

Universität zu Köln
Musikwissenschaftliches Institut
Wintersemester 1998/99,
Leistungsnachweis zum Proseminar Interpretationsanalysen und Sozialgeschichte des Jazz
Dozent: Prof. Dr. W. Voigt

Wechselwirkungen zwischen Jazz und "Kunstmusik"

Inhalt

Begriffsklärungen.....	3
Wechselwirkungen – woraus bestehen sie?	4
Stilinterpretationen.....	5
Inspiration.....	6
Komposition	7
Third Stream und danach	10
Notenbeispiel von Anthony Braxton.....	11
Improvisation.....	12
Technologie	13
Spieltechniken, musikalisches Material.....	14
Elektronik.....	15
Lehre und Theorie.....	16
Szenegruppierungen	17
Schlussbetrachtung und Medienecho	18
Transkriptionspartitur (Ausschnitt) von "The X Format" von Steve Coleman.....	19
Probleme der Quellenangaben	20
Literaturliste	21
Radiosendungstabelle	22
Plattenliste	23

Begriffsklärungen

"Kunstmusik"

Es hat gute Gründe, schon im Titel dieser Arbeit das Wort "Kunstmusik" wie auch jetzt wieder in Anführungszeichen zu setzen, weil es als Name nicht mehr angemessen ist für eine ausschließlich eurozentristische klassische Konzert- oder Kammermusik, selbst wenn allorts genau diese Musik allgemein darunter verstanden wird. Das Selbstverständnis dieses Begriffs muss auch auf andere Musikformen erweitert werden, die den Rang von Kunst längst erworben haben, namentlich der Jazz, um dessen Kunstformen es auch in dieser Hausarbeit gehen wird. Die Begriffserweiterung ist auch schon aus Respekt und Fairness den JazzmusikerInnen gegenüber notwendig für das, was sie nicht nur für den Jazz künstlerisch, sondern auch musikgeschichtlich geleistet haben. Die Begriffe "Klassik" und "Jazz" selbst gebrauche ich in dieser Hausarbeit in althergebrachter Umgangssprachlichkeit, wenn ich die beiden Musikgattungen unterscheiden muss, und das Wort "Kunstmusik" wende ich (dann selbstverständlich ohne die Anführungszeichen) gleichberechtigt auf beide Musikgattungen an, wenn ich ein Niveaufälle innerhalb einer Stilistik zur Abgrenzung gegenüber der rein unterhaltenden Musik deutlich machen will.

"Wechselwirkungen"

Der Begriff "Wechselwirkungen" ist sehr interpretationsoffen und wird auf diejenige Thematik eingegrenzt, auf der in dieser Arbeit der Schwerpunkt liegt. Wegen Rassismus und ethnischen Benachteiligungen zogen die musikalischen Großformen Jazz und Klassik nie an einem Strang der Entwicklung, so dass dieser Prozess erst heute nach einer hundertjährigen Jazzgeschichte mehr oder weniger stattfindet. Genau dieser Prozess ist auch der Schwerpunkt meiner Arbeit, so dass ausführlich diejenigen Einflüsse beider Stilistiken aufeinander als Wechselwirkungen dargestellt werden, die eben in beiden Stilistiken anzutreffen sind. Das werden, mit wenigen Querweisen als Ausnahme, vornehmlich die Komponier-, Aufführungs- und Spieltechniken nach 1950 sein.

Ein # hinter den Namen im Text bedeutet, dass es für sie einen CD-Nachweis in der Plattenliste am Ende dieser Hausarbeit gibt.

Wechselwirkungen - woraus bestehen sie?

Wegen der Auslegbarkeit des Wortes "Wechselwirkungen" zähle ich hier 6 Gebiete auf, in denen es zu solchen kam und skizziere damit auch gleichzeitig die Inhaltsübersicht dieser Arbeit. Wechselwirkungen fanden und finden statt auf dem Gebiet der

- * **Stilinterpretation.** Künstler aus beiden Bereichen spiel(t)en und interpretier(t)en die jeweils andere Musik
- * **Inspiration.** Dieser Bereich bleibt stilecht, d.h. dass eine Anregung welcher Art auch immer bei einem Komponisten oder Interpreten in seiner eigenen Musiksprache umgesetzt wird ohne den Anspruch, damit so zu klingen oder zu wirken wie die Musik, aus der sie diese Anregung haben. Es handelt sich dabei in der Regel um Formtechniken und Satzanlagen.
- * **Komposition.** In beiden Stilistiken sind Werke entstanden, die Gattungsnamen tragen, welche aus der anderen Stilistik stammen oder als Grenzfall weder streng bei Klassik noch streng bei Jazz eingeordnet werden können. Der Jazz zeigt sich hier souveräner als die Klassik.
- * **Improvisation.** Obwohl sie auch in unserer europäischen Musik eigentlich eine sehr lange Tradition hat, ist sie zum Ende des 18ten Jh. nahezu völlig außer Mode gekommen und wurde erst durch klassische Neuerer Mitte des 20sten Jh. wiederbelebt, die die Interpreten in den Kompositionsprozess miteinbezogen.
- * **Technologie.** Beginnend mit den 50er Jahren kamen durch elektronische und elektrifizierte Instrumente stetig mehr Möglichkeiten auf, Musik zu machen oder ihre Entwicklung zu lenken.
- * **Lehre und Theorie.** Dies gilt in besonderer Weise für den Jazz, der im Laufe seiner Geschichte mit ge- oder beschriebener Musik (egal ob Noten oder Texten) aufholte, weil er jahrzehntelang ohne jedwede Verschriftlichung auskam (was heute undenkbar ist).

Stilinterpretationen

Stilinterpretationen sind insofern eine Wechselwirkung zwischen Jazz und Klassik, als sich wenige Profimusiker für eine zum Verkauf vorgesehene Aufnahme ernsthaft die Mühe gemacht haben, einen Stilbruch ihres Metiers zu riskieren. Das ist manchmal nur für eine einzige Einspielung geschehen (so bei dem Mozartklarinettenkonzert, das Benny Goodman einspielte), manchmal wurde daraus ein Konzept des oder der Künstler (z.B. Kronos Quartett) und manchmal ist es nur eine gelegentlich wiederbelebte Randerscheinung von MusikerInnen, die ansonsten eindeutig ihrer Stilistik, in der sie zu Hause sind, treu bleiben (wie bei Friedrich Goulda und Chic Corea, die ein Klavierdoppelkonzert bei Philips einspielten). Aus Sicht beider Seiten werden Einspielungen teilweise zu Recht belächelt (wie im Falle von Canadian Brass, wenn sie glauben, sie spielten Jazz, dabei ist dieses Wort bei ihnen nur auf schlecht gespielten Dixieland reduziert und aus Jazzsicht überhaupt nicht ernst zu nehmen), teilweise vorurteilsbeladen zu Unrecht diskreditiert, nur weil ein Musiker hübsch da zu bleiben hat, wo er allgemein musikalisch hinklassifiziert wird (so die klassisch ausgebildete Orchesterharfenistin Deborah Henson-Conant, die Mehrere Fusionjazz-CDs veröffentlicht hat und in der Jazzpresse kaum Beachtung findet). Deshalb liste ich ein paar Beispiele auf, die teilweise in der Plattenliste wiederzufinden sind.

