

VOM JAZZ ZUR FREIEN IMPROVISATION

DIE EMANZIPATION DES KONTRABASSES VON 1949–1962

In der Mitte der 1960er-Jahre entwickelt sich in Europa eine Improvisationsszene mit einer neuen Generation von Kontrabassisten. Für die musikalische Entwicklung der heranwachsenden Musiker spielen die Einflüsse aus dem jeweiligen Umfeld wie ihre individuellen Präferenzen eine sicher ebenso grosse Rolle wie die damals wie heute erwerbten Tonaufnahmen. Auch wenn Neuerungen oft mit einer Verweigerungshaltung gegenüber dem Bestehenden verbunden sind, werden sie durch die vorhandene Vielfalt bewusst oder unbewusst beeinflusst. Einer dieser Einflussbereiche ist der amerikanische Jazz. Von Daniel Studer

In diesem Artikel wird die Zeitspanne von 1949 bis 1962 des amerikanischen Jazz beleuchtet, in dem neue Formen der Strukturierung, der Kommunikation innerhalb der Gruppe und somit neue Funktionen der Musiker/-innen gefunden werden. Der persönliche Wille, sich auszudrücken, findet die dazugehörige Form. Das bedeutet nicht eine Verbesserung der Qualität, sondern eine Verlagerung der Sichtweise, Veränderung von Gewohnheiten.

Insbesondere wird die Entwicklung der Kontrabassisten fokussiert. Ausgangspunkte sind die 1949 entstandenen Kollektivimprovisationen der Gruppe von Lennie Tristano (1919–1978), die unter anderem wichtige Neuerungen und Grundgedanken der späteren freien Improvisation beinhalten.

LENNIE TRISTANO, CHARLES MINGUS UND CECIL TAYLOR

Ende der 1940er-Jahre ist der Zenit des Bebop überschritten. Weiterhin wird in Standard-Formen, ausgehend von einer Melodie (Thema) und der dazugehörigen Akkordfolge, über diese Vorlagen improvisiert. Der Rhythmus ist mehrheitlich stabil, mit durchgehendem Puls (Swing). Stücke werden in verschiedenen Tempi ausgeführt und aneinandergereiht, von rasatem fast über medium zu den langsamen Balladen, was mit der additiven Organisation der Sätze in den Sinfonien der klassischen Musik (Allegro, Adagio, Menuett, Presto) oder der Reihung von verschiedenen Tänzen im Barock verglichen werden kann. Es handelt sich also um eine harmonisch-melodisch-rhythmische Verzahnung durch das ganze Stück. Der Verlauf ist meistens recht einfach: Nach der Exposition des Themas folgen die Soli der verschiedenen Instrumente, meist Bläser und harmonisches Instrument. Abgeschlossen wird das Stück mit dem Schlussthema.

Die Kontrabassisten haben vor allem Begleitfunktion. Die Struktur und Akkordfolgen des Stücks werden hörbar gemacht, pulsierend in einem offeneren Rhythmus oder im walking bass zusammen mit dem Schlagzeug. Immer mehr übernehmen die Bassisten auch solistische Rollen, so zum Beispiel Jimmy Blanton (1918–1942) oder Oscar Pettiford

(1922–1960). Die höheren Lagen des Kontrabasses werden ausgelotet, die Virtuosität nimmt zu. Im Vordergrund steht das Jazz-Pizzicato-Spiel. Auch der Bogen kommt immer mehr zum Einsatz, so beim Spielen von Themen oder Soli, manchmal auch zusammen mit der Stimme, so bei Slam Stewart (1914–1987). Zusätzliche Klangerweiterungen sind eher selten. Die Technik wird in der Folge durch Bassisten wie Ray Brown (1926–2002) und Red Mitchell (1927–1992) erweitert.

