originalität des Künstlers und der Neuheit des Kunstwerks in Frage, d.h. Musikstücke sind „neu“, obwohl sie eigentlich mit „gebrauchten“ Musik-Versatzstücken arbeiten und nicht völlig neues Material erfinden. Das vorgestellte künstlerisch-pädagogische Verfahren ist verwandt dem Mischen von Klängen mithilfe des Mischpultes. Die gezeigten Ensemble-Experimente übertragen diese Verfahren auf die Live-Situation des Musizierens, orientieren sich aber ebenso an den Improvisationen der verschiedenen Formationen, die Miles Davis nach 1968 ins Studio einlud und die ganz neue Wege der gemeinsamen Komposition begingen.¹⁹

Darüber hinaus kann dieses künstlerisch-pädagogische Verfahren die Reduktion von Klang als Ausdrucksmittel und -steigerung erlebbar machen. Die Reduktion des eigenen Spielens auf jeweils einen Klang, ergibt eine mehr oder weniger dichte Klangtextur, deren Qualität vom Bewusstsein und der Konzentration auf den eigenen Klang, die darauf folgende Pause und den erhörten Zusammenklang mit den anderen Ensemblemitgliedern abhängt. Beim Blues wird eine Punktualisierung, eine Brüchigkeit angestrebt, um den bekannten Zusammenhang des Bluesmaterials, das „Klischee“ auseinanderzureißen und mit neuer Spannung zu füllen. So kann sich eine „künstlerische Synergie“ ergeben, von der alle Seiten profitieren: durch Anverwandlung der jeweils anderen Klanglichkeit das eigene musikalische Potential erweitern. Und die Reaktionen der Ensemblemitglieder des „Improorchesters“ haben gezeigt, dass unsere gemeinsamen Experimente durch den Vergleich mit der „eigenen“ Musik zu Aufgeschlossenheit gegenüber den neuen Klängen geführt haben.

Literatur

Busch, Sigi: Improvisation im Jazz darin: Drone Improvisation, Advance music 1996

Hans Schneider: Lose Anweisungen für klare Klangkonstellationen, Saarbrücken 2000

Klopotek, Felix: How they do it Free Jazz, Improvisation und Niemandsmusik, Mainz 2002, Ventil Verlag

Kraemer, Rudolf-Dieter/Rüdiger, Wolfgang: Ensemblespiel und Klassenmusizieren in Schule und Musikschule, Augsburg 2001, Wißner Verlag

Nimczik, Ortwin/Rüdiger, Wolfgang: Instrumentales Ensemblespiel, Übungen und Improvisationen, 2 Bände Basisband/Materialband, Con Brio Verlag, Regensburg 1997

Schwabe, Mathias: Musik spielend erfinden, Bärenreiter Verlag 1992

Shusterman, Richard: Kunst leben Die Ästhetik des Pragmatismus, Frankfurt/Main 1994 Fischer Verlag

Terhag, Jürgen (Hrsg.): Populäre Musik und Pädagogik 1, darin: Experimentelle Improvisations-Spiele, Lugert Verlag 1998

¹⁶ Vorlage für den „abstract blues“ war eine etwas erleichterte Fassung von „All Blues“ von Miles Davis.

¹⁷ Klopotek (s. Literaturverzeichnis) S. 215.

¹⁸ Vergl. Shusterman (s. Literaturverzeichnis).

¹⁹ Die mittlerweile erhältlichen kompletten Studiosessions von „In A Silent Way“ und „Bitches Brew“ zeigen auch „Irrungen“ und Stücke, die „nicht funktioniert“ haben, neben den – später noch bearbeiteten – Stücken, die dann auf die LPs kamen.