

Gerd Grupe, Graz/Österreich

ETHNOMUSIKOLOGISCHE ANSÄTZE IN DER NEUEREN
JAZZFORSCHUNG UND PERSPEKTIVEN EINES INTERKULTURELLEN
VERGLEICHS AM BEISPIEL JAZZ UND GAMELAN

Wieso sind zwei der wichtigsten jazzwissenschaftlichen Monographien der 1990er Jahre, nämlich sowohl Paul Berliners *Thinking in Jazz*¹ als auch Ingrid Monsons *Saying Something*², in der Reihe *Chicago Studies in Ethnomusicology* erschienen, die u. a. von Bruno Nettl, dem Nestor der US-amerikanischen Ethnomusikologie, herausgegeben wird? Und warum sind in einem von Nettl mitherausgegebenen Sammelband mit *Studies in the World of Musical Improvisation*, so der Untertitel des Bandes *In the Course of Performance*³, neben Beiträgen zu javanischer, arabischer, indischer und chinesischer Musik auch Untersuchungen zu Jazzmusikern wie Louis Armstrong⁴, John Coltrane⁵ und Miles Davis⁶ zu finden? Weitere Beispiele zu jazzbezogenen Themen in ethnomusikologischen Publikationen wären etwa die Aufsätze Pröglers⁷ und Benadons⁸ zum Mikrotiming⁹ im Jazz, die in der *Ethnomusicology*, der führenden ethnomusikologischen Fachzeitschrift, erschienen sind.

Sowohl Berliner als auch Monson befassen sich in ihren Studien mit dem Thema Improvisation, dem sich auch Nettl seit seinem bahnbrechenden Artikel »Thoughts on Improvisation: A Comparative Approach« von 1974 immer wieder gewidmet hat, u. a. in dem genannten Sammelband. Hier zeichnen sich zwar bereits gemeinsame Interessen zwischen Autoren und Herausgeber ab, aber was haben – wenn man etwa die genannten jazzbezogenen

1 Paul F. Berliner, *Thinking in Jazz: The Indefinite Art of Improvisation* (Chicago: University of Chicago Press, 1994).

2 Ingrid Monson, *Saying Something: Jazz Improvisation and Interaction* (Chicago: University of Chicago Press, 1996).

3 Bruno Nettl / Melinda Russell (Hg.), *In the Course of Performance: Studies in the World of Musical Improvisation* (Chicago: University of Chicago Press, 1998).

4 Lawrence Gushee, »The Improvisation of Louis Armstrong« (Bruno Nettl / Melinda Russell (Hg.): *In the Course of Performance: Studies in the World of Musical Improvisation*, Chicago: University of Chicago Press, 1998), S. 291–334.

5 Ingrid Monson, »Oh Freedom: George Russell, John Coltrane, and Modal Jazz« (Bruno Nettl / Melinda Russell (Hg.): *In the Course of Performance: Studies in the World of Musical Improvisation*, Chicago: University of Chicago Press, 1998), S. 149–168.

6 Chris Smith, »A Sense of the Possible: Miles Davis and the Semiotics of Improvised Performance« (Bruno Nettl / Melinda Russell (Hg.): *In the Course of Performance: Studies in the World of Musical Improvisation*, Chicago: University of Chicago Press, 1998), S. 261–289.

7 J. A. Prögler, »Searching for Swing: Participatory Discrepancies in the Jazz Rhythm Section« (*Ethnomusicology* 39, 1995), S. 21–54.

8 Fernando Benadon, »Slicing the Beat: Jazz Eighth-Notes as Expressive Microrhythm« (*Ethnomusicology* 50, 2006), S. 73–98.

9 Dieses Thema ist auch schon im Rahmen eines Grazer jazzwissenschaftlichen Kongresses erörtert worden (Gerd Grupe, »Kam der swing aus Afrika? Zum Mikrotiming in afrikanischer Musik« (*Jazzforschung* 36, 2004), S. 87–96). Bei Benadon, »Slicing the Beat«, finden sich weitere Literaturhinweise.

Artikel in der *Ethnomusicology* einbezieht – Untersuchungen zum Jazz mit Ethnomusikologie zu tun?¹⁰ Bereits 1998 haben sowohl Ekkehard Jost als auch Wolfram Knauer in ihren Beiträgen zum 5. Grazer Jazzwissenschaftlichen Kongress auf die neuen Impulse aufmerksam gemacht, die von Berliner und Monson für die Jazzforschung ausgegangen sind.¹¹ Wenn diese Studien offenbar als ethnomusikologische zu betrachten sind, was macht ihren ethnomusikologischen Ansatz aus, und wie kann man einen solchen grundsätzlich charakterisieren?