Ende der 1940er-Jahre experimentiert der Pianist Lennie Tristano mit seinen Gruppen neue, offenere Formen des Zusammenspiels und des improvisatorischen Flusses. Er nimmt auch Elemente der Kollektivimprovisation aus den Anfängen des Jazz auf. In den Stücken "Digression" und "Intuition" von 1949 wurden nur die Reihenfolgen der Gruppenzusammensetzung festgelegt. Es sind kammermusikalische Kollektivimprovisationen kontrapunktischer Art, in denen auch der Kontrabassist Arnold Fishkin (1919–1999) analog zu den anderen Instrumenten eher eine melodische Funktion übernimmt und keinen durchgehenden walking bass spielt. Die Stücke werden ohne Schlagzeug gespielt, was die klangliche Transparenz erhöht. Die Stilistik ist hörbar in dieser Zeit verwurzelt (gemeinsamer Puls, Phrasierung). Die Entscheidung, ohne Akkordfolgen zu improvisieren und keine Rollen festzulegen, ist zukunftsweisend. Man kann durchaus von einer Art freien Improvisation sprechen.

Die Aufnahmen dieses Sextetts waren schon beim Studiotermin höchst umstritten, wie Tristano berichtet: "Sobald wir zu spielen begannen, rief der Tontechniker die Hände hoch und verliess seine Maschine. Der A&R-Mann und das Management hielten mich für einen solchen Idioten, dass sie sich weigerten, mich zu bezahlen und sie [die Aufnahmen] freizugeben." Trotzdem wurden sie 1950 von veröffentlicht.

Als Solist improvisiert Tristano in noch offeneren Formen, so zu hören in "Descent Into the Maelstrom" von 1953, in dem auch die Overdub-Technik angewendet wird.

Unter dem Einfluss von Tristanos Arbeitsweise gründete Charles Mingus (1922–1979) 1953 mit einigen Musikern den Jazz Composers Workshop. Sie suchten neue kompositorische, improvisatorische sowie klangliche Wege, auch unter Anlehnung an die europäische Musiktradition (Third Stream). Verschiedene Traditionen des Jazz, so etwa der Blues und die Kollektivimprovisation, werden vertieft und weiterentwickelt, Inseln mit freien Improvisationen, aber auch gesprochene, gesungene oder geschriene Texte werden in die Stücke integriert. Ebenfalls berühmt sind die Tempi-Wechsel im Verlauf eines Stücks. Es werden Stimmungen geschaffen.

Im 1954 aufgenommenen Stück "Getting Together", das auf der Akkordfolge von "All The Things You Are" beruht, baut sich eine Kollektivimprovisation auf, die der Schlagzeuger Kenny Clarke mit durchgehendem Puls begleitet. Es folgen diverse Interplay-Situationen, so die beachtenswerten zwischen dem Klarinettenisten John LaPorta und Mingus, die in gewisser Weise die Interplay-Situationen von Bill Evans und Scott LaFaro vorwegnehmen. Nach deren Duo begleitet Mingus mit dem Bogen. Das Pulsierende des Kontrabasses fällt weg, der durchgehende Rhythmus scheint sich aufzulösen, was den freien melodischen Fluss verstärkt. Der Kontrabass ist in diesem Stück Teil der Melodieinstrumente und übernimmt nicht die klassische Begleitfunktion.

MAX ROACH UND CHARLES MINGUS

Ein Jahr später im Stück "Percussion Discussion" spielt Mingus live im Duo mit Max Roach und fügt dem Duo später im Studio zwei weitere Kontrabass-Stimmen hinzu. Das Stück ist relativ frei gestaltet. Es scheint





Jimmy Guiffre Trio, Graz 1961, Jimmy Guiffre (Klarinette) - Paul Bley (Piano) - Steve Swallow (Kontrabass)

in Abschnitte gegliedert, in denen abwechselungsweise der Bass und das Schlagzeug im Vordergrund stehen. Über weite Strecken spielt Mingus mit dem Bogen. In der Mitte wird eine kurze Sequenz mit durchgehendem Puls und walking bass gespielt. Der aufgebaute Puls läuft in der mit dem Bogen gespielten Coda des Stücks wieder aus.

Mingus baut eine Atmosphäre auf, die für den Jazz dieser Zeit sehr ungewöhnlich ist. Die gestrichelten Kontrabässe übernehmen vor allem Melodiefunktion. Ein Stück im Duo mit Kontrabass und Schlagzeug plus Overdub-Technik ist wahrscheinlich einmalig für diese Zeit.

Mingus stützt sich auf die Jazztradition ab, entwickelt sie weiter und bricht sie zum Teil vollständig auf. Kompositorisch arbeitet er öfter mit der Collage-Technik, verschiedene Abschnitte werden aneinandergereiht. Die Funktionen und Techniken des Bassisten werden erweitert, auch wenn sie im Grossen und Ganzen bei der traditionellen Begleitfunktion bleiben.

