



exploratorium berlin

Zentrum für improvisierte Musik und kreative Musikpädagogik

Improvisation, Klang, Körper und neue Technologien

Rogério Luiz Moraes Costa/2014 Universität von Sao Paulo/Brasilien. rogercos@usp.br

Abriss: Dieser Artikel beschäftigt sich mit der Beziehung zwischen der Praxis freier Improvisation und neuen Paradigmen des Hörens und zeitgenössischer Komposition, die auf der Idee gründen, den Klang aus der Überwindung der abstrakten Vorstellung einer Musiknote zu schaffen. In diesem Kontext wird freie Improvisation nicht nur wahrgenommen als Symptom, sondern auch als entscheidende Kraftlinie, die auf bestimmte Art etwas beiträgt, genauso wie andere kreative Richtungen des 20. und 21. Jhrs. zu den bedeutenden Veränderungen in der zeitgenössischen Musikpraxis, die aus der Erweiterung und Aufwertung der Klangdimension erwächst und daraus folgend aus der Überwindung der Grenzen zwischen Klang und Geräusch. Auch werden in diesem Kontext vorgestellt und diskutiert einige Punkte, die mit dem Einsatz von live-Elektronik zusammenhängen, mit dem Fokus auf Sonorität, Körperlichkeit und der Schaffung angemessener Performance-Techniken.

Schlüsselworte: freie Improvisation, zeitgenössische Musik, Klang-Ästhetik, neue Technologien, live-Elektronik

Freie Improvisation – Definitionen

Die Emanzipation des Klangs, akustisch gedacht, der traditionell eine untergeordnete Rolle spielte in der Musik, ist eine wesentliche Errungenschaft der Musikevolution unseres Jahrhunderts. Indem die alten Klangkonzepte ersetzt wurden, in Verbindung mit tonaler Beziehung zu Konsonanz und Dissonanz, hat die empirische und unmittelbare Klangerfahrung heute, wenn auch nicht notwendig die zentrale, so doch gewiss eine Schlüsselrolle für die Musikerfahrung. (Lachenmann, 2004: 36).

Anfangs ist es wichtig zu bemerken, dass freie Improvisation keinen „Stil“ oder kompositorischen Trend meint. Sie ist vielmehr eine experimentelle, empirische und kollektive musikalische Praxis, die sich nicht direkt einordnen lässt in eine spezifische ästhetische Tendenz, aber im Dialog steht mit etlichen zeitgenössischen musikalischen Vorgehensweisen. Auch muss darauf verwiesen werden, dass freie Improvisation nicht eine geographisch eingegrenzte musikalische Erscheinung ist und dass sich Musiker finden, die sich diesem Typus von Praxis verschrieben haben in verschiedenen Ländern Europas, den Vereinigten Staaten und mehreren Ländern Lateinamerikas, Brasilien eingeschlossen, das zur Zeit eine sehr vielfältige und aktive Szene hat. Das Hauptziel freier Improvisation ist es, kreative, interaktive und kollektive Prozesse in Echtzeit hervorzubringen und nicht abgeschlossene Werke. Deshalb müssen die Kriterien für eine Analyse und das Verstehen von Improvisation andere sein als die für Komposition.

Freie Improvisation gründet auf: a) der Idee von Prozess durch intentionales kreatives instrumentales Handeln durch die beteiligten Musiker (hier gedacht als Interpreten-Schaffende); b) gesteigertes Hören und Interaktion in Echtzeit; c) Aufwertung des Klang-Phänomens als dynamischer Prozess betrachtet und die darauf folgende Einbeziehung von Geräusch (oder dem nicht Musikalischen). Alle diese Merkmale sind Folgen empirischer, experimenteller und konkreter Praxis (zeit- und raumspezifisch) die sich nicht auf irgendeine vorgegebene musikalische Sprache verlässt. Und da es keine „Interpreten“ gibt in freier Improvisation, nehmen alle Musiker **absichtsvoll** als kreative Künstler teil an einer interaktiven Praxis.

Eintauchen in den Klang oder ihn bauen?