Jazzmusiker, die auch klassische Musik eingespielt haben:

- ◇ Keith Jarrett#: das Wohltemperierte Klavier von Bach und die 24 Schostakowitsch-Präludien
- ◇ Benny Goodman: Klarinettenkonzert von Mozart
- ◇ Stefane Grappelli: Violinsonate von César Franck
- ◇ Jan Gabarek# mit dem Hillard-Ensemble
- ◇ Bill Frisell (G)#: Werke und Interpretationen von Charles Ives & Aaron Copland
- ◇ Django Reinhard: Doppelkonzert von Bach in d-Moll (Swingdarstellung)

Klassische Musiker, die Jazzveröffentlichungen herausgebracht haben:

- ◇ Kronos Quartett (z.B. Werke von Ornette Coleman)
- ◇ Nigel Kennedy: Swing- und Popstandards mit Klavierbegleitung
- ◇ Klavierduo (Katja & Mareille) Labeque: Zusammenarbeit mit J. McLaughlin#
- ◇ Meridian Arts Ensemble# (amerik. Blechquintett mit Gastmusikern): Zappawerke u.a.

Einen dritten Bereich gibt es, der nur von den allerwenigsten professionellen (lebenden) Musikern, die keine Komponisten sind, abgedeckt wird und werden kann. Das ist das künstlerische Doppelleben in beiden Musikbereichen, das Wynton Marsalis als Pionier und erster Weltvirtuose auslebt und welches auf anderen Instrumenten noch von Debora Henson-Conant (Harfe, s.o.), Dominique Pifarély und Mark Feldman (Geige) und dem persischen Oud-Spieler Rabih Abou-Khalil, Jean-François Jenny-Clark (Bassist im Trio Joachim Kühns), Ludger Singer# (P), dem Sitarspieler Ali Akbar Khan und diversen weniger bedeutenden französischen Musikern geteilt wird, denn sie alle können es sich leisten (und tun's auch), als Solisten in Jazz und (persischer bzw. indischer) Klassik Konzerte zu geben. Sie alle haben gemeinsam, dass sie in beiden Stilistiken grundlegend ausgebildet wurden, sich mit deren Traditionen auskennen und auf ihrem Instrument wahrhaftige Virtuosen sind.

Es ist bedauerndswert, dass sonst niemand als Interpret dauerhaft mit dem dazugehörigen Image seine Karriere aufbaut, obwohl es handwerklich betrachtet genügend Potenzial gibt. Der Bereich Stilinterpretationen ist verständlicherweise der kleinste gemeinsame Nenner, auf dem Wechselwirkungen stattfinden.

Inspiration

Die Inspiration durch den Jazz oder die Klassik setzte mit dem Aufkommen des Ragtimes ein und meint (wie ich oben bereits vorwegnahm), dass Musiker beider Gattungen ihre Anregungen für Kompositionen aus der jeweils anderen Musik haben. Dabei geht es nicht um eine Integration dieser Musik in die eigene oder um Stilkopien, sondern nur um ein Spielen mit Eindrücken. Von Duke Ellington ist beispielsweise bekannt, dass sein "Hoflieferant" an Inspiration sein Lieblingskomponist Claude Debussy war und entsprechend auf Klangfarben in den Bläusersätzen und den Gesang (Bessie Smith) Wert legte. Auch Theloneus Monk wird eine debussysche Vorliebe nachgesagt, wie an seinen Ganztonleiterimprovisationen zu hören ist. Die immer wieder zitierten bekanntesten klassischen Kompositionsbeispiele, die auf eine Inspiration aus dem Jazz hin entstanden, nenne ich auch noch mal:

Debussy: "Golliwog's Cakewalk" (aus "childrens corner"), Satie: "Ragtime", Strawinsky: "Ragtime für 11 Instrumente", "Geschichte vom Soldaten" und "Ebony Concerto", Krenek: die Oper "Johnny spielt auf", Weill: "Die Dreigroschenoper", Milhaud: "La création du monde", "Le beuf sur le toit", "Saudat do Brasil" und andere, Hindemith: Ragtime aus der "Suite" (1922), Arthur Honegger: "Concertino für Klavier und Orchester" (1924). Weitere Komponisten, die mit einer jazz-inspirierten Kompositionsweise in Zusammenhang gebracht werden, sind aus dieser Zeit Jaque Ibert, Erwin Schulhoff oder Paul Dessau, weil sie sich, sicherlich aber nur aus Modegründen, mit dem Saxofon auseinandersetzten, das damals noch immer entweder den Militärkapellen oder eben dem Jazz vorbehalten war und nicht mit "weißer" Musik assoziiert wurde.

All diese Beispiele sind wie geschrieben Werke, die aus der Inspiration heraus "Jazzelemente" – das heißt das, was ihre Komponisten damals für Jazz hielten – nie aber Jazz mit einbezogen und ihr Genre deshalb auch nicht verließen, sondern höchstens zeitweilig in ein anderes auswichen. Selbst die Minimalmusic nahm sich des Jazz an. So findet sich als Interpret von Steve Reich der Jazzgitarrist Pat Metheny, Philip Glass hat ebenso viele Inspirationen aus dem Jazz in seine Kompositionen umgesetzt und der redlichste Klassiker, dessen Musik Jazz enthält, ist der Komponist oder auch Minimalist La Monte Young (Jg. 1930), der seine musische Laufbahn genau wie John Zorn als Jazzsaxofonist begann.