Auch die neuen Wege des Pianisten Cecil Taylor (1929–2018) sind zukunftsweisend, so zu hören auf der Aufnahme "Jazz Advance" von 1956. Er spielt collageartige Improvisationen, öfter ausserhalb des swingen-

den Flusses und der Akkordfolge des Stücks. Die Soli entwickeln sich auf der stabilen Begleitung von walking bass und Schlagzeug, ja diese scheint geradezu Bedingung für die Improvisationen Taylors. Erstaunlich ist, wie Cecil Taylor die traditionelle Form von Stücken benutzt, teilweise über sie hinwegspielt, und so die harmonische und rhythmische Tradition ausweitet, aufbricht und neu definiert. Die neuen Spielweisen von Mingus oder Taylor stossen öfter auf vehemente Ablehnung. Die Mehrheit der Musiker, Kritiker und Zuhörenden ist fest in den gängigen Hörgewohnheiten der Standard-Form jener Zeit verwurzelt.

VOM HARDBOP ZUM FREE JAZZ

Der Hardbop vertieft zur gleichen Zeit genau diese vertikale wie horizontale Verkettung von Melodie, Harmonie und Rhythmus. Man denke an Stücke wie das 1959 aufgenommene Giant Steps von John Coltrane (1926–67), das eine noch nie da gewesene Komplexität diesbezüglich erreicht, fordert und fördert. Die Akkordfolge ist ungewohnt kompliziert, in schnellem Tempo.

Miles Davis (1926–1991) hingegen setzt in den Aufnahmen "Kind of Blue", ebenfalls 1959, jedoch vor "Giant Steps" aufgenommen, auf neue Lösungen des modalen Spiels. Diese

entwickeln sich zum Teil aus den musikalischen Vorstellungen des Cool Jazz, unter anderem geprägt von Gil Evans oder George Russell sowie dessen theoretischer Schrift The Lydian Chromatic Concept of Tonal Organization von 1953.

Das Stück "So What" wird auf einfachste Weise strukturiert. Ein Thema im Sinne einer Melodie ist fast nicht existent. Es wird über ein Bass-Riff gespielt. Die Akkordfolge für Thema und Improvisationen besteht aus zwei Akkorden: 16 Takte Dm7, 8 Takte Ebm7, 8 Takte Dm7. Den Solisten wird ein möglichst einfacher, aber doch leicht strukturierter Rahmen in gemächlichem Tempo geboten. Die Komplexität bestimmt der Solist, nicht die Struktur. Die ruhig fließende, fast schwebende Begleitung von Paul Chambers (1935–1969) am Kontrabass und Jimmy Cobb am Schlagzeug unterstützen diese Möglichkeiten. Die traditionellen Funktionen der Instrumente, wie die Abfolge von Thema-Improvisationen-Thema bleiben in beiden Stücken bestehen, in beiden Stücken gibt es keine Soli der Kontrabassisten.

1958 erscheinen die ersten Aufnahmen von Ornette Coleman (1930–2015), der sich 1959 in New York niederlässt. Seine Spielweise stösst auf Enthusiasmus wie auf grossen Widerstand. Seine Musik ist vor allem auf Melodielinien aufgebaut, die Soli werden nicht mehr über vorgegebene Akkordfolgen improvisiert. Auch der rhythmische Zusammenhalt wird offener, was auch bei den oft einstimmigen Themen hörbar ist. Sie werden im individuellen Gestus gespielt, sodass bei den Überlagerungen eine gewisse Unschärfe entsteht.