Folgende Grundprinzipien dürften von der Mehrzahl der führenden Vertreter dieses Fachgebietes als anerkannte Standards heutiger ethnomusikologischer Forschung betrachtet werden:¹²

- Musik wird einschließlich ihrer kulturellen Bezüge und nicht ausschließlich als reines Klangphänomen untersucht (study of music in culture).
- Die Musik(en) der Welt werden interkulturell-vergleichend untersucht, wobei alle Traditionen und Idiome als grundsätzlich gleichrangig und gleichwertig betrachtet werden (study of the world's musics from a comparative and relativistic perspective).
- Die intrakulturell-emische Sicht – die Insider-Perspektive – und die kulturübergreifende Sicht von außen sollen sich komplementär ergänzen.
- Grundlage der Arbeit ist Feldforschung innerhalb der betreffenden Kultur (study with the use of fieldwork).
- Die teilnehmende Beobachtung als Standardmethode der Feldforschung umfasst häufig auch das eigene Erlernen der untersuchten Musik (learning to perform).
- Die Musik der ganzen Welt ist oder kann Gegenstand ethnomusikologischer Forschung sein, d. h. es gibt keine musikalischen Idiome innerhalb einer Gesellschaft, die aus irgendwelchen Gründen nicht zu untersuchen wären (study of all of the musical manifestations of a society, study of all of the world's musics).

Betrachten wir unter diesen Prämissen die Arbeiten Berliners und Monsons zur Improvisation im Jazz. Beide Werke stützen sich u. a. auf ausführliche Interviews, die die Autoren mit Jazzmusikern geführt haben. Die Idee, die Kulturträger selbst zu Wort kommen zu lassen, ist in der Jazzliteratur sicherlich nicht neu. Beispielsweise haben dies schon Nat Shapiro und Nat Hentoff in ihrem Band *Hear Me Talkin' to Ya* getan: »[T]he story of jazz, as told by the musicians«¹³. Während hier aber die Äußerungen der Musiker tatsächlich für sich selbst sprechen sollen und von den beiden Herausgebern keinerlei Zusatzinformation geliefert wird, sind die umfangreichen Originalpassagen bei Berliner und Monson Teil musikwissenschaftlicher Texte, die methodische, kulturelle und analytische Aspekte behandeln. Dies erinnert daher schon eher an Ekkehard Josts *Jazzmusiker*¹⁴, der sich aber – wie schon der Untertitel verrät – auf *Materialien zur Soziologie der afro-amerikanischen Musik* konzentriert [Hervorhebung G. G.].

10 In Graz hat schon früh Alfons M. Dauer musikethnologische Ansätze in die Jazzforschung eingebracht.

11 Vgl. Ekkehard Jost, »Über einige Probleme jazzmusikalischer Analyse« (*Jazzforschung* 31, 1999), S. 11–18; Wolfram Knauer, »Der Analytiker-Blues: Anmerkungen zu Entwicklung und Dilemma der Jazzanalyse von den 30er Jahren bis heute« (*Jazzforschung* 31, 1999), S. 27–42.

12 Vgl. Bruno Nettl, *The Study of Ethnomusicology: Thirty-one Issues and Concepts* (Urbana, Chicago: University of Illinois Press, 2005), S. 12–13.

13 Nat Shapiro / Nat Hentoff (Hg.), *Hear Me Talkin' to Ya: The Story of Jazz as Told by the Men Who Made It* (New York: Dover, 1966), S. x.

Paul Berliners Thinking in Jazz. The Infinite Art of Improvisation (1994)

Paul Berliner ist ausgewiesener Ethnomusikologe. Bekannt geworden ist er vor allem durch seine Monographie zur Musik der Shona *The Soul of Mbira*, zuerst erschienen 1978.¹⁵ Sie gilt bis heute als Standardwerk und als ein Musterbeispiel einer musikalischen Ethnographie.¹⁶ Zugleich ist er selbst als Jazz-Trompeter tätig gewesen, was ihm für sein hier diskutiertes Buch natürlich sehr geholfen hat.¹⁷ Er hat bei einigen Musikern auch Unterricht genommen bzw. mit ihnen zusammen gespielt.¹⁸ Basis des Buchs sind u. a. Interviews mit mehr als 50 Jazzmusikern, die er anfangs mit Hilfe eines 25-seitigen Fragebogens durchgeführt hat, was er später als unzumutbar empfand. Erklärtes Ziel dieses Vorgehens ist es, die Künstler für sich selbst sprechen zu lassen, also »allowing artists to speak for themselves«¹⁹. In seinen umfangreichen Notenbeispielen im Anhang (250 Seiten!) wird in bis dato nicht gekanntem Maße die Interaktion im Ensemble dokumentiert.²⁰ Grundsätzlich beschreibt er seinen Ansatz zutreffend als »emphasis on the concepts and values of artists«²¹.

Interessanterweise wird die Ethnomusikologie in Berliners Buch nur kurz ausdrücklich erwähnt,²² ansonsten gibt es keinen direkten Bezug auf ethnomusikologische Fragen und Ansätze. Diese stecken vielmehr quasi implizit in der Anlage seines Buches. Alle oben genannten Kriterien für zeitgemäße Forschung werden ohne weiteres erfüllt: Die Studie beruht auf teilnehmender Beobachtung bis hin zum Erlernen der untersuchten Musik; die Umstände und Voraussetzungen der Studie werden dargelegt; die Musiker kommen selbst ausführlich zu Wort, um die emische Sichtweise zu dokumentieren; die Ausführungen zur Art der Aneignung und Vervollkommnung der Kunst der Improvisation innerhalb des untersuchten Genres werden durch detaillierte musikalische Analysen ergänzt, die die relevanten Prozesse innerhalb eines Parts oder eines ganzen Ensembles in sorgfältig gewählten Notenbeispielen sichtbar machen.