Umgekehrt ist es viel schwieriger, schriftliche Belege für den klassischen Einfluss auf Jazzmusiker zu finden, weil Jazz nun mal eine kaum schriftlich fixierte Musik ist und auch aus den üblichen immer wieder genannten Diskriminierungsgründen wenig Musikkultur nach sich zieht. Zitiert werden kann hauptsächlich eine Schallquelle und die Performance eines Jazzkünstlers oder einer Jazzkünstlerin, so wie sie sich also live geben und auftreten. Wichtige Koryphäen sind hier: Anthony Braxton#, Aki Takase, David Murray, Stan Kenton#, Mike Westbrook#, Jim McNeely#, Klaus König#, Peter Herborn# und viele andere. Sie alle musizieren bzw. komponieren aus dem Bewusstsein einer Jazztradition heraus mit starkem klassischem Einschlag in Form von Spieltechnik oder ihrem Umgang mit musischem Material bei Ensembles. Für das präparierte Klavier beispielsweise ist bekanntlich John Cage Ideenlieferant, aber auch Aki Takase oder Joachim Kühn benutzen es (s. auch "Technologie"), nahezu alle diese Menschen haben eine solide klassische Instrumentalusbildung (eklatant ist das bei der aserbaidischen Pianistin Aziza Mustafa Zadeh zu hören) und kaum eine Technik ist ihnen nicht wenigstens bekannt. Die Bigbandleader Dieter Glawischnik (NDR) und Bill Dobbins (WDR) bringen immer wieder neue Stücke heraus, die schon im Formaufbau erkennen lassen, dass klassische Einflüsse Pate standen (Variationsätze, Rondos, Themenverarbeitungen, Fugatos).

Aus den ersten Jahrzehnten des Jazz werden von Ekkehard Jost ① (S. 55 f.) drei Musiker genannt, die starke klassische Referenzen ostentativ herausstellten, nämlich an erster Stelle Paul Whiteman, dann Artie Shaw und auch Stan Kenton. Sie hatten den Anspruch, dem Jazz Respekt und Kunstwürde zu verleihen, indem sie "Symphonic Jazz", auch genannt "Neophonic" oder "Progressive", komponierten und damit eher missionarische Ziele hatten, nämlich den Jazz auch in die Konzertsäle zu bekommen, wo er von der Nichtjazzhörerschaft Achtung erhalten sollte.

Ich will zu diesem Thema zu guterletzt noch das Mittelfeld ansprechen, in welchem sich vor allem Jazzkomponisten bewegen, die, ähnlich wie es die oben erwähnten Instrumentalisten tun, ein künstlerisches Doppelleben führen, weil ihre Werke sich entweder ohnehin auf der Grenze zwischen Jazz und Klassik bewegen oder weil sie, gewertet nach den "Bielefelder Katalogen" und ihren CDveröffentlichungen, sowohl als Klassiker als auch Jazzler eingeordnet werden können und deren Selbstverständnis in der einen wie anderen Szene durchaus umstritten ist. Zu ihnen gehören an erster Stelle John Zorn, gefolgt von Django Bates#, Franz Koglmann, Gunter Schuller#, Klaus König# und einige andere, die in dieser Arbeit auch an anderen Stellen noch erwähnt werden. In der Praxis sieht es nämlich so aus, dass das *Plattentable* und dessen Philosophie ausschlaggebend dafür ist, in welche musische Kategorie eine Aufnahme nun buchstäblich gesteckt wird. Ein aktueller "Klassiker" in diesem Sinne ist mir leider nicht bekannt.

Komposition

Zunächst darf nicht davon ausgegangen werden, dass in dem Wort Komposition steckt, klassische Komponisten hätten sich mit Jazzmusikern (oder anders herum) zusammengetan, um eine fusionierende Musik zu schaffen, die einer Weiterentwicklung des Personalstils oder der Musik ganz allgemein dienlich geworden wäre (selbst im *Third Stream* der 50er Jahre war das nicht der Fall, weil damals nur Klassiker für eine fertige Komposition für die Aufnahme hinzugezogen wurden). In genau einem einzigen Fall der ganzen Musikgeschichte bis in die 80er Jahre kam genau das vor. Diese einzige Ausnahme ist buchstäblich über ihre Grenzen hinaus bekannt geworden. Es handelt sich um den Pianisten, Musikwissenschaftler und Komponisten Hans Rempel aus der DDR:

„Rempel schrieb in den Jahren 1972/73 eine Reihe von „Kompositionen für Improvisatoren“, die er gemeinsam mit einigen der profiliertesten Free Jazz Musikern der DDR für den Berliner Rundfunk aufnahm (Rempel fungierte bei diesen Aufnahmen als Pianist) und in denen er sehr sensibel auf die stilistischen Eigenarten und Gestaltungsmittel der beteiligten Musiker einging und dabei eine Musik schuf, welche die disparaten musikalischen Welten in einer überzeugenden Synthese zusammenbrachte.“¹

Kompositorische Wechselwirkungen beginnen bereits mit der Jazzgeschichte selbst zu Beginn des 20sten Jahrhunderts, als dessen erste zu ihr zu rechnende Musikform Ragtime Komponisten wie Debussy (Golliwog's cakewalk), Satie (Ragtime), Strawinsky (Ragtime für 11 Instrumente, Geschichte vom Soldaten) und andere inspirierten, eigene Stücke so zu nennen und das daraus zu machen, was sie unter Ragtime verstanden. Umgekehrt regten klassische Formen Jazzmusiker zu Opern (z.B. Scott Joplin: Treemonisha, oder Gunter Schuller: The Visitation), Musicals (Cole Porter: Kiss me Kate), Messen (Dave Brubeck), Sinfonien (James P. Johnson#), Instrumentalkonzerten (Bandoneonkonzert von Astor Piazzolla#, Schuller: Concertino for string quartet and orchestra, John Lewis: music for brass and piano) und anderen Werken an, z.B. die Jazzfuge des Modern Jazz Quartet, die sinfonische Dichtung "Solyloquy" Stan Kentons oder das Werk "Symbiosis"# für Orchester und Soloklavier des Pianisten Bill Evans.

Die bisher bekannten Kompositionen (vorallem in der Klassik der 10er und 20er Jahre), in denen klassische Komponisten mit ihrem europäisch-akademischen Dünkel Elemente einer Musik aufgriffen, die sie „in ihrer Unschuld für Jazz hielten“², sind aus Jazzsicht fehlgeschlagene Adaptionsversuche, zumal diese Kompositionen auch immer von gestandenen Klassikern interpretiert wurden, die ihrerseits keine Schulung in Jazz durchliefen (die es damals akademisch aber auch gar-

¹Jost ①

²gemäß einer Aussage Ernst Kreneks in der Zeitschrift "Melos" von 1956, Zitiert nach Schmidt-Joos S.123

nicht geben konnte). Ein Komponist namens Paul Hart# hat auf diese Art beispielsweise ein Gitarrenkonzert mit Jazzorchester für den Solisten John Williams komponiert, bei dem selbst in der Jazzband – von den Solisten abgesehen – zu hören ist, dass Hart sein Genre nicht verlässt, ganz zu schweigen von dem Gitarristen. Andersherum sieht's aber ähnlich unversiert aus, denn das Gitarrenkonzert von John McLaughlin zeugt davon, dass er von Instrumentation nichts versteht (die hat jemand anderes mäßig für ihn erledigt) und keine Erfahrung mit einem solchen Klangkörper hat, denn das ganze Konzert ist horizontal gedacht als ein riesengroßer Song (so hört es sich jedenfalls an), bei dem das Orchester die Rhythmusgruppe ist.