CHARLIE HADEN, ORNETTE COLEMAN, DON CHERRY UND BILLY HIGGINS

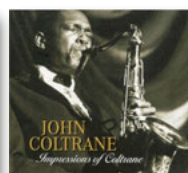
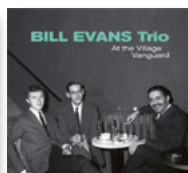
Die folgenden zwischen 1959 und 1962 aufgenommenen Beispiele zeigen diese neuen Organisationsformen und die einhergehenden Weiterentwicklungen der Funktionen der einzelnen Instrumente und deren Spielweisen: Ornette Coleman mit Charlie Haden (1937–2014). "The Face of the Bass" aus dem Album "Change of the Century", aufgenommen 1959: Das Thema wird vom Kontrabass, ohne Begleitung, gespielt und von kurzen, signalhaften Phrasen, die von den Bläsern und dem Schlagzeug gespielt werden, umrahmt. Billy Higgins am Schlagzeug phrasiert die kurzen Melodiebögen mit den Bläsern. Zwischen den mehrmals gespielten Themen werden je zwei mal vier Takte von Don Cherry und Ornette Coleman improvisiert, mit swingender Begleitung von Haden (walking bass) und Higgins. Die Melodielinien lassen sich nicht wirklich in einen 4/4-Takt pressen, auch wenn dieser latent vorhanden ist. Es folgt ein längeres Solo von Haden. Er entfernt sich relativ schnell vom Grundpuls, hin zu einer Art gestischem Spiel, das sich immer mehr ausdehnt bis fast zu dessen Auflösung. Das Solo ist nicht an Akkordfolgen

gebunden, auch wenn eine Tonalität latent vorhanden ist. Haden besticht durch seinen wunderbaren Sound und durch seinen einfachen melodischen Fluss. Immer wieder stösst seine Improvisation auf neue überraschende Momente, die sofort musterartig aufgenommen und weiterentwickelt werden, um sie dann wieder zu verlassen. Haden schliesst das Solo mit dem ersten Teil des Stücks. Nach einem kurzen Einschub von Cherry und Coleman folgen ihre Soli. Sehr schön, wie Haden zuerst auf einer Tonhöhe verweilt, um in seinen typisch erdigen walking bass zu gelangen, der immer wieder mit Zwischennoten und Akzenten die Spannung und den Fluss anschiebt, während Higgins seinen fein ziselierten Swing auf Becken, Snare und Tom ausführt. Das Stück schliesst mit der leicht veränderten Wiederaufnahme des Anfangsthemas.

Der Kontrabass übernimmt, wie der Titel sagt, einen grossen Teil des Stücks. Kurze, vorgegebene Melodiefragmente, eine Art Thema und Zwischenspiele, sowie Soli strukturieren das Stück. Das Tempo dieser Melodiefragmente beeinflusst die Geschwindigkeit des Stücks. Akkordfolgen gibt es nicht. Ein Harmonieinstrument fehlt, da es die harmonische Freiheit einschränken würde. Die Abfolge von Thema und Soli bleibt bestehen, wird aber neu definiert. Durch das Fehlen eines Harmonieinstrumentes übernehmen die Basslinien die harmonisch, melodisch (Harmonik) stützende Funktion. Die Improvisationen sind nicht mehr an die Strukturlängen der Stücke gebunden, sondern im freien Fluss. Auch wenn grundsätzlich öfters ein 4/4-Puls gespielt wird, sind die Musiker nicht mehr an fixe Taktlängen gebunden. Die Organisation mit dem fragmentierten Thema sowie mit dem in verschiedenen Besetzungen organisierten Verlauf des Stücks nehmen einiges von den Aufnahmen von Free Jazz vorweg, die ein Jahr später aufgenommen werden. Der Titel des Albums wird für diese Art von Musik namensgebend.

Auch spannend zu sehen, wie Coleman ein eher gestisches Spiel einführt, so zum Beispiel im aufgenommenen Stück "Lonely Woman" über einen rhythmisch durchgehenden Puls, aufgenommen im Mai 1959. Billy Higgins spielt am Schlagzeug einen zarten durchgehenden pulsierenden Groove, der von Haden mit punktuellen sich ständig verändernden Doppelgriffen, mit D im Bass, begleitet wird. Die drei rhythmischen Schichten Schlagzeug, Kontrabass und Solisten sind nur noch lose verzahnt. Der Gesamteindruck ist trotzdem durch die Stabilität der Schichten und das eher gelassene Tempo recht einheitlich.