Von ethnomusikologischer Seite ist das Buch deswegen hoch gelobt worden. So bezeichnete etwa Robert Witmer in einer Rezension im angesehenen *Yearbook for Traditional Music* das Werk als »landmark publication« und schrieb:

It is also a potentially valuable model for ethnomusicologists and other scholars who might wish to elucidate how, and why, practitioners of other »improvisational« styles and idioms do what they do.²³

14 Ekkehard Jost, *Jazzmusiker: Materialien zur Soziologie der afro-amerikanischen Musik* (Frankfurt am Main: Ullstein, 1982).

15 Paul F. Berliner, *The Soul of Mbira: Music and Traditions of the Shona People of Zimbabwe. With an Appendix: Building and Playing a Shona Karimba* (Berkeley [u. a.]: University of California Press, 1981).

16 Nettl, *Ethnomusicology*, S. 239.

17 Berliner, *Thinking in Jazz*, S. 11.

18 Ebd., S. 9–10.

19 Ebd., S. 8.

20 Ebd., S. 11.

21 Ebd., S. 14.

22 Ebd., S. 4–5, 16.

23 Robert Witmer, Rezension von Paul Berliner: *Thinking in Jazz: The Infinite Art of Improvisation* (*Yearbook for Traditional Music* 27, 1995), S. 165.

Dass diese Einschätzung geteilt wird, zeigt sich u. a. daran, dass Berliners Studie von anderen Ethnomusikologen immer wieder als maßgebliche Quelle herangezogen wird. Beispielsweise bezieht sich Anderson Sutton bei seiner Frage »Do Javanese Musicians really improvise?«²⁴ selbstverständlich auch auf sie. Wir kommen gleich darauf zurück.

Ingrid Monsons Saying Something: Jazz Improvisation and Interaction (1996)

Monsons Untersuchung der Interaktion im Jazz-Ensemble und speziell innerhalb der Rhythmusgruppe beruht auf ihrer Dissertation von 1991. Sie spielt selbst – wie Berliner – Trompete. Jazzforschung sieht sie als ein Beispiel dafür, dass sich kulturwissenschaftliche und musikologische Fragestellungen nicht ausschließen müssen und auch nicht sollten. Sie plädiert für »a more cultural music theory and a more musical cultural theory«²⁵. Über die Verbindung zwischen Jazzforschung und Ethnomusikologie schreibt sie:

The idea that improvisation should be analyzed and evaluated on its own terms [d. h. unabhängig von Standards, die für westliche Kunstmusik entwickelt wurden und gelten; G. G.] and that the musicians themselves are the most authoritative source of knowledge about the music joins the concerns of both ethnomusicologists and members of the jazz community. In the 1970s and 1980s, one of the most important goals of ethnomusicologists was to establish descriptions and interpretations of musical traditions from the perspective of the cultural insiders.²⁶

Und zu Berliners Studie, die parallel mit ihrer eigenen entstanden ist, bemerkt sie u. a.:

Berliner's commitment to documenting insider perspectives also redresses a long-standing grievance in the jazz community: previous writers had not taken the perspectives and interpretations of jazz musicians seriously enough in their works.²⁷

Man bemerkt auf Anhieb zahlreiche Parallelen zu Berliners Vorgehensweise. Grundlage von Monsons Arbeit sind ebenfalls ausgiebige Interviews mit Jazzmusikern. Dazu kommen zahlreiche Notenbeispiele, die die Interaktion im Ensemble demonstrieren: Zuerst wird der Bassist, dann der Pianist, dann der Schlagzeuger behandelt. Notenbeispiele und Interview-Ausschnitte werden zumeist direkt aufeinander bezogen. Die Musiker selbst kommen so ausführlich zu Wort, und wichtige Punkte können direkt am musikalischen Material nachvollzogen werden. In ihren Ausführungen zieht Monson immer wieder relevante Publikationen zu grundsätzlichen Fragen sowohl aus der ethnomusikologischen wie der allgemein kulturwissenschaftlichen Diskussion heran, darunter Autoren wie James Clifford, George Marcus, Charles Seeger und Steven Feld. Im letzten Kapitel werden auch Populärmusikstudien wie die von Christopher Waterman, Jocelyn Guilbault, Peter Manuel und Thomas Turino einbezogen, die dieses Fachgebiet in den letzten Jahren maßgeblich geprägt haben.