„Leben inmitten des Klangs: das den Klang selber im Fokus hat, oft auf Kosten der Beziehung zwischen den Klängen, oder durch ein Interesse an ihren inneren Zusammenhängen, kann versucht sein, ihn als „Subjekt“ anzunehmen. Es könnte in diesem Fall kein Objekt sein, als geschlossene Entität, die wir uns vorhalten können und auf die von außen eingewirkt wird: eher wirkt er sich auf uns aus. In diesem Sinn verlängert dieser Fokus auf den Klang, der sich in der neuesten Musik abzeichnet, die organische Metapher – Musik betrachtet als wachsende Pflanze– die in Teilen des 19. Jahrhunderts vorherrschte und statet sie mit einer unerwarteten Dimension aus: denn Klang verfügt über ein „Inneres“. Im Klang sein, eintauchen in den Klang, von Klang umgeben sein, in die Mitte des Klanges reisen, versinken in die Abgründe von Klang etc. werden zu neuen Metaphern, die sowohl Komponisten als Zuhörer inspirieren. (Solomos, 2012)

Auch wenn sie eine Wiedergewinnung des konkreten, dynamischen und energetischen Aspekts von Klang ermöglicht im Gegensatz zum statischen und abstrakten Konzept der Note, könnte diese Metapher vom Eintauchen des Musiktheoretikers Makis Solomos eine gewisse Passivität suggerieren. Um der Idee von Klang als einem Objekt entgegenzuwirken, wird Klang hier fast als ein autonomes Phänomen vorgestellt oder als lebende, unabhängige Entität (Subjekt), in das Musiker und Zuhörer „tauchen“ müssen um seine Prozesse zu entdecken.

In freier Improvisation ist Klang weder ein Objekt noch ein Subjekt. Wenn der Klang einerseits nicht schon im Voraus existiert und, während einer Aufführung, geschaffen, bearbeitet und geformt wird in einen empirischen und suchenden Gestaltungsprozess hinein, dann wird auf der anderen Seite, im Verlauf desselben Prozesses, der Klang seine Materialität, seine Neigungen, sein Potential und seine innewohnenden Energien enthüllen, die letztlich den Schaffensprozess hervorbringen. Was wir hier vor uns haben, ist deshalb ein komplexer Gestaltungsprozess: Klang wird erzeugt und wirkt erzeugend, indem er seine Wege in einer dialektischen Verbindung mit den Musikern, die ihn hervorbringen, bahnt.

Auf diesen Tatbestand bezieht sich Salomos auch später, im selben Text:

Seit Debussy, der uns in eine akustische klingende Mikrozeit eintauchen lässt, bis zur zeitgenössischen „mikroklingenden“ oder mikrotonalen Musik, haben zahlreiche Musiker die Metapher des inneren Lebens von Klang illustriert: Anton Webern, Edgar Varèse, Alois Haba, Luigi Nono, Karlheinz Stockhausen, Pierre Henry, Francois Bayle, Gerard Grisey, Tristan Murail, Jonathan Harvey, Horacio Vaggione, Barry Truax, Luca Francesconi, Pascale Criton, ambient music...Aber zwei Musiker, Scelsi und Xenakis, stechen heraus darunter als diejenigen, welche diese Metapher mit größerer Kraft und Überzeugung realisiert haben (ebd.).

In diesem Zitat bezieht sich Solomos auf Komponisten, die sich bis zu einem gewissen Grad von der Metapher haben leiten lassen, in den Klang einzutauchen. Scelsi etwa erwähnt explizit seine Reise ins Zentrum des Klangs und seine Kompositionen (aufgeschrieben und in Partituren festgehalten mit der Hilfe seiner Studenten) resultieren im Allgemeinen aus diesen Improvisationen. Auf der anderen Seite liebt es Xenakis, durch granulare/kristallbildende Synthese, die Klänge und den klanglichen Fluss aufzubauen und zu bearbeiten aus den kleinsten Partikeln heraus. So nutzt er, um seine komposito-

rischen Projekte zu vollbringen, unter anderen Ressourcen Wahrscheinlichkeitsrechnungen und komplexe mathematische Operationen.

