

GMTH Proceedings 2012

herausgegeben von

Florian Edler, Markus Neuwirth und Derek Remeš

Musiktheorie und Komposition

XII. Jahreskongress der

Gesellschaft für Musiktheorie Essen 2012

herausgegeben von

Markus Roth und Matthias Schlothfeldt

Erschienen als Band 15 in der Schriftenreihe

Folkwang Studien

herausgegeben von

Andreas Jacob und Stefan Orgass

Druckfassung: Georg Olms Verlag, Hildesheim 2015

(ISBN 978-3-487-15231-8)

(ISSN 2701-9500)



Dieser Text erscheint im Open Access und ist lizenziert unter einer Creative Commons Namensnennung 4.0 International Lizenz.



This is an open access article licensed under a Creative Commons Attribution 4.0 International License.

Michael Kahr

Jazzkomposition: Theorie und Praxis

Wie kaum eine andere Publikation hat George Russells *Lydian Chromatic Concept of Tonal Organization for Improvisation* sowohl den theoretischen Diskurs als auch die musikalische Praxis im Jazz beeinflusst.¹ Russells Werk hatte maßgeblichen Einfluss auf die Entwicklung der jazzspezifischen Akkord- und Skalentheorie und gilt darüber hinaus als ein in seinem Einfluss nach wie vor unerreichter Meilenstein der so genannten spekulativen Jazztheorie.² Auf der Basis von Russells theoretischen Ideen entwickelte sich mit dem modalen Jazz um den Trompeter Miles Davis und den Pianisten Bill Evans eine wegbereitende konzeptuelle Richtung des modernen Jazz.

Dieser Artikel befasst sich mit dem Verhältnis von Theorie und Praxis in der Jazzkomposition und geht dabei besonders auf das Potenzial der spekulativen Jazztheorie zur Vermittlung von kreativen Strategien ein. Basierend auf den Zwischenresultaten des Forschungsprojektes *Jazz & the City. Identität einer Jazz(haupt)stadt*,³ das an der Kunstuniversität Graz durchgeführt wird, versucht dieser Text, einen möglichen Weg zur Bildung einer neuen Form von spekulativer Jazztheorie aufzuzeigen, die von der kompositorischen Praxis einer urbanen Jazzszene bedingt wird, auf soziokulturelle Aspekte, explizites und implizites Wissen des Kompositionsprozesses Bezug nimmt und die Prozesshaftigkeit des Kompositionsvorganges wahrnehmbar zu machen imstande ist. Nach einer kurzen Definition der spekulativen Jazztheorie wird das Verhältnis zwischen einigen zeitgenössischen konzeptuellen Entwicklungen in der Jazzkomposition und

1 George Russell, *The Lydian Chromatic Concept of Tonal Organization for Improvisation*, New York 1959.

2 Henry Martin, »Jazz Theory. An Overview«, in: *Annual Review of Jazz Studies* 8 (1996), 13.

3 FWF Projektnummer AR 86, <http://www.jazzandthecity.org> (zuletzt aufgerufen am 20.01.2013).

den Ansätzen der Jazztheorie erörtert und zuletzt die methodengeleitete Reflexion der Kompositionspraxis im Jazz als Modell eines spekulativen Theoriekonzeptes vorgeschlagen.

Der Begriff einer spekulativen Jazztheorie ist selbst unter akademisch ausgebildeten Jazzmusikern eher wenig gebräuchlich. Diese befasst sich wie die pädagogische Jazztheorie mit der Vermittlung von kreativen Strategien für die musikalische Praxis, führt jedoch in ihrer Idiosynkrasie und Komplexität über die idiomatischen Grundlagen der pädagogischen Jazztheorie hinaus. Beide Bereiche zusammen bilden in ihrer Anwendungsorientierung die erste Säule der Jazztheorie. Die zweite Säule ist die analytische Jazztheorie, die sich aus der Perspektive des außenstehenden Beobachters entfaltet. Spekulative und pädagogische Jazztheorien werden meist von Musikern für Musiker verfasst, während die analytische Jazztheorie von Forschern aus verschiedensten geisteswissenschaftlichen Bereichen betrieben wird. Der amerikanische Musiktheoretiker Henry Martin, von dem dieses Kategorisierungsmodell stammt, stellte bereits 1996 fest, dass die Jazztheorie seit Russells *Lydian Chromatic Concept* keine wegberaubenden spekulativen Konzepte hervorgebracht hat.⁴ Auch zum heutigen Zeitpunkt behält diese Aussage ihre Gültigkeit. Jazzkomponisten und -improvisatoren setzen künstlerische Ideen direkt in ihrer praktischen Arbeit um und verzichten meist auf eine rigorose theoretische Reflexion. Ein großer Teil der in Buchform veröffentlichten Jazztheorien der letzten Jahre befasst sich mit der Vermittlung von idiomatischen Grundlagen des Jazzmainstream bzw. mit der Analyse von transkribierten Jazzsoli mit historischer Bedeutung.⁵ Die weltweit zunehmende Anzahl von jungen Studienplatzwerbern an den zahlreichen Ausbildungsstätten für Jazz bildet einen lukrativen Markt für solche Publikationen. Weiterführende spekulative Strategien finden sich in solchen Publikationen nur in vereinzelten