24 R. Anderson Sutton, »Do Javanese Gamelan Musicians Really Improvise?« (Nettl / Russell, *Performance*), S. 69–92.

25 Monson, *Saying Something*, S. 3.

26 Ebd., S. 4.

27 Ebd., S. 5.

Grundsätzlich sieht Monson die Konversation oder das Gespräch als Metapher für die musikalische Interaktion beim Improvisieren.²⁸ Neben außermusikalischen Kontexten, in denen sich Improvisieren konkret entfalten kann, wie z. B. Musikernetzwerke, aber auch Konkurrenz unter Musikern, widmet sie sich detailliert auch innermusikalischen Zusammenhängen. So diskutiert sie vier Beispiele für musikalische Ironie und von ihr als »Intermusikalität« bezeichnete Querverbindungen auf musikalischer Ebene, also zwischen Musikern, Stücken und Stilen.²⁹ An einem Stück zeigt sie den interaktiven Umgang der Musiker mit Formfehlern im Ensemble³⁰ und spricht in Anlehnung an Mantle Hoods Terminus von der Bimusikalität, also der Forderung an Ethnomusikologen, sich auch praktisch in fremde Musik einzuarbeiten, unter dem Stichwort »polymusicality« die Fähigkeit vieler moderner Jazzmusiker an, kompetent in verschiedenen Stilen spielen zu können.³¹

Die direkten Bezüge zu Problemen, Fragestellungen und Autoren, die in der Ethnomusikologie eine wichtige Rolle spielen, springen bei Monson – anders als bei Berliner – geradezu ins Auge. Der ethnomusikologische Charakter der Arbeit ist – wiederum gemessen an den oben skizzierten Kriterien – offenkundig, und Monson hat bei ihrer Arbeit an einem jazzbezogenen Thema Erfahrungen gemacht, die durchaus typisch für Feldforschungen auch in anderen Teilen der Welt sein dürften.

Ein schönes Beispiel ist das Problem der Stellung der Forscherin im Kontakt mit dem, was Ethnomusikologen manchmal als Gewährsleute bezeichnen, hier also die Jazzmusiker. Gemäß der ethnomusikologischen Maxime, die Umstände der eigenen Vorgehensweise bei der Feldforschung transparent zu machen, schildert Monson ihre Erfahrungen bei der Durchführung der Interviews. Sie berichtet zunächst, dass Kritiker und Akademiker bei Jazzmusikern generell ein schlechtes Image hätten.³² Die Musiker haben Monson als Forscherin meist in die Kategorie »eine Art Journalistin« gesteckt, die zwar ebenfalls Interviews aufnehmen wollte, aber keine Publikation in einer renommierten Zeitung anbieten konnte und folglich oft kein allzu hohes Ansehen genoss.³³ Welche Rolle man im sozialen Gefüge der untersuchten Musikkultur einnimmt, ist ein wichtiger Aspekt im Zusammenhang mit der späteren Evaluierung der erhobenen Daten und daher durchaus bedeutsam. Im konkreten Fall sind die Aussagen der Musiker tatsächlich oft wenig konkret oder »technisch« und wirken wie an Nicht-Fachleute gerichtet. Andererseits schreibt Monson, die Musiker verfügten durchaus über entsprechende Kenntnisse und Terminologie.³⁴ Sie interpretiert dies als metaphorisches Sprechen über Musik. Solche Äußerungen bedürfen also unbedingt der Interpretation durch den/die Forscher/in – wie in anderen ethnomusikologischen Studien auch. Gerade bei der Arbeit in nicht-westlichen Kulturen sind Ethnomusikologen oft mit solchen Schwierigkeiten des Sprechens über Musik konfrontiert – offenbar gilt dies aber mindestens teilweise auch für den Jazz. Praktiker sind nun mal nicht per se auch Analytiker

28 Vgl. Monson, *Saying Something*, S. 81.

29 Ebd., S. 106. Sie geht auf »My Favorite Things« (John Coltrane), »Rip, Rig, and Panic« (Roland Kirk), »Parkeriana« (Charles Mingus, Eric Dolphy, Jaki Byard) und »Bass-ment Blues« (Jaki Byard) ein.

30 Ebd., S. 156ff.

31 Ebd., S. 131, 195ff.

32 Ebd., S. 6. Eine musikalische Verarbeitung solcher offenbar weit verbreiteter Vorbehalte findet sich in Ben Sidrans »Critics« (CD *Too Hot to Touch*).

33 Ebd., S. 17.

34 Ebd., S. 92f.

oder gar Wissenschaftler. Das Vokabular bewegt sich zudem häufig zwischen Musikerjargon, Marketing-Slogans und journalistischen Kreationen,³⁵ die nicht immer zum Verständnis der Musik beitragen.

Im Ergebnis sieht Monson Improvisation nicht nur als musikalische Interaktion, sondern als ein Modell grundlegender Prozesse, das auf andere Bereiche der kulturwissenschaftlichen Analyse übertragbar sein könnte.