In freier Improvisation geschehen Aufbau und Bearbeitung des Klangs aufgrund intentionaler, empirischer und im Allgemeinen interaktiver instrumentaler Handlungen. Darin passiert das gefühlte Eintauchen in den Klang gleichzeitig mit der empfundenen Klang-Produktion. Die Feinabstimmung in diesem Prozess ist breit gestreut. D.h. die Musiker können im Zustand der Aufführung, gleichzeitig beschäftigt sein mit detaillierten Prozessen und sich einem „reinen“ Klang („molekular“) nähern, als auch in gröber zerlegten Prozessen mit komplexeren, definierten und identifizierbaren Figuren, Gesten oder Klang-Fragmenten aus Idiomen operieren. Wenn in diesem Kontext in Echtzeit elektronisch prozessiert wird, nimmt die Komplexität der Aufführungs-Umgebung zu und ebenso die Möglichkeit, noch tiefer in den „reinen“ und aus seiner Umgebung herausgelösten Klang einzutauchen.

Man kann in diesem Sinn sagen, dass freie Improvisation ein komplexer Vorgang ist, der verschiedene Ebenen der Ausarbeitung beinhaltet, in Hinblick auf das angewandte Material. Die Tatsache aber, dass Musiker während einer Aufführung immer in direktem Kontakt mit Klangproduktion in seiner ganzen Komplexität sind, verleiht dieser Praxis bezogen auf die Idee von Körperlichkeit einen spezifischen Charakter, was uns beispielsweise an das Konzept der *musique concrète instrumentale* von Helmut Lachenmann erinnert, besonders wenn er sagt, der Akt der Komponierens beinhalte die Idee eines Klangaufbaus wegen der Betonung, die eine mögliche Beziehung des Musikers zu seinem Instrument zeitigt und dass in der zeitgenössischen Musik „empirische und unmittelbare Klangerfahrung gewiss eine Schlüsselposition innehat“.

Technologie und neue Arten des Hörens

Gerard Grisey zufolge (1991, p.352)

Seit wenigen Jahren ermöglicht die Elektronik ein mikro-phonisches Klanghören. Das Innere des Klangs selber, verborgen all die Jahrhunderte hindurch, die hauptsächlich der makro-phonischen Musikpraxis galten, steht endlich unserer Bewunderung frei zur Verfügung. Darüber hinaus erlaubt uns der Computer, noch nie dagewesene Klangfarben-Felder anzusteuern und die Komposition bis ins kleinste Detail zu analysieren. Die Wahrnehmung dieses neuen, aufgewerteten noch jungfräulichen Klangfelds hat neue Arten des Hörens bestimmt. Es ist endlich möglich, das Innere des Klangs zu erforschen, indem seine Dauer verlängert wird und vom Makro-Phonischen zum Mikro-Phonischen zu reisen mit unterschiedlicher Geschwindigkeit.

Grisey bezieht sich hier besonders auf die elektronischen Synthesizer, die charakteristisch sind für elektro-akustische Musik und instrumentale Synthese, welche eine der kompositorischen Vorgehensweisen ist für spektrale Musik (indem sie das Klang-Spektrum als ihr Hauptmodell für Komposition hat). Freie Improvisation bezieht sich aber nicht explizit auf diese Modelle oder Vorgehensweisen. Trotzdem ist die Idee eines intentionalen, mikro-phonischen Klanghörens im Gegensatz zum makro-phonischen Hören in Analogie zur Gegenüberstellung molekular/aufgebrochen sehr geeignet, die freie Improvisation als der idiomatischen Improvisation entgegengesetzte in Beziehung dazu zu setzen und verweist auf die bereits früher erwähnten Ideen der Klang-Emanzipation und des Eintauchens in Klang.