Aus der jungen Vergangenheit, d.h. aus den Jahren 68 bis 71, sind einige Werke als sozusagen zweiter Anlauf eines Adaptionsversuchs zu nennen, die erstaunlicherweise alle gemeinsam haben, dass reale Jazzmusiker in der Partitur vorgeschrieben sind, die ein ernsthaft überzeugendes Jazzklangbild rüberbringen sollten, was aber daran scheiterte, dass diese Musiker wieder einmal auf künstlerischer Ebene keine Gleichbehandlung erfuhren. Die Musik war ein Paralleleinsatz beider Stilistiken in einem Werk. Darunter fallen:

Kagel: "Ein Ausnahmezustand", Penderecki: "Actions", Henze: "Der langwierige Weg in die Wohnung der Natascha Ungeheuer", Hespos: "Dschen" und mehr als nur ein Werk von Bernd Alois Zimmermann. Penderecki fällt etwas aus dem Rahmen mit seinem Werk, weil er es für das "Globe Unity Orchestra" schrieb, das sich als Freejazzbesetzung einen Namen gemacht hat. B.A. Zimmermann hat in "Stille und Umkehr" einen Jazzdrummer vorgeschrieben und sich schon als Student mit Jazz auseinandergesetzt, indem er Bigbandarrangements schrieb, um sich sein Studium zu finanzieren. Leonard Bernstein, der hier nur seine Erwähnung wegen seiner "Westside Story" verdient, hat ebenfalls Jazz für die entscheidenden Musikerpositionen vorgesehen: Saxofon und Drumset.

Dem entgegenzuhalten sind die Kompositionen von Anthony Braxton oder Wolfgang Dauner. Braxton bekennt sich zu John Cage und Stockhausen als seinen prägenden Einflüssen, entsprechend sind seine Kompositionen in Klang und Schrift. Wie seine Einflussgeber notiert er nach Bedarf grafisch (vgl. Notenbeispiel), plant seine Werke prozesshaft und bisweilen mathematisiert und schematisiert. Das Auffälligste seiner Musik ist die konsequente Ablehnung und Verweigerung des Pulsrhythmus (durchlaufende Metrik) und eine ungewöhnlich filigrane und gekonnte Instrumentierung mit einem Hang zum Exorbitanten, wie mensch es wirklich nur aus der Avantgardeklassik kennt. Er ist Mitglied in der AACM (vgl. 'Szenegruppierungen') und kann deshalb auf Können, Gönnerschaft und Sympatie aus den eigenen Reihen zurückgreifen, wo ihm keine debattierenden Musiker Dispute über seine Musik aufnötigen, wie das in der Klassik immer wieder vorkommt. Zu diesen Mitgliedern gehören u.a. Roscoe Mitchel vom Art Ensemble of Chicago (hauptsächlich Saxofonist, der Bielefelder listet eine Vielzahl an Instrumenten auf), George Lewis (Elec, Tb), Douglas Ewart (bcl, Didgeridoo, per) wie auch Lester Bowie (Tp)

Bei Wolfgang Dauner ist es so, dass er schon ziemlich früh in den 70ern grafische Notation und experimentelle Einflüsse in seiner Musik verwendete. Seine Entwicklung dieser Zeit gipfelte mit seiner Komposition "Urschrei" von 1976 für Sprech- und Gesangstimme, Elektronik, Sinfonieorchester und Jazzgruppe. Aus heutiger Sicht ist das bei ihm jedoch nur eine Phase der Entwicklung gewesen, die er nicht fortsetzte. Weitere Akteure in der europäischen Komposition sind noch Manfred Schoof, Barry Guy (Kb) und Bernd Konrad# (alle Saxofone und Klarinetten).

Das Komponieren für große Ensembles in halbfixierter Manier mit grafischen Elementen und reglementierter Improvisation bietet sich deshalb an, weil aus Erfahrung fast nie eine freie Großgruppenimprovisation zu musisch wertvollen Ergebnissen führte, sondern in anarchischem, chaotischem Übertönen mündete. Um die Reglementierung in Form von präzise ausnotierter Musik (konventionell) vollständig auszuschließen und nur noch den Ablauf grob zu skizzieren, komponiert beispielsweise John Zorn mit "Betriebsanleitungen", Spielregeln, wie er es nennt. Und er ist tatsächlich kaum daran interessiert, wie etwas klingt, sondern wie etwas funktioniert. Er sagt ganz direkt:

„Genau darum geht es doch in den Spielregelstücken. Jeder Musiker, egal mit welchem Instrument, kann sie spielen, und letzten Endes hängen der Klang und die Struktur von den Spielern ab. Das einzige, worauf ich achte ist, dass sie sich an die Regeln halten.“¹

Hinsichtlich der Rythmik ist der Jazz zu Ergebnissen gekommen, wie sie in der Klassik bis heute nie erreicht wurden, besonders deutlich mit den Begriffen Groove und Swing beschrieben. Da sich die Klassik mit Auflösung der Tonalität gleichzeitig von der durchlaufenden Metrik und einem hörbaren Takt verabschiedet hat, konnte sie auch nicht zu so vertrackten Ergebnissen kommen, wie sie durch das folgende Notenbeispiel veranschaulicht werden sollen:

Vinnie Colajuta: Chauncey, Takte 54 - 57

In diesem Stück des Drummers Vinnie Colajuta werden verschiedene Xtolen so umgedeutet, dass es zu einer Metrumsmodulation kommt (die leider erst beim genauen Hinhören auffällt) und diese zu einer vor allem hörbaren Polymetrik führt. Wesentlich deutlicher und extremer geht der zur M-Base-Szene gehörende Saxofonist Steve Coleman mit Rythmusmodulationen und Polymetrik um. Das transkribierte Notenbeispiel seines Stückes "The X Format" der CD "Black Science", das hier hingehört, ist aus Platzmangel vor die Literaturliste gestellt.