Zusammenfassung

Berliners und Monsons Arbeiten zur Improvisation im Jazz sind ohne jeden Zweifel Beiträge zur Jazzforschung, und zwar auf höchstem Niveau. Sie liefern auf innovative Weise neue Erkenntnisse, wie Jazzmusiker zu Improvisatoren werden und wie die musikalische Interaktion in einem modernen Jazz-Ensemble funktioniert. Zugleich handelt es sich aber auch um ethnomusikologische Studien, die mit dort anerkannten Methoden arbeiten und sich direkt (Monson) oder implizit (Berliner) auf aktuelle Fragestellungen im ethnomusikologischen Diskurs beziehen. Das Thema Improvisation ist für eine kulturübergreifende Betrachtungsweise sicherlich prädestiniert, ja es erfordert geradezu einen Blick über den Tellerrand nur einer einzelnen Tradition oder Musikkultur, wie Nettle in seinen einschlägigen Beiträgen immer wieder gezeigt hat. So können im Hinblick auf eine kulturübergreifende Betrachtungsweise *Thinking in Jazz* und *Saying Something* als Bausteine einer breiteren Diskussion gesehen werden, die uns dadurch ein besseres Verständnis so unterschiedlicher Traditionen wie klassischer indischer Musik, indonesischer Gamelan-Musik oder eben Jazz ermöglichen, dass sie die Besonderheiten und Unterschiede der jeweiligen Spielpraxis und damit das Spektrum an Möglichkeiten, das unter dem Begriff Improvisation zu fassen ist, erschließen. Zugleich kann man so auch den Versuch unternehmen, benachbarte bzw. komplementäre Begriffe wie etwa Interpretation einerseits und Komposition andererseits, schärfer zu fassen und so nutzbarer zu machen.³⁶

Die Aufführung von Kompositionen in der karawitan-Musik Zentraljavas: Ein interkultureller Vergleich

Ich möchte dies nun dadurch illustrieren, dass ich Improvisation im Jazz parallelen Praktiken in einer ausgewählten nicht-westlichen Musik gegenüberstelle. Natürlich können hier nur einige Grundzüge skizziert werden, die aber die spezifisch ethnomusikologische Sichtweise auf Jazz verdeutlichen sollen.

Bei solchen Vergleichen ist unbedingt zu beachten, dass es nicht um eine Wertung der verschiedenen Traditionen geht. Sie sind im Sinne einer »relativistischen« Auffassung (s. o. Nettle) einfach unterschiedlich und folgen jeweils anderen Prinzipien. Eine Gegenüberstel-

35 Man denke etwa an die unsäglichen, Coltrane zugeschriebenen »sheets of sound« (vgl. dazu Jost, *Free Jazz: Stil-kritische Untersuchungen zum Jazz der 60er Jahre* (Mainz: Schott, 1975), S. 114).

36 Vgl. dazu Gerd Grupe, *Die Kunst des mbira-Spiels [The Art of Mbira Playing]: Harmonische Struktur und Pattern-bildung in der Lamellophonmusik der Shona in Zimbabwe* (Tutzing: Schneider, 2004).

lung ermöglicht aber, zu einer Klärung durchaus aktueller Fragen beizutragen, etwa warum bei Weltmusikprojekten praktisch immer Jazzmusiker beteiligt sind und wo beim Zusammenspiel von Musikern aus unterschiedlichen Kulturen strukturelle Probleme zu erwarten sind.³⁷

Nehmen wir also als Beispiel das Zusammenspiel und die Rollenverteilung in einem klassischen zentraljavanischen Gamelan-Ensemble, das sog. *Karawitan*-Musik spielt.



Abb. 1: Gamelan-Ensemble (Foto: Rainer Schütz)

Es bietet sich für unser Thema deswegen besonders an, weil den Musikern hier sehr verschiedene Grade von Entscheidungsfreiheit offen stehen und einige Mitwirkende zudem eine steuernde bzw. koordinierende Funktion im Ensemble innehaben, die wir im Folgenden allerdings nicht genauer betrachten können. Es sollen keinesfalls sämtliche Parts diskutiert werden, sondern nur einige ausgewählte, die im Hinblick auf Anderson Suttons Frage »Do Javanese Gamelan Musicians Really Improvise?«³⁸ ein jeweils charakteristisches Verhalten aufweisen. Wenn man also Gelegenheit hat, ein Stück wie das unter Kennern javanischer Musik bekannte *Ladrang Wilujeng* zu hören, stellt sich die Frage, ob es sich dabei um eine »freie« Improvisation, die Wiedergabe eines durchkomponierten Stücks oder irgendetwas dazwischen handelt.

37 Vgl. dazu Gerd Grupe, »Jazz und der Rest der Welt: Nachhaltiger Wandel oder punktuelle Inspiration?« (*Jazzforschung* 38, 2006), S. 137–154.

38 Sutton, »*Gamelan Musicians*«.

Beginnen wir bei der Frage der Spielvorlage. Gibt es Noten? Ja, die gibt es, und sie erinnern stark an *lead sheets* im Jazz. Man notiert den melodischen Kern eines Stücks sowie Angaben zur Kompositionsform, die dem Stück zugrunde liegt. Dies ist bereits ein deutlicher Unterschied zum Jazz trotz dessen Vorliebe für manche beliebten Formen wie den 12-taktigen Blues, »Rhythm changes« oder Ähnliches, da es im klassischen zentraljavanischen Repertoire eine Festlegung auf bestimmte Formen gibt, von denen nur sehr wenige traditionelle Stücke abweichen. Zusätzlich werden im Titel des Stücks das Tonsystem (*laras*, hier: das heptatonische *pélog*) sowie der Modus (*pathet*, hier: *barang*) genannt, d. h. der konkrete Tonvorrat mit seinen tonal-melodischen Implikationen. Wie man sieht, werden von den sieben möglichen Stufen hier nur fünf verwendet, 1 und 4 fehlen. Die Stufe 6 bildet das tonale Zentrum.