4 Martin, »Jazz Theory«, 2.

5 Eine diesbezügliche Analyse von Literatur im Bereich der Jazztheorie ist in einem separaten Artikel des Autors zu finden, der bis zum Zeitpunkt seiner Veröffentlichung auf Anfrage übermittelt werden kann.

Jazzkomposition: Theorie und Praxis

Kapiteln.⁶ Nur wenige Veröffentlichungen ausschließlich spekulativer Natur wie Dave Liebman's *A Chromatic Approach to Jazz Harmony and Melody* konnten einen größeren Bekanntheitsgrad erlangen.⁷ Die Mehrzahl der publizierten Jazztheorien reflektiert auch nur unzureichend die sich verändernde kompositorische Praxis im Jazz. Diese stützt sich in ihrer musikalischen Konzeption in zunehmendem Maße auf verschiedene Einflüsse aus Bereichen außerhalb des Jazzmainstream. Darunter fallen stilistische und konzeptuelle Elemente aus der Popular- und Weltmusik, aus Hip-Hop, Rap, elektronischer Musik, Dancefloor, aus der Musik des indischen, iranischen und arabischen Raums, aber auch Anleihen der uns vertrauten mitteleuropäischen Volksmusik. Bei der Auswahl dieser Elemente für die Jazzkomposition spielen meist die Herkunft und Sozialisierung der einzelnen Protagonisten eine große Rolle, wie in den folgenden Beispielen gezeigt wird.

Der in New York lebende Pianist Vijay Iyer stammt aus einer indischen Familie und macht die Rolle der körperlichen Wahrnehmung von Rhythmus und persönlichen soziokulturellen Erfahrungen – wie in seinem Falle die einer Immigrantenfamilie in den USA – zum zentralen Thema seiner musikalischen Konzeption. Der kulturelle Schmelztiegel des Großraumes New York zeigt sich als Quelle für die vielfältigen kreativen Strategien des Pianisten Ethan Iverson, die er als Mitglied im Jazzquartett des Schlagzeugers Billy Hart und in dem von Rock- und Punkmusik beeinflussten Trio *The Bad Plus* zum Ausdruck bringt. Der musikalische Zugang des Pianisten Brad Mehldau ist zu einem maßgeblichen Anteil von seinem Interesse für Literatur und klassische Musik geprägt. Die aus dem Umfeld einer der ältesten und somit traditionsreichsten europäischen Ausbildungsstätten für Jazz hervorgegangene *Jazz Big Band Graz* wendet sich bewusst von der Big Band-Tradition ab und verarbeitet Elemente von Minimal Music, DJ-Ästhetik und afrikanischer Musik. Bezüge zur Natur spielen eine

6 Ebd.

7 Dave Liebman, *A Chromatic Approach to Jazz Harmony and Melody*, Rottenburg am Neckar 1991.

wichtige Rolle für die im ruralen Minnesota aufgewachsene Jazzkomponistin Maria Schneider. Die junge Band *Ciminology* um die iranisch-deutsche Sängerin Cymin Samawatie befasst sich mit der Einbindung von persischer Lyrik und orientalischer Musik, und der jüdisch-stämmige Pianist Uri Caine bearbeitet klassische Musik im Jazzkontext. Diese Liste an Beispielen ließe sich weiter fortführen und entsprechend detailliert analysieren.