Von allen Komponisten bewegen sich ein paar genau auf der Grenze zwischen Klassik und Jazz. Allen voran selbstverständlich George Gershwin mit seinem gesamten Œuvre gefolgt von dem vergessenen Komponisten Ferde Grofé (1892-1972) und weiterhin Gunter Schuller (der im "Bielefelder Katalog" nur mit seinen "klassischen" Werken verzeichnet ist), ganz wichtig John Zorn, Klaus König#, Anthony Braxton# und Django Bates#. In unserer Gegenwart werden immer mehr Komponisten entdeckt, die genauso in der klassischen wie in der Jazztradition aufwachsen und geschult werden, da es auch an Hochschulen beide Stilistiken als Studium gibt (vgl. "Lehre und Theorie") und der Zugang zu beliebiger Musik nicht mehr an Clubs und Konzertsäle gebunden ist, seit es Tonträger gibt. Wieder einmal sind da die Jazzler fortschrittlicher angelegt als die Klassiker, weil unter obigen Komponisten keiner ist, der letztendlich nicht doch vom Jazz kommt. Eine Ausnahme seitens der Klassik ist La Monte Young, der meinen Quellen gemäß heute Klassiker ist, wobei aber auch er zumindest als Jazzsaxofonist angefangen hat. Der Avantgarde-Komponist Mathias Spahlinger diszessierte in jungen Jahren vom Jazz zur Klassik durch sein Studium so entschieden, dass in seinen heutigen Werken kein einziger Jazzeinfluss mehr hörbar ist.

¹in: Art Lange 1991

Third Stream und danach

Der weitaus interessanteste Bereich, um den sich ja die ganze Hausarbeit dreht, ist die Durchmischung der Klangkörper beider Musikgattungen für eine eigene Musik (also nicht nur als Effekt im Tonstudio), die mit der "Erfindung" des *Third Stream* Ende der 50er Jahre einsetzte. Dies ist die Benennung einer Musik, die entsteht, wenn Jazz und Klassik zu einer musikalischen Einheit verschmolzen werden sollen. Mit Erscheinen des Albums "Birth of the cool" als Startschuss von Miles Davis, auf dem der hier oft zitierte Gunter Schuller das Horn blies, entwickelte sich die Idee einer dritten Musikgattung (daher der Name) parallel zu Jazz und Klassik. Zu einer wirklichen Verschmelzung beider Musikrichtungen kam es allerdings erst Ende der 80er Jahre. Gunter Schuller hat einige Kompositionen geschrieben, die seine Ideen deutlich repräsentieren, darunter "Conversation", ein Oktett, das er mit dem Modern Jazz Quartet und dem New Yorker Beaux Arts String Quartet besetzte. Ferner führte er in jener Zeit zwei aleatorische Werke von Klassikern auf, deren Improvisationsparts er von Ornette Coleman umsetzen ließ.

Andere Vertreter seiner Konzeption mit ihren Werken sind John Lewis ("The golden striker - music for brass and piano"), John Benson Brooks ("Alabama Suite") und Bill Russo ("School of rebellion" für Jazzorchester, welches mit klassischen Instrumenten erweitert wurde). Bis dahin hatten die Anhänger dieser Richtung also keine andere Chance, als auf Musiker aus der Klassik zurückzugreifen, wenn für den Jazz atypische Instrumente (z.B. Streichersätze, Horn, Oboe usw.) eingesetzt werden sollten. Das Hauptverdienst des *Third Stream* ist, dass die in erster Linie schriftliche und komplexe Jazzkomposition ins Rollen gebracht wurde und mit ihr ein Notationsbewusstsein wie gleichzeitig der Beginn einer Schriftkultur sowie -tradition im Jazz markiert wurde. Neu an dieser Schriftkultur war, dass eine Komposition von vornherein so filigran gedacht war, dass sie nicht mehr in Form eines Leadsheets, also einfachen Songs, notiert werden konnte und eine Partitur nicht länger das Ergebnis einer mühevollen Transkription war, sondern vorher vorlag und ab sofort allen Ausführenden das Notenlesen abverlangte.

Der *Third Stream* ist eine reine Jazzerscheinung, die erst in gewissem Sinne in den 90er Jahren auch von Klassikern unterstützt wird. Streng genommen zwar ist der Name *Third Stream* auf die Zeit seiner Entstehung begrenzt, es gibt aber für die in den folgenden Ausführungen genannte Musik und deren Spieler keine treffendere Benennung als genau diese, weil sie an die Grundidee aus ihrer Anfangszeit anknüpft und sie virtuos weiterentwickelt. Er kam etwa um 1960 u.a. deshalb an sein Ende, weil die soziopolitischen Verhältnisse in den USA zu brisant waren, als dass vor allem die schwarze Musikerschaft ihn mit offenen Armen aufnehmen konnte. Diese hielt den *Third Stream* viel eher für eine europäisierende Vereinnahmung des Jazz durch weiße Komponisten. Die ideologischen Gegensätze waren einfach zu groß.

Im Laufe seiner Geschichte hatte der Jazz schließlich nicht nur Songschreiber und InstrumentalistInnen hervorgebracht, sondern Komponisten im klassischen Sinne, vor allem ab den späten 80er Jahren. Das ist daran festzumachen, dass die Werke eben nicht nur primitive Satzanlagen wie die AABA-Songs hatten, sondern komplizierter waren und ganze Suiten komponiert wurden. Ein historisches Paradebeispiel ist die "Creole Rhapsody" von Duke Ellington des Jahres 1931 (veröffentlicht einmal bei Brunswick und einmal bei RCA Victor), die die damalige technische Schallplattenlänge sprengte (ca. 3 Minuten) und einfach auf der anderen Seite weiterging. Immer mehr Jazzmusiker gehen heutzutage dazu über, auch schriftlich zu komponieren und dafür i.d.R. Orchester und große Ensembles vorzusehen. So hat Keith Jarrett# eine Elegie für Violine und Streichorchester komponiert, der Saxofonist Anthony Braxton widmet sich ebenfalls der Prä-Komposition (im Gegensatz zur Livekomposition = Improvisation), genauso der Wiener Flügelhornist Franz Koglmann und viele andere. Deren Notenbilder stehen denjenigen, die Klassiker von Zeitgenossen gewohnt sind, in nichts nach. Dazu ein Partiturauszug aus Anthony Braxtons "Composition 147" für das Ensemble Modern, Reinschrift der Vorlage aus Peter Niklas Wilson ④:

3
8

+ 2 **M** faster
4

3
4

+ 2
4

+ 3
8

+ 3
4

NO.1

NO.2

NO.3

NO.4

NO.5

NO.6

NO.7

NO.8

S·B
NO.9
NO.10
NO.11

NO.12 (b)

NO.15

sul pont.