Cecil Taylor übernimmt einige dieser kompositorischen Ideen in im Januar 1961 aufgenommenen Stück "Cell Walk for Celeste". Auch in diesem Stück wird mit Melodiefragmenten, Abschnitten, Gruppenkonstellationen gearbeitet. Es gibt geschriebene, rhythmisch-melodische Übereinstimmungen, insbesondere von Saxophon und Schlagzeug sowie Klavier und Schlagzeug, Abschnitt-



enden die zu beachten sind, sowie Abschnitte ohne Vorgaben. Es ergibt sich ein komplexes Gebilde von Vorgaben und offenen Zonen, das die Zuhörenden mit vielen verschiedenen Informationen überflutet. Es gibt keinen durchgehenden Puls. Nach diesem komplex organisierten ersten Teil, einer Art lang gezogenem Thema, folgen die Improvisationen von Archie Shepp und Taylor über einen durchgehenden pulsierenden Groove (walking bass) ohne vorgegebene Harmonik. Auch im Solo von Shepp spielt Taylor durchgehend viel und sprunghaft. Damit werden mehrere unabhängige und dichte Schichten ausgespielt. Das Pizzicato-Solo von Buell Neidlinger (1936–2018) bleibt unbegleitet und wird in freiem Fluss gespielt, in der Alternate-Version spielt Neidlinger mit Bogen. Der Bass bleibt grundsätzlich Begleitinstrument. In "Cell Walk for Celeste" sind einige kompositorische Gedanken von "Conquistador" aus dem Jahr 1966 schon enthalten.

BILL EVANS (1929–1980) UND SCOTT LAFARO (1936–1961)

Bill Evans verbleibt in den Standard-Formen des Jazz verwurzelt und revolutioniert diese vom Inneren heraus. Ein wichtiger Aspekt ist die kammermusikalische, zarte Klanglichkeit, die er von Vorbildern wie Nat King Cole weiterentwickelt. Das Gesamtvolumen des Trios ist subtiler, sodass die Klänge mit weniger Kraft erzeugt werden müssen und dadurch flexibler sind. Auch die Einflüsse der klassischen Musik sind bei Evans auf verschiedenen Ebenen hörbar, so auch im perligen Anschlag. Die harmonisch-melodische Arbeit, die bis an die äussersten Grenzen des Tonalen geht, können im Stück "Peace Piece" (1958) nachvollzogen werden. In seiner Komposition "Blue in Green" (1959) sind neue harmonische Ideen enthalten, die Akkordfolgen beruhen mehr auf assoziativen als auf funktionsharmonischen Gedanken und sind viel offener. Mit seinem berühmten Trio mit Scott LaFaro und Paul Motian werden neue Formen des Spiels, vor allem des Interplays ausgelotet.

"Solar", aus "Sunday at the Village Vanguard", aufgenommen am 25. Juni 1961: Die 12-taktige Komposition von Miles Davis, die eventuell auf eine ältere Komposition von Chuck Wayne zurückgreift, besteht aus einer linearen Melodielinie über einer Akkordfolge und einem durchgehenden 4/4-Puls. Also ein klassischer Jazz-Standard. Evans eröffnet mit einem freien Gestus über die ersten acht Takte, danach folgen im Trio die letzten vier Takte des Themas mit einer etwas abgeänderten Melodie, im Grundpuls des ganzen Stücks. Evans deutet das Thema nur an, während LaFaro eher solistisch begleitet und Motian einen feinen Grundpuls mit verschiedenen Akzentuierungen schlägt. In den zwei folgenden Chorussen

spielt Evans oktavierte Melodielinien und LaFaro begleitet mit der leicht abgeänderten Melodie des Themas. Danach folgen immer mehr auch am Rand der Harmonik und Rhythmik ineinander verschachtelte Linien von Evans und LaFaro, dies alles über eine feine Begleitung von Motian. LaFaro spielt nie einen durchgehenden walking bass, er findet in der rhythmisch offenen Begleitung immer neue Muster und Linien, arbeitet ausgeklügelt mit Spannung und Entspannung. Auch das Solo von LaFaro, fast ausschliesslich von Motian begleitet, bleibt in der Struktur des Stücks, jedoch mit einer bisher nie erreichten Virtuosität und rhythmischen sowie harmonischen Freiheit.