Einige dieser Musiker sind, entgegen dem zuvor festgestellten generellen Trend, auch an der Vermittlung ihrer künstlerischen Konzepte interessiert und bedienen sich dabei zunehmend neuer Formen und Medien. So bietet Maria Schneider Videoaufnahmen vom Kompositions- und Aufnahmeprozess, die Einsichten sowohl in ihre kreative Konzeption als auch in deren praktische Umsetzung gewähren. Brad Mehldau nutzt CD-Booklets und analytische Artikel zur Darstellung seiner zum Teil sehr ausführlich formulierten Gedanken zum eigenen kreativen Schaffen. Daneben gibt es auch akademisch informierte Schriften mit spekulativ-theoretischen Inhalten, die, wie im Falle von Vijay Iyer, teilweise auch ein größeres Publikum erreichen.⁸ Internetblogs wie jener von Ethan Iverson repräsentieren möglicherweise die zeitgemäße Form zur Präsentation kreativer Konzeptionen.⁹ In analytischen Texten und Interviews mit bekannten Musikern macht Iverson seine künstlerische Strategie sowohl durch die Auswahl der Themen, als auch durch persönliche Werturteile wahrnehmbar. All diese Beispiele stellen dennoch eher Ausnahmen von der Regel dar, dass stringent formulierte spekulative Theorien im Jazz kaum veröffentlicht werden.

Unabhängig davon werden kreative Konzepte im Jazz jedoch ständig weiterentwickelt und durch öffentliche Auftritte und die Produktion von neuen Tonträgern präsentiert. Ähnlich wie in anderen künstlerischen Bereichen konstituiert der soziale Kontext dabei ein Regelwerk von geteilten Konventionen, das im Zusammenspiel mit individuellen Entscheidungen

8 Vgl. <http://www.vijay-iyer.com> (zuletzt aufgerufen am 20.01.2013).

9 <http://dothemath.typepad.com> (zuletzt aufgerufen am 20.01.2013).

Jazzkomposition: Theorie und Praxis

als Maßstab für das künstlerische Tun gilt.¹⁰ Die so gestalteten kreativen Strategien manifestieren sich in der künstlerischen Praxis – sie stehen sozusagen als stummes Wissen und Können hinter den musikalischen Produktionen.¹¹ Würden diese Strategien in verbalisierter Form entwickelt werden, könnten sie als konventionelle spekulative Jazztheorien wahrnehmbar und als explizites Wissen für die künstlerische Praxis vermittelbar gemacht werden. Ein Teil der künstlerischen Strategien wird jedoch selbst von den ausführenden Künstlern nur teilweise bewusst wahrgenommen und weiterentwickelt. Dieses unbewusste kreative Potenzial steckt als implizites Wissen in den künstlerischen Handlungen, das von Michael Polanyi bereits in den 1960er Jahren als *tacit knowledge* thematisiert wurde. Der Komponist findet die Lösungen zu den auftretenden künstlerischen Problemen im Tun, ohne bewusste Kontrolle der Entscheidungsprozesse. Spontan wird bestimmt, ob und welche bereits vorhandenen Muster – etwa ein Klischee, eine Konvention, oder eine Tradition – zum Einsatz kommen. Auch wie diese Muster gegebenenfalls adaptiert, in einen neuen Kontext gesetzt oder konterkariert werden müssen, wird oft unbewusst festgelegt. Der Komponist findet intuitiv den richtigen künstlerischen Weg, ohne jedoch exakt formulieren zu können, wie er es tut. Gerade dieses im Können und Tun verankerte Wissen trägt maßgeblich zur individuellen kreativen Gestaltung der kompositorischen Praxis im Jazz bei und ist somit für die auf Vermittlung bedachte spekulative Jazztheorie von großem Interesse.

Basierend auf diesen Überlegungen wurden im Rahmen des künstlerischen Forschungsprojektes *Jazz & the City* drei wesentliche Aspekte im Bezug auf die künstlerische Praxis des Komponierens im Jazz definiert: (1) Der Kompositionsvorgang im Jazz beruht auf dem expliziten und impliziten Wissen der Komponisten und enthält somit strukturierte als auch un-

10 Tasos Zembylas und Claudia Dürr, *Wissen, Können und literarisches Schreiben. Eine Epistemologie der künstlerischen Praxis*, Wien 2009, 11–79.