Ein besonders interessanter Aspekt in Hinblick auf die Überlegungen von Grisey über kompositorische Vorgehensweisen in der Spektral-Musik bezieht sich auf die „Konstruktion synthetischer Klangfarben“. Griseys Annäherung daran (ebd. p. 353) lässt sich klar ablesen am folgenden Text:

Es ist wichtig zu folgern aus diesen sich überlagernden elektronischen Vorgehensweisen (instrumentale Synthese), dass die instrumentale Quelle verschwindet zugunsten eines gänzlich erfundenen synthetischen Timbres, das sich nicht a priori aus den Instrumenten herleiten lässt. Tonhöhe und Timbre sind deshalb gleichzeitig zusammengesetzte und eine Instrumentation im traditionellen Sinn ist ein überkommenes Konzept.

Genauso wie die Vorgehensweisen, die Xenakis einsetzt für seine kristallin/körnige Synthese, wird diese Art kompositorischen Verfahrens, wie sie Grisey beschreibt (instrumentale Synthese), ein Merkmal spektraler Musik und bedarf gründlicher und rigoroser Analyse und Planung. In diesem Fall beruhen die durch instrumentale Kombinationen synthetisierten Klänge auf peinlich genauer Berechnung, die auf der Spektral-Analyse basiert und auf spezifischen formalen Gestaltungsvorlieben eines jeden Komponisten. Andererseits hängt die elektro-akustische Musik, in der die synthetischen Töne durch additive oder subtraktive Synthese erlangt werden, auch von der eingesetzten Software ab, der Art der Muster, etc.

Was den Einsatz neuer Technologien betrifft, ist ein weiterer bemerkenswerter Aspekt der, dass anders als freie Improvisation mit elektronischem Prozessieren in Echtzeit, in der „reinen“ elektro-akustischen Musik, aufgrund der Komposition in aufgeschobener Zeit (beides betreffend: das Prozessieren von Klängen und der Synthetisierungs-Prozess), das Eintauchen in den Klang als tiefer betrachtet werden kann (was die Details betrifft).

Das ist so weil die Software, die während freier Improvisation eingesetzt wird für ein Echtzeit-Prozessieren (MAX, PD u.a.) noch nicht die technische Qualität (Muster-Rate, Geschwindigkeit etc.) erreicht, die das Synthese- oder Prozessierprogramm in aufgeschobener Zeit hat. Deshalb können in komponierter elektro-akustischer Musik die molekularen Details von Klängen (sowohl der schon bestehenden konkreten, als der synthetisch hergestellten) in profunderer Weise untersucht werden. Trotzdem hat das in freier Improvisation keine Auswirkung auf den fundamentalen Wandel, der sich im Paradigma des Hörens vollzieht, so wie es Grisey eingangs beschrieben hat: „Das Innere des Klangs selber, was während der vielen Jahrhunderte hauptsächlich makro-phonischer Musikpraxis verborgen blieb, steht endlich unserer Bewunderung zur freien Verfügung“.

Den Klang aufbauen: die empirische Synthese instrumentaler freier Improvisation

In der freien Improvisation wird schließlich eine Art instrumentaler Synthese erreicht im Lauf der Aufführung. Und in diesem Aspekt, wie wir gesehen haben, gleicht freie Improvisation der spektralen Musik. Dennoch ist in freier Improvisation „synthetisch“ als Timbre oder Klang immer als eine Entdeckung da, als Resultat empirischer Interaktion zwischen den Aufführenden. Das ist so, weil die Aufführung normalerweise in nicht vorgeplanter, kontrollierter oder berechneter Weise stattfindet. Außerdem sind die Resultate nicht vorhersehbar, da in einer kollektiven Aufführung das Unerwartete und Unkontrollierbare Teil des Umfelds sind.

Freie Improvisation ist aber nicht beschränkt auf diese Vorgehensweise, die auf dem „mikro-phonischen“ Klang basiert; wenn sich das gestische und figurale Material während einer Aufführung verbreitet, erweist es sich seiner Natur nach oft als makro-phonisch. Das bedeutet, dass freie Improvisation, wie bereits weiter oben erklärt, nicht allein mit mikroskopischem, molekularem, wesentlichen Material (wie aus der Synthese von sinus-Wellen oder körnig/kristalliner Synthese), sondern auch aus aufgebrochenem Material, das während der Aufführung bearbeitet, fragmentiert und transformiert werden kann auf verschiedenen Ebenen (manchmal sogar bis auf die molekulare Ebene).