LaFaro greift stark in die solistische Tätigkeit von Bill Evans ein. Auch wenn noch von einer Begleitfunktion gesprochen werden kann, so ist diese teilweise kaum mehr von einer solistischen zu unterscheiden. Zusammen mit den feinen Akzentuierungen von Motian ergibt dies das berühmte Interplay dieses Trios. Durch die Einhaltung der Struktur des Stücks, die klar formulierten Linien, die aufmerksame Verschachtelung dieser Linien, die Wiederholung und Entwicklung von rhythmischen und motivischen Mustern wird eine neue schwebende, in sich geschlossene musikalische Konstruktion an den Grenzen der Standard-Form geschaffen.

LaFaro arbeitet zur gleichen Zeit mit Ornette Coleman und ist unter anderen auch auf den Aufnahmen des Doppelquartetts Free Jazz zu hören.

"India" von John Coltrane aus der LP "Impressions", aufgenommen am 4. November 1961: Coltranes Gruppe spielt mit einer Doppelbesetzung am Bass. Jimmy Garrison (1934–1976) wie Reggie Workman (*1937) arbeiten mit tanzender, riffartiger Pizzicato-Begleitung auf einem G-Bordun, fein abgestimmt mit dem kraftvollen Spiel von Elvin Jones am Schlagzeug. Im Unterschied zu Coleman arbeiten die Bassisten also nicht mit freien Melodielinien. Die Verdopplung der Kontrabässe ergibt öfters sehr komplexe rhythmische Konstellation, die einerseits die Pulsation bestärkt, andererseits diese jedoch auch verwischt. Die Bassisten und das Schlagzeug haben eine klare Begleitfunktion. Die harmonisch sehr einfache Anlage des Stücks wie die rhythmischen Konstellationen lassen eine möglichst freie solistische Tätigkeit der Bläser zu. Coltrane und Eric Dolphy können neue Formen des Energieflusses, der Klanglichkeit und der Melodik ausloten. Ähnlich wie die Stücke von Coleman besteht "India" aus verschiedenen Abschnitten thematischer Art, Einschüben und Soli.

Seit der Aufnahme von "Giant Steps" sind zwei Jahre vergangen. Dieses Stück war für Coltrane ein Experiment, um mit erweiterten

harmonischen Strukturen zu arbeiten. Von der Zusammenarbeit mit Davis ("Kind of Blue") hat er die modale Spielweise kennengelernt und nach Giant Steps den Ratschlag befolgt, die Rhythm Section (Klavier, Bass und Schlagzeug) von Akkordfolgen zu befreien. Zusätzlich hat ihn Colemans Spielweise, ganz auf Akkordfolgen zu verzichten, beeinflusst. Das solistische Spiel kann so nach Belieben einfacher oder komplexer gestaltet werden.

JIMMY GIUFFRE, JUANITA GIUFFRE, PAUL BLEY, CARLA BLEY UND STEVE SWALLOW

Einem nochmals anderer Ansatz verfolgt das Trio von Jimmy Giuffre (1921–2008) mit Paul Bley (1932–2016) am Klavier und Steve Swallow am Bass (1939*). Die Entwicklung des Trios kann auf sechs Aufnahmen im Studio und auf der Tour in Europa von 1961 bis 1962 nachvollzogen werden. Die grosse Unabhängigkeit der drei Musiker mit gleichzeitiger grosser Verbundenheit ist neu. Es gibt in vielen Stücken weder eine durchgehende rhythmische, melodische noch harmonisch bindende Struktur. "Threewe" aus "Free Fall", aufgenommen am 1. November 1962: Das Stück ist traditionell aufgebaut, Thema-Improvisation-Thema. Das Thema besteht aus drei relativ frei übereinandergeschichteten Linien. Diese zeichnen sich durch fragmentarische Motive, grosse Intervalle, schnelle und langsame Tonfolgen sowie verschiedene Akzentuierungen aus. Sie erin-