Ladrang Wilujeng , laras pélog pathet barang																
<i>Buka</i>																
•	7	3	2	6	7	2	3	7	7	3	2	•	7	5	⑥	
<i>Ompak</i>																
[2	7	2	3	2	7	5	6̂	3	3	•	•	6	5	3	2̂
	5	6	5	3̂	2	7	5	6̂	2	7	2	3̂	2	7	5	⑥]
<i>Ngelik</i>																
•	•	6	•	7	5	7	6̂	3	5	6	7̂	6	5	3	2̂	
6	6	•	•	7	5	7	6̂	7	7	3	2̂	•	7	5	⑥]	

Abb. 2: Ziffernotation von *Ladrang Wilujeng pélog barang*

Es gibt nun Instrumente im Ensemble, die sich streng an diese Vorlage zu halten haben, auch wenn nicht nach Noten gespielt wird. Diese dienen nämlich oft nur als Gedächtnisstütze für seltener gespielte Kompositionen und werden bei Aufführungen kaum verwendet. Eines dieser Instrumente sehen wir in *Abbildung 3*.



Abb. 3: Metallophon *saron* (Foto: Rainer Schütz)

Das Metallophon *saron* führt den in *Abbildung 2* notierten melodischen Kern (*balungan*) aus, soweit ihm dies möglich ist. Da dieses Instrument nämlich nur einen Ambitus von einer Oktav hat (genauer: Stufe 1 bis 7), kann es die verschiedenen Oktavlagen, die in der Notation durch Punkte unter einer Ziffer für die tiefere Oktave gekennzeichnet sind, nicht realisieren und muss die entsprechenden Töne oktavversetzt spielen.

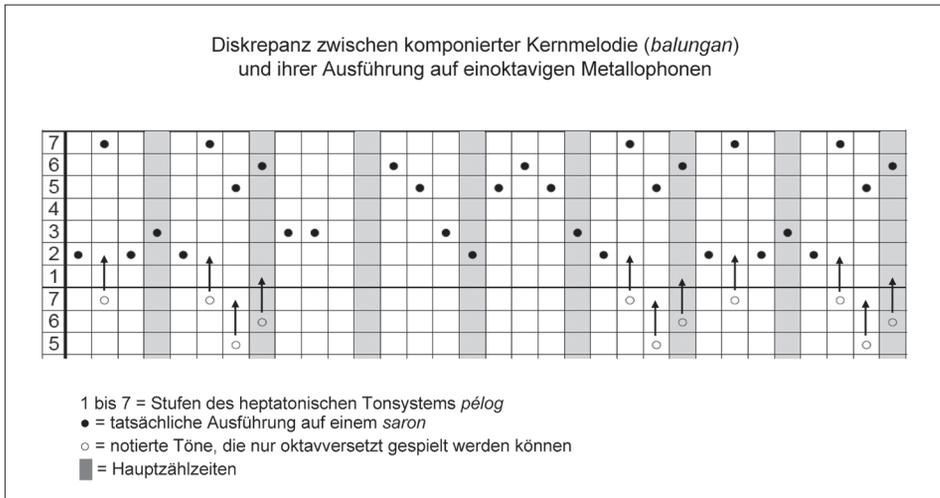


Abb. 4: *balungan* vs. *Saron*-Part (Ausschnitt aus *Ladrang Wilujeng*)

Ein zweites Metallophon in höherer Lage, das *peking* (Abb. 5), bildet seinen Part dadurch, dass es die in der Notation festgehaltenen Töne verdoppelt (1) oder, wenn das Grundtempo des Stücks entsprechend langsam geworden ist, die Melodie diminuiert (2), indem je zwei Töne paarweise verdoppelt werden.



Abb. 5: Metallophon *peking* (Foto: Rainer Schütz)

Abb. 6: Patternbildung des *peking*

Es gibt einige Spezialfälle, wie z. B. eine Situation, in der kein melodischer Fortgang stattfindet. Bei diesem Stück wäre das z. B. die Stelle in der ersten Zeile des Formteils *ompak*, an der die Stufe 3

<i>balungan</i>	6	5	3	2												
(1) <i>irâmâ tanggung</i>	6	6	5	5	3	3	2	2								
(2) <i>irâmâ dados</i>	6	6	5	5	6	6	5	5	3	3	2	2	3	3	2	2

wiederholt wird und dann weitere zwei Zählzeiten lang klingt, ohne dass ein neuer Melodieton käme. Hier würde das hoch klingende Metallophon eine Nebennote wählen, um das oben gezeigte Pattern der paarweisen Verdopplung bilden zu können. Aber ist das schon Improvisation?