NO.12 (a)

NO.13 (a)

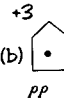
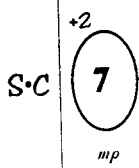
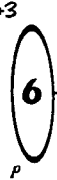
NO.13 (b)

NO.14

NO.16



S·A



Musical score for 16 numbered parts (NO.1-NO.16) and sections S·A, S·B, S·C, and K. The score is divided into measures by vertical bar lines. Above the score, time signatures and multi-measure rests are indicated: 3/8, +2/4, 3/4, +2/4, +3/8, and +3/4. A tempo change 'faster' is marked in a box above the first measure. Dynamics include *mf*, *mp*, *f*, *p*, and *ff*. Fingerings and articulations are shown with numbers and slurs. Section S·A features a circle with '5', S·B a circle with '6', and S·C a circle with '7'. Section K is a diamond with 'K'. The bottom part of the score includes 'sul pont.' and parts NO.12(a), NO.12(b), NO.13(a), NO.13(b), NO.14, and NO.16.

Besondere Beachtung finden hier die Ensembles, die sich der stilistischen Mitte verschrieben haben und deren Musik sich einer polarisierten Zuordnung in Jazz oder Klassik entziehen. Zu ihnen zählen: das Turtle Island (Streich-)Quartett, das Art Ensemble Of Chicago, das Epistémé-Ensemble (Vi, Vc, Fl, Pos, Per, Pno) von Anthony Davis, das Pipetett (Combo auch mit Ob, Hr, Tu) von Franz Koglmann, das Gruben-Klang-Orchester von Georg Gräwe, das Oktett (Vi, Sax, Cl, Tr, Pos, Pno Kb, Per) des Niederländers Maarten Altena, das deutsche Klarinettenquartett Cl 4, das Globe Unity Orchestra und ein paar andere noch. Sie alle haben sich gerade dieses Hybriddasein zur künstlerischen Aufgabe gemacht und verfolgen es musikalisch erfolgreich, wie viele Aufnahmen und Kompositionsaufträge von ihnen beweisen.

Improvisation

„Die Schwierigkeiten von Orchestermusikern zu improvisieren wurden bei der Interpretation von zeitgenössischer Musik mit offener Form oder aleatorischen Elementen deutlich. Ohne klar fixierten Notentext existiert für diese Musiker keine Musik. Es geht hier nicht um technisches Können, sondern um die musikalische Einstellung“¹

Dieses Zitat legt frei, was in der Mehrzahl aller Fälle leider heute noch gilt. John Zorn gibt die zweite Seite der Improvisation in Neuer Musik lapidar wieder:

„Die Komponisten verwendeten Improvisation, nannten es aber nicht so. Und sie würdigten den Anteil ihrer Interpreten nicht genügend[...]. Denn jemand wie Vinco Globokar war wirklich ziemlich wütend darüber, dass er dreißig Minuten improvisierte und Stockhausen dann als Komponist die Tantiemen einstrich.“² (Anm.: es kam sogar wegen der Tantiemen zu einem ordentlichen Gerichtsprozess, den Globokar am Ende verlor)

Gemeint ist im zweiten Zitat der Begriff "gelenkter Zufall" anstelle von Improvisation. Angefangen bei einer grafischen Notation und einer eminent auslegbaren Symbolschreibweise mit offener Form bis zu traditionell notierter Musik ist jeder Grad an Fixierung der Musik möglich. Diese changierende Graduierung oder Reglementierung durch Notation ist ein Gebiet, auf dem der Jazz gewiss noch einen Nachholbedarf hat, aber er ist damit auf dem Vormarsch, wie das Notenbeispiel von Anthony Braxtons "Composition 147" zeigt. Dieser Prozess ist selbstverständlich jazzgeschichtlich begründet, da Jazz erst ab dem *Third Stream* zunehmend verschriftlicht wird. Während sich also der Jazz zur (präzisen) Notation hinbewegt, bewegt sich die Klassik von ihr weg.

Im Kern meiner Arbeit kann ich glücklicherweise zeigen, dass das erste Zitat doch nicht so dogmatisch gilt wie es klingt, weil es (vgl. den Abschnitt "Third Stream und danach") zwar für die Mehrheit der Klassiker, vorallem Orchestermusiker gilt, nicht aber prinzipiell für selbstständige Musiker oder Ensembles, denn letztere sind schon aufgrund ihrer weniger hierarchischen Struktur, der kleineren Besetzung und des Konkurrenzdrucks ohne staatliche Festanstellung gezwungen, mehr Sparten abzudecken als die konservativen Repertoireklangkörper. Außerdem kann ebenfalls wegen der geringeren Besetzung viel schneller eine effektive Zusammenarbeit mit den Komponisten entstehen, die bei einem recht anonymen Orchester fehlt, da immer der Dirigent zwischen beiden Seiten vermittelt.

Eines der bekanntesten Werke der Neuen Musik, in dem Improvisation vorkommt, ist der Zyklus für einen Schlagzeuger von Stockhausen. Wenn ein heutiger junger Schlagzeuger, vielleicht gerechnet ab dem Jahrgang. 1965, dieses Stück spielt, hat er bereits über 20 Jahre Interpreta-

¹Jean Martin, S.30

²John Zorn in: Art Lange S.36

tionserfahrung von seinen Dozenten in sich aufgenommen und wird es freilich musikalischer spielen als zu Zeiten der Uraufführung. Das Ensemble Modern ist das Weltpionierensemble par excellence auch im Bereich Improvisation der Klassik. Werke von Boulez oder Xenakis bereiten ihm keine unüberwindbaren Hürden mehr und es kooperierte seinerzeit auch mit Jazzgrößen wie Ornette Coleman, Bernd Konrad und eben Anthony Braxton, der für es seine "Composition 147" schrieb. Auch andere Ensembles, z.B. "Aventure", "Recherche" oder das niederländische "Asko"-Ensemble, sind in der Lage, souverän mit Improvisationsvorgaben umzugehen. Die Neue Musik ist auch die letzte Bastille geblieben, wo Improvisation auch gepflegt wird. Gezwungenermaßen, muss eingestanden werden, denn der Impuls kam bekanntlich von den Komponisten, nicht von den ausführenden Musikern. Das "liturgische Orgelspiel" als Beispiel, nichts anderes als "freie" Improvisation in der traditionellen Kirchenmusik, wird kaum noch an Hochschulen gelehrt und die wenigsten können es, und im Solistenkreis ist Friedrich Goulda offensichtlich der einzige Musiker, der sogar live noch alle seine Kadenzen der Konzerte ausimprovisiert und nicht eine der vielen Druckvorlagen im Kopf hat.