Es verhält sich so, weil der Klang akustischer Instrumente zu komplex ist, um als molekular zu gelten (obwohl diese Ebene wünschenswert ist während der Aufführungen) und die empirische Kombination der verschiedenen Instrumente bei einer instrumentalen Aufführung sowohl münden kann in einen relativ homogenen Fluss, dicht und zusammenhängend, wobei individuelle Instrumentalklänge verschwinden zugunsten eines „neuen Timbres“ – dann auch in einer wirklich instrumentalen Synthese, wo mit Grisey „die instrumentale Quelle verschwindet zugunsten eines gänzlich erfundenen synthetischen Timbres und nicht a priori durch die Instrumente vorgegeben“ – wie für heterogene Texturen, klar segmentiert, worin die Klangfarben der Instrumente identifizierbar bleiben, und dadurch ihr Aufgebrochensein und ihre spezifische Herkunft beschworen wird. Offensichtlich repräsentieren diese beiden Extreme idealtypische Grenzen von Abstufungen, die vom Molekularen zum Aufgebrochenen reichen.

Deshalb ist die Tatsache, dass die Instrumente zugeordnet werden können, nicht notwendig problematisch für freie Improvisation, da sie ein Umfeld schafft aus musikalischem Denken und Handeln, wo wesentlich nur die Kontinuität des interaktiven Klang-Flusses ist, metaphorisch auf den Vorstellungen von Spiel und Gespräch gründend. Natürlich ist die Überwindung des Idiomatischen, Aufgebrochenen und Makro-Phonischen und das Suchen nach dem molekularen Klang – durch ausgefeilte Techniken und ein tiefes, reduziertes und mikro-phonisches Hören (vgl. Pierre Schaeffer, Pauline Oliveros etc.) – eine wichtige Strategie, um Kraft und Beständigkeit des interaktiven Klangflusses aufrecht zu erhalten.

Aber dasselbe Resultat kann auch durch andere Strategien des Verlassens und wieder-Eintretens in ein Gebiet, das zugeordnet wird, durch Collage und Auseinanderreißen, unterstützt durch klares makro-phonisches Material (aufgebrochen und zugeordnet) erreicht werden. Auf diese Weise kann sich, auch wenn die Klangfarbe der Instrumente identifizierbar und sie ihrem Gebiet zugeordnet bleiben, das dynamische Resultat des Klangflusses kraftvoll entfalten.

In einer Musikausübung, die klangerorientiert ist und auf Aufsplitterung und aufgelöste Zuordnung abzielt, können sogar stark verwurzelte Instrumente (wie traditionelle und ethnische Instrumente) in einer erneuerten Form eingesetzt werden. Über diese peinlich genaue Arbeit der De- und Rekonstruktion des gewöhnlichen Instrumentalklangs lohnt es sich, ein Zitat des Komponisten H. Lachenmann, von Didier Guigue überliefert, anzuführen (GUIGUE, 2007, p. 94):

Manchmal rede ich von einer neuen Jungfräulichkeit des Klangs: Klang als konventionelle Erfahrung, als bekanntes Element, erscheint immer gefärbt, von Konventionen belastet, schlussendlich unrein. Die Arbeit des Komponisten ist es, einen Kontext zu schaffen, der ihn wieder intakt herstellt; intakt unter einem neuen Aspekt. Indem aufgedrösel wird, was der Oberfläche ausgesetzt war, um Licht in das Verborgene zu bringen, wodurch eine reinere Erfahrung ermöglicht wird. Und das bedeutet nicht nur, etwas zu tun, sondern vielmehr eher vermeiden und Widerstand leisten.