11 Vgl. Tasos Zembylas, »Epistemologie der künstlerischen Praxis«, in: *Zeitschrift für Ästhetik und Allgemeine Kulturwissenschaft* 56/2 (2011), 203–215.

strukturierte künstlerische Prozesse, die zum Teil verbalisierbar sind, zum anderen Teil aber eben nicht, weil sie sich dem Wissen der Komponisten entziehen. (2) Weiter ist die künstlerische Praxis als ein soziales Phänomen zu verstehen, da die Künstler als soziale Wesen im Rahmen von so genannten Praxiskollektiven im Austausch mit den Ideen anderer Personen stehen und auf deren Werturteile angewiesen sind.¹² (3) Zuletzt stellt der künstlerische Handlungsvorgang einen aktiven Prozess als Modus eines Wahrnehmungsvorganges dar. Dies bezieht sich auf die im Bereich der künstlerischen Forschung postulierte Ansicht, dass das Kunstschaffen einer Form von Wahrnehmung entspricht, die zum Teil unbewusst stattfindet.¹³ Die Frage ist jedoch, auch unter dem Gesichtspunkt der neu entstehenden Präsentationsformen, welche Möglichkeiten zur Erfassung und Vermittlung jener diskreten künstlerischen Vorgänge bestehen.

Da die wissenschaftliche Forschung die genannten Aspekte in ihrer Gesamtheit nicht darzustellen imstande ist, erscheint die künstlerische Forschung in dieser Hinsicht geeigneter. Sie operiert mit solchen Formen des Wissens, die mit konventionellen Forschungsmethoden alleine nicht fassbar sind, basiert jedoch im Gegensatz zur reinen künstlerische Praxis auf wissenschaftlichen Fragestellungen und einer Reflexion des künstlerischen Tuns, die eine methodengeleitete Annäherung an das spezifische Wesen des künstlerischen Schaffensprozesses zulässt.

Auf dieser Basis wurde im Rahmen des Projektes *Jazz & the City* die Erstellung einer spekulativen Jazztheorie mit Bezug zur projektspezifischen wissenschaftlichen Fragestellung nach der Identität der Jazzstadt Graz angestrebt und dabei eine interdisziplinäre Methode entwickelt, die künstlerische Forschung mit historischen Studien vereint. Sie beinhaltet soziale und temporale Komponenten, die sich auf die Gesamtheit der künstlerischen Strategien des in der Stadt Graz wirkenden Jazzmusiker-

¹² Ebd.

¹³ Dies bezieht sich auf die im Bereich der künstlerischen Forschung postulierte Ansicht, dass Kunst einer Form von Wahrnehmung entspricht. Vgl. Julian Klein, »Was ist künstlerische Forschung?«, in: *Wissenschaft trifft Kunst*, hrsg. von Günter Stock, Berlin 2010 (*Gegenworte* 23), 25–28.

Jazzkomposition: Theorie und Praxis

Kollektivs im Zeitraum von 1965 bis 2012 beziehen. Der Beginn des untersuchten Zeitraumes wurde nicht zufällig gewählt, sondern ergibt sich aus der für Graz großen Bedeutung der Einrichtung einer akademischen Ausbildungs- und Forschungsstätte für Jazz zu Beginn des Jahres 1965. Um der beiden Komponenten des Sozialen und der Temporalität habhaft zu werden, wurde zunächst eine detaillierte historische Studie erstellt, die innerhalb der zeitlichen Entwicklung der Grazer Jazzszene auf die sozialen Verbindungen der einzelnen Protagonisten eingeht. Für diese Studie wurden die einflussreichen Schlüsselfiguren des beobachteten Zeitraumes zunächst definiert und anschließend deren Beziehungsgeflecht und Praxiskollektive aufgezeigt. Die Untersuchungen konzentrierten sich auf die Prozesse im künstlerischen Schaffen bedeutender Einzelpersonen und deren Rezeption und Interaktion im Praxiskollektiv. Neben dem Studium historischer Quellen wurden im Rahmen von narrativen Tiefeninterviews auch die kreativen Strategien der Interviewten untersucht. Jeder Interviewpartner wurde im Vorfeld gebeten, drei Aufnahmen des eigenen Schaffens auszuwählen, die der eigenen Meinung nach in besonderem Bezug zur Stadt Graz stehen. Diese Auswahl ermöglichte Schlussfolgerungen bezüglich der künstlerischen Konzeption der Interviewten: Für manche war ein Graz-Bezug durch Erinnerungen an im Zusammenhang mit der Aufnahme stehende Personen gegeben; für andere lag er in den Titeln der eigenen Kompositionen, die bestimmte persönliche Erlebnisse widerspiegeln; wieder andere gaben Stücke an, die einen wichtigen, im Zusammenhang mit Graz ausgelösten künstlerischen Entwicklungsschritt darstellen. Die Musik wurde während der Interviews abgespielt und die Interviewpartner gebeten, spontane persönliche Assoziationen zur Musik zu verbalisieren. Diese als explizites Wissen zu wertenden Assoziationen betrafen sowohl die Struktur der Werke, den Entstehungsprozess, Informationen zu künstlerischen Entscheidungen bezüglich der Orchestrierung und des Arrangements als auch außermusikalische Informationen zur Rezeption der Musik und Ähnliches. Abschließend wurde um die Bekanntgabe einer persönlichen Reihung bezüglich der der eigenen Ansicht nach bedeutendsten Ensembles und Musikerpersönlichkeiten in Graz gebeten, was weitere