Nach Christian Kaden zeichnet sich Improvisation vor allem dadurch aus, dass es im Augenblick der Ausführung Entscheidungen zu treffen gilt. Der Improvisation wohne also ein Element des Nicht-vollständig-Vorhersagbaren, Unvorhergesehenen (»ex improviso«), der Überraschung inne. Davon unterscheidet er ein Musizieren, bei dem aus dem Stegreif (»ex tempore«) vorhersagbare Resultate produziert werden³⁹ und führt damit eine Unterscheidung zwischen Extemporieren und Improvisieren ein, die sonst zwar meines Wissens kaum gebräuchlich ist, sich aber für unser Thema als sehr nützlich erweisen könnte. Über Stegreifpraktiken schreibt er etwas abfällig:

[I]hr Ziel ist es nicht [...], aus dem Augenblick heraus Entscheidungen zu treffen, sondern ein bereits Vorentschiedenes, zu starrer Lehre Kondensiertes in die Wirklichkeit des Augenblicks hineinzustellen. Weniger die schöpferische Aktion als vielmehr der vollziehende Akt, nicht das Wählen unter Alternativen, das Abspulen des lange schon Alternativlosen gibt ihnen das Gepräge.⁴⁰

Ein so definiertes Extemporieren gibt es im Jazz höchstens als Vorwurf – nämlich ein bestimmter Musiker spiele jeden Abend das selbe Solo oder ein Pianist bzw. Gitarrist übertrage bestimmte Akkordfolgen regelmäßig in die immer gleichen *voicings*. Extemporieren ist aber sicher nicht typisch für Jazz.

Im Gamelan-Orchester fungieren diese streng reglementierten Parts dagegen als melodisches Grundgerüst, das zusammen mit einigen formgliedernden Instrumenten zugleich den Rahmen für andere Instrumente liefert, die weitaus mehr Gestaltungsspielraum aufweisen. Betrachten wir zuerst das Kesselgongspiel *bonang barung*.



Abb. 7: Kesselgongspiel *bonang barung* (Foto: Rainer Schütz)

Es gibt mehrere charakteristische Spielweisen dieses Instruments. In bestimmten Situationen spielt es wie das hoch klingende Metallophon *peking* eine diminuierte Version der Kernmelodie, je nach Grundtempo des Stücks in unterschiedlicher Schlagdichte und Figuration

39 Christian Kaden, »Vom Geist der Improvisation« (Christian Kaden (Hg.), *Des Lebens wilder Kreis: Musik im Zivilisationsprozeß*, Kassel, 1993), S. 49.

40 Ebd., S. 50.

(*mipil*). Vor allem bei höherer Dichte in Relation zu den Hauptzählzeiten der Kernmelodie werden in der Regel bestimmte Schläge ausgelassen, um für rhythmische Abwechslung zu sorgen:

balungan	2	3	2	1				
mipil lâmbâ	2	3	2	3	2	1	2	1
mipil rangkep	2	3	2	3	2	1	2	1
besser	2	3	2	1	2	1	2	1

Abb. 8: Patternbildung des *bonang* (*mipil*)

In anderen Kontexten kann das Instrument zusammen mit einem zweiten, eine Oktav höher gestimmten Kesselgongspiel (*bonang panerus*) Interlocking-Passagen ausführen, die typischerweise mit Melodiefiguren (*sekaran*) abwechseln, welche zu einem Zielton (*selèh*) auf einer metrisch schweren Zählzeit hinführen. Ein erfahrener Musiker verfügt über einen bestimmten Vorrat an gängigen Floskeln, die jeweils einen bestimmten Zielton ansteuern. Welches dieser Patterns er auswählt, steht im Prinzip im Belieben des Musikers, er muss nur den Modus (*pathet*) des Stücks beachten. Auch die konkrete Ausführung ist nicht komplett festgelegt, es bleibt also aufführungspraktischer »Spielraum«. Gelegentlich wird berichtet, dass manche Spieler über den Vorrat überlieferter Standardfiguren hinaus selbst neue erfinden und sich dabei von allen möglichen Vorbildern bis hin zu Werbe-Jingles aus dem Fernsehen inspirieren lassen.⁴¹ So etwas wird zwar nicht jeder traditionelle Musiker als angemessen ansehen, es zeigt aber immerhin, dass es kein abgeschlossenes Korpus verfügbarer Figuren gibt.

(a)	.	3	.	2	.	3	.	2	.	3	.	2	.	7	.	(6)															
(b)	.	7	.	3	.	7	.	3	.	7	.	3	.	3	.	5	.	6	.	7	.	3	.	2	7	5	7	6			
(c)	2	.	5	.	2	.	5	.	2	.	5	.	2	.	5	.	2	.	5	7	7	7	5	3	3	5	7	7	7	5	6

Abb. 9: Patternbildung des *bonang* (Interlocking + *sekaran*-Melodiefiguren, hier zum Zielton 6)