Immer noch im Hinblick auf die aufgelöste Zuordnung von Klang, müssen wir klarstellen, dass die Vorstellung von Aufsplitterung und mikro-phonischem Hören nicht zwingend Musik mit homogenem Gewebe erschafft, oder auf Metaphern von Klangphänomenen basierende, wie etwa die Idee einer dynamischen oder spektralen Hülle etc. Mikro-phonisches Hören eröffnet nur den Weg zu einer Musik, die auf der Konstruktion, Manipulation und Transformation des Klangs basiert, nicht der abstrakten Logik der Note unterworfen.

In diesem Kontext kann etwa Faszination für die Qualitäten des konkreten Klangs auftauchen und/oder der Wunsch, neue Klänge zu erschaffen und sie zu kombinieren zu Objekten, Texturen und unbekanntem Strukturen. In diesem Kontext wird es möglich, Materialien zu nutzen, die ursprünglich Bruchstücke sind (Fragmente idiomatischer Gesten) für freie Improvisation, vorausgesetzt sie durchlaufen einen Prozess der aufgelösten Zuordnung und Zersplitterung.

Deshalb muss gesagt werden, dass freie Improvisation nicht gänzlich oder ausschließlich unterstützt wird durch die Vorstellung von Klang, aber sicher überwindet sie die Idiome, indem sie nach und nach Material- und Vorgehensfragmente als eine Möglichkeit ihres Wirkens integriert. In freier Improvisation sind das „Vokabular“ (Klangmaterial) und die „Syntax“ (Organisationsprinzipien) immanent und diese Klangmaterialien können mehr oder weniger mikroskopisch (molekular) sein. Wichtig ist auch, die prozesshafte und dynamische Dimension dieser Verbindungen zu betonen. Jedenfalls trägt Improvisation dazu bei, gewahrt zu werden über das Konzept von Material und die Möglichkeit, dieses zu erschaffen, zu bearbeiten und zu kontrollieren.

Deshalb wuchert das Material, oder genauer: neigt alles dazu, Material zu werden. Tonale Musik verstand Kontrolle als Beherrschung und deshalb war das so „angestarrte“ Material sehr begrenzt. Im 20. Jhrh. dagegen ist Kontrolle des Materials gleichbedeutend mit seiner Fruchtbarkeit. „Mit der Erlösung des Materials“, schreibt Adorno, „gleichzeitig wächst die Möglichkeit, es technisch zu kontrollieren.“ Diese Aussage ist umkehrbar: die Neuzentrierung auf das Material, der Reichtum des musikalischen Materials des 20. Jhrh. entstand nicht aus der einfachen Suche nach Erneuerung, wobei die Materialien weiter so behandelt wurden wie in der Vergangenheit (durch eine Sprache oder

Syntax, d.h. eine Regel); jene Neuzentrierung resultiert aus einem geschärften Bewusstsein für das Konzept von Material und die Möglichkeit es zu kontrollieren (SOLOMOS, 2013,p.285).

Über das Bauen von Material, Gestalt und „Sprache“

Auch lässt sich in Hinblick auf die Materialfrage sagen, dass genauso wie in anderen musikalischen Erscheinungen derselben Zeit in freier Improvisation

...Material nicht mehr Klangstoff ist: es ist nicht naturgegeben; hat die Tendenz, gänzlich zusammengesetzt und konstruiert zu sein. Das ist natürlich der Fall bei elektronischer Musik, die Gebrauch macht von synthetisiertem Klang. Aber es ist auch der Fall bei „fortschrittlicher Instrumentalmusik“, wo der Klangstoff (natürlicher Klang), der von den Instrumenten hervorgebracht wird, kein Material ist, sondern ein einfacher Ausgangspunkt, der umgewandelt wird (ebd.).

Genau das geschieht auch in freier Improvisation: Klang – Klangstoff – hervorgebracht von Instrumenten (von den am deutlichsten zugeordneten zu den atomisiertesten, von den unpassendsten, geräuschvollen und komplexen zu den „sauberen“, harmonischen, fast sinusartigen) wird umgewandelt in Material während einer Aufführung. In diesem Fall, wie Solomos feststellt:

...ist das Material nicht mehr die Basis für Musikgestaltung. Gänzlich zusammengesetzt kann es nicht mehr unbedingt unterschieden werden von den anderen Ebenen der Sprache und Form, wodurch die tonale Musik erkennbar ein Merkmal ihres Aufbaus zieht. Durch die Veränderung des Fokus auf das Material und die Wucherung darin verschwinden Sprache und Form nicht, sondern allmählich hören sie auf als von der Materialebene unterscheidbare wahrgenommen zu werden.