Die früher heikle Schnittstelle von MusikerInnen aus beiden Stilbereichen wird immer homogener, wie die Besetzungen zeigen, die ich im letzten Absatz von "Third Stream und danach" aufgelistet habe (S.12 oben). Nur zu bedauernswert ist es aber, dass es in der Klassik keine frei improvisierenden MusikerInnen oder Kammermusikbesetzungen gibt, was zweifelsohne (s. 'Schlussbetrachtung und Medienecho') ein Image- und Vermarktungsproblem ist und kein musikalisches, wie das untere Zitat von John Zorn darlegt, denn "Improvisation" ist schon als Terminus dem Jazz vorbehalten, und den hört sich das konservative (Abonnement-)Publikum der Klassik nicht an.

Derek Bailey (Jg. 1930), der mit seinem Instrument Gitarre gerade auf dem Gebiet der freien Improvisation 30 Jahre schon eine Vorreiterrolle einnimmt, weiß, dass die freie Improvisation jenseits der Komposition und individueller Berechnung liegt und mitunter die fruchtbarsten Ergebnisse hervorbringt, wenn sich die Beteiligten nicht oder kaum kennen, da es dann unmöglich ist, auf persönliche Vorlieben und Spielarten einzugehen, die einem ja nicht bekannt sind, und wirklich nur das Ohr und die musikalische Erfahrung als Referenz dienen. Seine Vorliebe gilt dem Klang oder Sound; er denkt nicht in Tonhöhen oder Metren. Mit dieser Einstellung zur Improvisation ist er freilich nicht der einzige. Auch **Cecil Taylor** ist aus seiner Generation (Jg. 1933) und hat, beginnend mit dem Album "Historic Concert" mit Max Roach am Schlagzeug von 1979, mit Clustern fortwährend improvisiert und darin eine geradezu unnachahmliche Technik entwickelt, die den Autor Volker Spicker in einem eigenen Aufsatz darüber veranlassen, neue Fachbegriffe wie "Abstraktmotiv" und "Energetische Cluster" in die Sprache der Musik einzuführen, um sich halbwegs einer Beschreibbarkeit von Taylors Klavierspiel anzunähern. Cecil Taylor ist auch derjenige Pianist, der sich letztendlich vollkommen von der Tonalität gelöst und seine eigene atonale Sprache entwickelt hat, die trotz der im allgemeinen ja schwierigen Zugänglichkeit bei ihm einen Personalstil erkennen lassen. Wenn von beiden die Musik erklingt, kann kaum noch ein Mensch, der mit der Geschichte des Jazz vertraut ist, von *Freejazz* sprechen, sondern im buchstäblichen Sinne am ehesten von *Free Jazz*.

Jazzgeschichtlich dürfte Sun Ra der erste frei improvisierende Musiker gewesen sein, der seine Art Musik zu machen später auch in seinem "Archestra" forcierte, das gemeinhin als Freejazzensemble eingestuft wird.

Technologie

Ab Mitte der 60er Jahre sind in der Avantgarde in Jazz und Klassik (vorallem der postseriellen) die klingenden Ergebnisse absolut deckungsgleich; Jazz und Klassik unterscheiden sich voneinander nur noch im Zielpublikum, den sozialen und traditionellen Voraussetzungen, der Aufführungspraxis und selbstverständlich im Ansehen und der künstlerischen Akzeptanz. Das präparierte Klavier, das John Cage erfand, nutzen heute z.B. Aki Takase oder Joachim Kühn, die im Jazz

erfundene E-Gitarre wird auch in Werken von K. Penderecki, Hw.Henze oder H. Lachenmann eingesetzt, Mehrklänge auf Holzblasinstrumenten sind in beiden Musiken längst etabliert und gehören im doppelten Sinn zum guten Ton eines jeden Musikers. Das gesamte Schall- und Klangpotenzial heutiger Spieltechniken wird in beiden Musikwelten experimentell ausgelotet (z.B. Don Ellis' Vierteltontrompete, Multisounds bei Evan Parker, Cluster bei Cecil Taylor). Die Anrühigkeit des Virtuositums im Jazz seit dem Fusion ist ins Gegenteil umgeschlagen, da nur wirkliche Instrumentalvirtuosen kreative Neuerungen entwickeln (können). Im Jazz zählen zu ihnen Evan Parker (SS), Fred Frith & Derek Bailey (G), Mark Feldman (VI), Cecil Taylor (P), Albert Mangelsdorf (Tb) u.a., in der Klassik z.B. Michael Bach und Thomas Demenga (Vc), Heinz Holliger (Ob), Robert Dick (Fl), Evelyn Glennie (Dr, Per, Schl), Malte Burba (Tp) oder Theodoro Anzelotti (Akk).

Spieltechniken, musikalisches Material

Völlig unabhängig voneinander sind Olivier Messiaen und improvisierende Jazzler auf die symmetrische 8-tonskala gekommen, die bei Messiaen in ein komplettes theoretisches System eingebettet ist und ihm als Kompositionsgrundlage diente, während die 8-tonskala im Jazz eine Konsequenz aus dem späten Bebop und dem modalen Jazz ist, weil in ihr alle alterierten Optionstöne der Dominante und des verminderten Akkordes enthalten sind:

The image shows a musical staff with two systems. The top system is a treble clef with a key signature of one sharp (F#). The notes are: D4, E4, F#4, G4, A4, B4, C5, D5. The bottom system shows three chords: a dominant chord (D major), altered options (D9, D9#, D11, D13), and a diminished chord (D minor).