nern an zeitgenössische Kompositionen, besitzen jedoch einen jazzigen Gestus, vor allem die Basslinie von Steve Swallow. In der Improvisation ist Giuffre klar Solist. Auffallend ist, dass Bley und Swallow immer wieder aus dem musikalischen Fluss aussteigen, pausieren, um mit neuen Ideen das Solo von Giuffre wieder zu stützen. Swallow arbeitet öfter mit in sich geschlossenen Materialien, so zuerst mit Mehrklängen, dann beginnt er nach einer Pause mit einem kratzenden langsamen bis hin zu einem klingenden schnellen Bogen Tremolo, in einem weiteren Teil mit einem jazzig gezupften Gestus oder dem Reiben auf der Saite. Das Trio lotet verschiedene Möglichkeiten des Zusammenspiels aus. Giuffre, oft in einem fast kontinuierlichen Fluss, kann durchaus auch eine Art Begleitfunktion übernehmen, Bley übernimmt auch solistische Funktionen. Bley wie Swallow finden und etablieren neue Instrumentaltechniken. Die Instrumentation mit Bb-Klarinette, Klavier und Kontrabass erlaubt eine grosse Flexibilität, eine transparente Ordnung in den Bereichen der Klanglichkeit und des Tonumfangs. Bezeichnenderweise ist kein Schlagzeug vorhanden. Durch das Unterbrechen und Fragmentieren des Spielflusses werden diesem immer wieder neue Aspekte zugeführt. Das Spiel wird farbiger. Verschiedene Geschwindigkeiten, Phrasierungsarten, Klanglichkeiten und Spielweisen werden übereinandergeschoben. Die Musiker können unabhängiger agieren, der Solist ist nicht auf eine durchgehend fließen-

de Schicht angewiesen. Die vertikale und horizontale Verzahnung ist aufgebrochen, die Funktionen der Instrumente sind vielschichtiger.

Diese Beispiele zeigen, wie auf verschiedenen Ebenen neue Herausforderungen gesucht wurden. Die vertikale wie horizontale Verzahnung von Melodie, Akkordfolgen und Rhythmus wird erweitert, verändert und aufgelöst. Die neuen Ansätze suchen meist eine grössere harmonische und rhythmische Unabhängigkeit wie grössere Freiheit in den Funktionen der Instrumente, der Kommunikation unter den Musizierenden. Nähe und Distanz im Spiel werden neu ausgelotet. Neue Formen der Organisation, Komposition, Orientierung entstehen.

Allen bisher erwähnten Bassisten ist eigen, dass sie das Spiel über Standards und die Standard-Formen beherrschen, was sicher auch ein Must in der Arbeitswelt war. Jeder sucht jedoch auf seine Weise und je nach Anforderungen der jeweiligen Gruppen neue Wege. Die Pizzicato-Technik bleibt – funktional bedingt – die meistverwendete. Der punktuelle harmonisch, melodisch, rhythmische Schub der tiefen Töne bleibt meistens unverzichtbar. Neue Extended Techniques werden sehr sparsam angewendet. Aus akustischen Gründen, vor allem wegen des Tonumfangs und der Dynamik, bleibt die Durchsetzungskraft des Kontrabasses innerhalb der Gruppen limitiert. Coltrane und Taylor

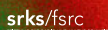
SONIC MATTER

Festival für experimentelle Musik Zürich

RISE

1.–4.12. 2022

FÖRDERER



HAUPTPARTNER



sonicmatter.ch

KONTRABASS

arbeiten mit einer relativ massiven Dichte. Schlagzeuger wie Elvin Jones bedienen zudem ein sehr breites Klangfeld und steigern so die Dichte zusätzlich. Die Schlagzeuger von Coleman oder Evans arbeiten in einem viel kompakteren Frequenzband, die Gruppen sind bewusst schlanker und transparenter, sodass die Kontrabassisten klanglich viel definierter gehört werden können. Es sind verschiedene Ästhetiken, die wir weiter in der Geschichte des Jazz und der improvisierten Musik antreffen werden: das kraftvolle energetisch Fließende sowie das eher kammermusikalisch Transparente wie die Mischformen.

AUSBLICK

In Amerika werden die Einflüsse des Jazz auch in Richtung freie Improvisation und Mischformen mit der Jazztradition und der Komposition weiterentwickelt. Dies auch einhergehend mit der Gründung von Interessensgemeinschaften wie der Jazz Composers Guild aus New York (1964) oder, auch mit dem Hintergrund der Rassendiskriminierung, mit AACM in Chicago (1965), von der viele neue Impulse ausgehen (Art Ensemble of Chicago, Anthony Braxton, George Lewis).