In diesem Sinn bietet sich die Idee an, dass die Gestalt von innen nach außen in einer biomorphen Metapher gebildet wird, um beides zu beschreiben: Kompositionen, die Solomos als „fortgeschritten“ bezeichnet, sowohl als Improvisations-Aufführungen. In freier Improvisation ist die Situation noch extremer, weil das Material als solches nicht existiert (es gibt keine vorbereiteten Materialien). Sie werden konstruiert, zusammengesetzt durch die Interventionen der Aufführenden in Echtzeit. Darüber hinaus bringt der interaktive und experimentelle Prozess diese Materialien ins Spiel, die dann den Klangstrom gestalten. So wird aller Klangstoff, der von einem Musiker produziert wird (ob Klang, eine Figur, ein Gewebe oder eine Geste) erst einen musikalischen „Sinn“ erhalten im interaktiven Fluss der Aufführung, die eine Form entwirft. Und in diesem Sinn lässt sich wieder sagen, dass in freier Improvisation das „Vokabular“ (Klangstoff) und die „Syntax“ (Organisationsverfahren) immanent sind.

Schlussfolgerung

Für freie Improvisation ist der „molekulare“, „jungfräuliche“, „denaturierte“ Klang mit seiner aufgebrochenen Beschaffenheit (territorial/zugeordnet, idiomatisch, sozial, stilistisch, instrumental, historisch, geographisch etc.) bereit, geschaffen und geformt zu werden durch das instrumentale Vorgehen des Musikers während des dynamischen Flusses in einer interaktiven Aufführung (Solo oder Kollektiv) ein herbeigewünschter utopischer Horizont.

Eine Strategie um dieses zu erreichen ist die Erweiterung des Hörens (ich erinnere an das Konzept des reduzierten Hörens von Pierre Schaeffer und Pauline Oliveros) mit dem Ziel, den Fokus absichtlich auf die akustischen Qualitäten des Klangs zu richten, betrachtet als vormusikalisches Material, das in keinem erkennbaren Kontext steht. Der Einsatz neuer Technologien gestattet besseren Einblick in die molekularen Qualitäten des Klangs (Hülle, Spektrum etc.) und in Vorgehensweisen um Klang zu manipulieren. Wie Gerard Grisey sagte: „Klang-Elektronik ermöglicht mikro-phonisches Hören des Klangs. Das Innere des Klangs selber, verborgen durch Jahrhunderte hauptsächlich makro-phonischer Musikpraxis, steht endlich unserer Bewunderung frei zur Verfügung.“ All dies jedoch schließt nicht aus die Arbeit der De-Territorialisierung eines aufgebrochenen Klangs durch einen Akt, der Lachenmann zufolge „einen Kontext schaffen kann, wodurch er wieder intakt wird, intakt unter einem neuen Aspekt.“

Aus diesem Grund – ich zitiere meine Doktorarbeit (Costa, 2003, p.16)- stelle ich mir vor:

Wir können uns freie Improvisation denken als eine Möglichkeit für musikalische Pragmatik, offen für unendliche Variationen, worin die Systeme und Sprachen aufhören, uns ihre abstrakte Grammatik aufzuzwingen und sich stattdessen einem fruchtbaren Tun hingeben, dem puren Zustand einer Zeit, nicht kausal, nicht hierarchisch, nicht linear. Wir glauben durch freie Improvisation wäre zu erreichen eine „neutrale Sprache, geheim, ohne Konstanten, alles in indirektem Diskurs, wo der Synthesizer und das Instrument ebenso sprechen wie die Stimme, und die Stimme ebenso spielt wie ein Instrument“ (Deleuze und Guattari 1997, p.40).