Evan Parker[#] ist einer der innovativsten Musiker unserer Zeit, der die Instrumentaltechnik tatsächlich weiterentwickelt. Er tut das mit seinem Sopransaxofon. Zu seinen Techniken gehören z.B. das Anblasen des Rohrblatts wechselweise von oben und unten, was ihm „[...] ermöglicht, unerhört rasche Sequenzen einzeln artikulierter Töne zu erzeugen“¹, solistisches Polyfonspiel, indem er beide Hände unabhängig voneinander einsetzt und ebenso das zupfen des Rohrblattes mit dem Daumen (quasi pizzicato) bei gleichzeitigem Klappeneinsatz, was er wie bei einer afrikanischen Mbira tut. **Albert Mangelsdorff** hat die Technik erfunden, in seine Posaune während des Spielens hineinzusingen, so dass dabei zusätzliche Frequenzen aufmoduliert werden und sehr füllige, akkordähnliche Sounds entstehen. Erst nachdem diese Technik ausgereift und publik war, konnten sie klassische Komponisten vorschreiben, unter ihnen Folke Rabe in seinem Posaunensolostück "Basta" (verlegt bei Reimers) und Mauricio Kagel in seinem Standardwerk "Sonanz" (Universal). **Fred Frith** ist ein Gitarrist, der auf ganz atypische Art sein Instrument spielt, wie ich live erlebt hatte: er legt es im Konzert auf einen Tisch, zieht Bindfäden durch die Saiten, präpariert es mit Butterbrotpapier und Büroklammern und baut mit Magneten weitere elektromagnetische Felder auf, um den Sound seines Pickups zu verfremden.

Als Pendant dazu in der Klassik ist beispielsweise von dem Cellisten **Michael Bach** die "Fingerboardtechnik", angeregt durch sein bei John Cage in Auftrag gegebenes Konzert, entwickelt und in die Praxis umgesetzt worden inclusive der Wiederentdeckung des barocken Rundbogens für das Akkordspiel. Kurz gesagt enthält sein daraus resultierendes Buch alle statistisch möglichen Griffe für Flageolets mit den abstrusesten Fingerstellungen. Der Flötist **Robert Dick** beherrscht die fast schon üblichen Spieltechniken Zirkularatmung, Klappengeräusche, Pfeifen in das Mundstück und die Multifonik und hat darüber auch ein Anleitungsheft veröffentlicht. **Evelyn Glennie**, die Schlagzeug- und Perkussionssolistin, besitzt mittlerweile einen privaten Instru-

¹ Peter Niklas Wilson © S.35

mentenfundus, der mit einem LKW verladen werden muss, wenn sie auf Tournee geht. Sie hat sich ein Spezial-Gamelan anfertigen lassen (diatonisch) und ihr Verdienst ist, dass sie sich geradezu musikwissenschaftlich mit ihren Instrumenten aus aller Welt auseinandersetzt und vor keiner Spielweise zurückschreckt, die einer traditionellen durchaus auch zuwiderläuft. So spielt sie etwa eine Tabla auch mit Claves an oder Rototoms und Rahmentrommeln mit Jazzbesen. Sie tut das normalerweise nicht erst auf Anregung einer Komposition, sondern aus persönlichem Interesse.

Elektronik

Die Musikelektronik hat sich seit ihrer Entstehung in den 50^{er} Jahren bis zu ihrer kommerziellen Nutzbarkeit in den 70^{ern} in beiden Gattungen parallel entwickelt und bis heute dazu geführt, dass aus beiden Bereichen (virtuose) Spezialisten hervorgegangen sind, die sowohl als reine Anwender wie auch als Künstler arbeiten (Klaus Schulze, Adam Holzman, Joe Zawinul, Stockhausen, Nono, Marcus Miller, Lawrence Casserley...). *„Aber das Aufkommen digitaler Signalverarbeitung und erschwinglicher, zuverlässiger und reisetauglicher computergestützter Technologien hat die Möglichkeiten interaktiver Live-Elektronik heute auf eine völlig neue qualitative Ebene gebracht.“*¹⁾ So ist es heute möglich, als Privatmensch und Künstler sich sein eigenes kleines elektronisches Studio zuzulegen und es im PKW zum Konzertort zu transportieren. Aus dem technischen Fortschritt erwachsen neue Berufs- und Betätigungsfelder, die sich auf dem gesamten Gebiet der Musikproduktion auswirken: Tonmeister, Soundmeister (oder auch Mixer von Klangquellen), reine Keyboarder (parallel zu den Pianisten), Plattenleger (DJs). Vorallem die Keyboarder waren diejenigen, deren Aufgabe es als vermeintlich einzige technische Sachverständige war, für alle elektronischen Sounds zu sorgen, auch die nicht aus dem Keyboard stammenden. Seit es Sampler, Harddiscrecording, Echtzeitprozessoren und -klangwandler gibt, ist deren Arbeitsfeld so umfangreich geworden, dass aus dem ursprünglichen Keyboarder eine eigene neue Künstlerfigur wurde, nämlich der Elektroniker, der bei Konzertankündigungen und auf Plattenhüllen bereits mit "elec" abgekürzt wird. Auch in der zeitgenössischen Klassik ist besonders im Opernbereich oft schon der eigenständige Elektroniker vonnöten – er heißt dort nur meist "Klangregisseur" – und ist längst nicht mehr bloß technischer Assistent.

Die Liveelektronik hat im Jazz eine viel höhere Bedeutung (improvisationsbedingt) als in der Klassik, wo fast nur mit Vorproduktionen =Tonbändern bzw. heutzutage vorgebrannten CDs gearbeitet wird. Der im oberen Absatz genannte britische Liveelektronikspezialist **Lawrence Casserley**, der eng mit Evan Parker zusammenarbeitet, setzt als einer der weltweit führenden auf seinem Gebiet eine im IRCAM (Paris) entwickelte Klangtransmutationssoftware ein, die sich mit den bekannten Schlagflächen für Drummer midimäßig ansteuern lässt. *„[Künstler wie er] sind völlig mit der Geschichte der elektronischen Musiktechnologien vertraut und für sie ist das das natürliche Medium der Kommunikation.“*¹⁾ Die Liveelektronik wird im Jazz, ebenfalls improvisationsbedingt, ferner so eingesetzt, dass das Signal, das am Ende zu hören ist, von mindestens 2 Personen bestimmt wird, nämlich dem akustischen Musiker, welcher die Vorlage liefert, und dem Elektroniker, der sie verfremdet. Das kann so stark eingreifen, dass die akustische Quelle nicht wiedererkennbar ist – alles live! Der Jazz ist somit längst nicht mehr nur begrenzt auf die Presets eines Keyboards oder Synthesizers, wie das noch bis in die 80er Jahre nicht anders möglich war. Insofern steht die Musikindustrie mit ihren Neuerungen neutral zwischen den Meinungsstühlen der Musikgattungen E und U, da es schließlich immer darauf ankommt, was aus einem Gerät oder Produkt gemacht wird.

Ein anderer Liveelektroniker ist der Amerikaner **Richard Teitelbaum**:

¹⁾ Evan Parker in: Wilson 3