Michael Kahr

Schlüsse auf musikalische Präferenzen zuließ. Die Videoaufzeichnungen der Interviews und die ausgewählten Kompositionen wurden in einer abschließenden Analyse komparativ ausgewertet.

Als Abschluss der künstlerischen Forschungsarbeit werden sämtliche Ergebnisse der soziohistorischen Studien zur Abbildung der Prozesshaftigkeit der untersuchten künstlerischen Praxis mittels eines noch zu initiierenden reflektierten Kompositionsprozesses umgesetzt. Die künstlerische Zielsetzung lautet, möglichst umfassend auf die Untersuchungsergebnisse Bezug zu nehmen, ohne jedoch die intuitiven Vorgänge des eigenen Kompositionsprozesses zu unterdrücken, um dem impliziten Wissen, bereichert durch explizit erfahrbare Forschungsergebnisse, die Möglichkeit zur Entfaltung zu geben. Die explizit erfahrbaren Forschungsergebnisse in Form von historischem und soziokulturellem Hintergrundwissen und Analysen der künstlerischen Konzeption von Schlüsselfiguren des Grazer Jazz sollen intuitiv in den Kompositionsprozess einfließen und in der Reflexion des kompositorischen Prozesses besonders berücksichtigt werden. Diese Reflexion ist von zentraler Bedeutung, da sie zusammen mit dem vollendeten Werk als Modell einer spekulativen Theorie angesehen werden kann, in der sich die kreativen Strategien des Praxiskollektivs der Jazzszenen Graz manifestieren. Die Reflexion erfolgt in Form eines videobasierten Kompositionstagebuches, in dem die einzelnen künstlerischen Schritte mittels einer Notationssoftware aufgezeichnet, vom Komponisten selbst kommentiert und analytisch festgehalten werden. Künstlerische Entscheidungen, historische Bezugnahmen, Entscheidungsrücknahmen, und -weiterentwicklungen können so nachvollzogen werden. Diese Reflexionen werden anschließend in schriftlicher Form mit den Ergebnissen der historischen Studie und einer Analyse des vollendeten Werkes in Verbindung gesetzt. Details zu diesem für die Sommermonate 2013 geplanten Werk, zur begleitenden theoretischen Reflexion und zum vollständigen Forschungsprojekt können unter der Webseite www.jazzandthecity.org eingesehen werden.

© 2015 Michael Kahr (michael.kahr@kug.ac.at)

Jam Music Lab Privatuniversität für Jazz und Populärmusik Wien

Kahr, Michael (2015), »Jazzkomposition: Theorie und Praxis« [Jazz Composition: Theory and Practice], in: *Musiktheorie und Komposition. XII. Jahreskongress der Gesellschaft für Musiktheorie* (GMTH Proceedings 2012), hg. von Markus Roth und Matthias Schlothfeldt, Hildesheim: Olms, 307–314. <https://doi.org/10.31751/p.156>

SCHLAGWORTE/KEYWORDS: compositional practice; Graz jazz scene; Grazer Jazzszene; jazz composition; jazz theory; Jazzkomposition; Jazztheorie; kompositorische Praxis; New York; perception; Wahrnehmung

eingereicht / submitted: 10/09/2015

angenommen / accepted: 10/09/2015

veröffentlicht (Druckausgabe) / first published (printed edition): 2015

veröffentlicht (Onlineausgabe) / first published (online edition): 07/03/2022

zuletzt geändert / last updated: 15/09/2015