In Europa werden improvisierende Gruppen gegründet, die Einflüsse aus der Neuen Musik, der Kunstszene und der elektronischen Musik aufnehmen. 1964 gründet Franco Evangelisti die Gruppo d'Improvvisazione Nuova Consonanza mit verschiedenen Komponisten und Instrumentalisten. Lou Gare, Eddie Prévost

und Keith Rowe gründen 1965 AMM in England, der sich wenig später der Komponist Cornelius Cardew anschliesst. 1966 folgt Musica Electronica Viva in Rom mit Alvin Curran, Richard Teitelbaum, Frederic Rzewski, Allan Bryant, Carol Plantamura, Iván Vándor und Jon Phetteplace.

In diesen Improvisationsszenen nehmen auch zunehmend Musikerinnen teil, so zum Beispiel Carla Bley (*1936), Irène Schweizer (*1941), Marilyn Crispell (*1949), Maggie Nichols (*1948) oder die Kontrabassistin Joëlle Léandre (*1951). Der Austausch zwischen Musikerinnen und Musikern aus der improvisierenden Musik, der zeitgenössischen Musik und Personen aus der Tanz- und Kunstszene intensivieren sich. Es wird umfangreich experimentiert mit den Gruppenzusammensetzungen, Fragen zur Organisation respektive Nicht-Organisation von musikalischen Verläufen, Klanglichkeiten und Instrumentaltechniken oder den verschiedenen Stilen.

JOËLLE LÉANDRE

Die Kontrabassisten und Kontrabassisten der folgenden Generation erweitern die Funktionen und die Instrumentaltechniken ihres Spiels, so unter anderen die aus Amerika stammenden Kontrabassisten Barre Phillips (1934*) und Kent Carter (1939*) oder aus Europa Peter K Frey (1941*), Peter Kowald (1944-2008), Barry Guy (1947*) und Joelle Léandre (1951*). Die Techniken erleben geradezu eine Revolution wie bei vielen Instrumenten in den 60er- Jahren. An jeder Stelle

HÖRBEISPIELE (YOUTUBE):

- Intuition, aus Crosscurrents, Lennie Tristano (Mai 1949)
- Digression, aus Crosscurrents, Lennie Tristano (Mai 1949)
- Getting Together, Charles Mingus (1954)
- Discussion, Charles Mingus (1955)
- The Face of the Bass, aus Change of the Century (9.10.1959)
- Lonely Woman, aus The Shape of Jazz to Come (22.5.1959)
- Cell Walk for Celeste, aus der LP New York City R&B (Januar 1961)
- Solar, aus Sunday at the Village Vanguard, (25.6.1961)
- India aus der LP Impressions (4.11.1961)
- Threewe, aus Free Fall (1.11.1962)

des Kontrabasses werden Klänge und Geräusche erzeugt, ob mit Bogen, Zupfen, Schaben und Reiben, mit verschiedensten Präparationen. So werden zum Beispiel mit Schlag- und Instrumenten verschiedenste Klänge erzeugt und diverse Materialien zwischen die Saiten gewoben oder auf die Saiten gesteckt. Je nach musikalischem Kontext wird sowohl mit den Techniken aus der Jazztradition als auch den neuen Techniken gearbeitet. Unabhängige, energiegelbe, oft sehr dichte Schichten werden aufgebaut. Materialien aus verschiedenen Musikstilen werden benutzt oder fragmentarisch aneinandergereiht. Der Kontrabass etabliert sich sowohl als vielseitiges, multifunktionales Instrument wie auch als Soloinstrument, so zum Beispiel "Journal Violone" von Barre Phillips von 1968.

Mit Dank an Heidi Amrein,
Peter K Frey und Chris Wiesendanger

Neue Ausstellung

swissjazzorama präsentiert:

«EINBLICK IN DIE SCHWEIZER JAZZSZENE HEUTE UND VOR 100 JAHREN»

ab Samstag 3.Sept. 2022
im Foyer des Musikcontainer Uster
Asylstrasse 10, 8610 Uster

Öffnungszeiten Brocki Kafi:
MI und FR 14.00 – 17.00 Uhr
SA 10.00 – 15.00 Uhr
sowie bei allen öffentlichen
Anlässen im Musikcontainer.

Ausstellungsführungen sind möglich.
Anmeldung bitte über swiss@jazzorama.ch
oder 044 940 19 82

www.swissjazzorama.ch