Kann man dieses Auswählen und Ausformen als Improvisation bezeichnen? Rudolf Frisius hat im einschlägigen Artikel der neuen MGG eine – wie ich finde – sinnvolle Differenzierung vorgeschlagen. Als Voraussetzung für das Vorliegen von Improvisation verlangt er, dass sog. primäre Parameter, d. h. Tonhöhen und/oder Tondauern bzw. Einsatzpunkte, nicht exakt vorherbestimmt sein dürfen, während im Gegensatz dazu die Variabilität sog. sekundärer Parameter wie Phrasierung, Artikulation, Tempogestaltung und Klangfarbe der Interpretation und Aufführungspraxis zuzurechnen sei.⁴² Ob diese Einteilung ohne weiteres für alle nicht-westliche Musik gelten kann, mag hier dahingestellt bleiben, als Abgrenzungskriterium erscheint sie mir für unser Thema aber durchaus brauchbar. Die Spielweise des Kesselgongspiels *bonang barung* hätte damit zumindest bei bestimmten Passagen also improvisatorischen Charakter.

41 Richard Pickvance, *A Gamelan Manual: A Player's Guide to the Central Javanese Gamelan* (London: Jaman Mas Books, 2005), S. 173.

42 Rudolf Frisius, »Improvisation. I. Zur Terminologie« (Ludwig Finscher (Hg.), *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, Sachteil Bd. 4, Kassel: Bärenreiter, 1996), Sp. 539.

Um auch hier wieder die Parallele zum Jazz zu ziehen, könnte man meinen, dass sich das Spektrum der Möglichkeiten beim Gamelan-Spiel im Prinzip zwischen dem bewegt, was Barry Kernfeld⁴³ »paraphrasierende« Improvisation einerseits und den Gebrauch von »Motiven« andererseits nennt. Man muss nach dem bisher Gesagten aber eine Einschränkung machen. Das Umspielen und Ausschmücken einer vorgegebenen Melodie, die den Hörern bekannt ist und als Folie für die individuelle Gestaltung in der konkreten Aufführung fungiert, ist zwar im Jazz-Kontext z. B. bei der Vorstellung des Themas eines ansonsten zu banalen Standards sicher gängige Praxis. Die tatsächliche Form, die das Thema bei dieser Prozedur durch den Musiker bekommt, ist nicht im Einzelnen vorhersagbar, ergo handelt es sich tatsächlich um eine Form der Improvisation. Ein Gamelan-Musiker bleibt aber bei der Verarbeitung der Kernmelodie durch Diminution zwangsläufig so nah an den etablierten Regeln für diese Umsetzung, dass es kaum zu Überraschungen beim Hörer kommen wird, die die primären Parameter betreffen.

Dagegen kann man die Verwendung von Spielfiguren, die entweder individuell angepasst oder teilweise sogar neu erfunden werden, ohne weiteres als »motivisch« im Sinne Kernfelds ansehen. Hier ist tatsächlich ein gewisses Überraschungsmoment vorhanden, allzu kühne Experimente wird man aber in der traditionellen Gamelan-Musik nicht finden. Setzt man im Jazz auf ein Ausbalancieren zwischen dem Mut zum Risiko und dem Vertrauen auf Bekanntes und Bewährtes,⁴⁴ liegt in der klassischen Gamelan-Musik Zentraljavas das Augenmerk mehr auf dem Eindruck des Ensembles als Ganzem. Individuell solistisch hervorzutreten ist zumindest für Instrumentalisten eher unerwünscht. Die Starrolle, die manche Solo-Sängerinnen im heutigen Musikleben auf Java spielen, hat eigentlich mehr außermusikalische Gründe.

Wir wollen zum Schluss die Frage des Umgangs mit Spielfiguren im Sinne von identifizierbaren »Motiven« noch an einem anderen Beispiel verdeutlichen.



Abb. 10: Metallophon *gender barung* (Foto: Rainer Schütz)

43 Barry Kernfeld, »Improvisation« (Barry Kernfeld (Hg.), *The New Grove Dictionary of Jazz*, Bd. 1, London [u. a.]: Macmillan, 1988), S. 554–563.

44 Kernfeld, »Improvisation«.

Das Metallophon *gendèr barung* zählt neben der Spießgeige *rebab* und den Trommeln zu den wichtigsten, aber auch schwierigsten Instrumenten im Gamelan. Dies betrifft einerseits die Spieltechnik, nämlich die Notwendigkeit, beim simultanen Spiel mit zwei Schlägeln noch Zeit zu finden, im richtigen Moment die zuvor angeschlagenen Klangplatten wieder abzu-dämpfen. Bei den bisher besprochenen Metallophonen, *saron* und *peking*, die nur mit einem Schlägel gespielt werden, hat man dafür eine Hand frei. Eine weitere Schwierigkeit besteht darin, dass der *gendèr*-Part wesentlich eigenständiger mit der notierten Vorlage umgeht. Statt nach relativ einfachen Regeln die Kernmelodie zu diminuieren und auszuschmücken, wird die *gendèr*-Stimme dadurch gebildet, dass Zieltöne, also Melodietöne auf metrisch hervorgehobenen Positionen, durch geeignete, mehr oder weniger standardisierte, melodische Patterns, sog. *céngkok*, angesteuert werden. Der Spieler muss also zunächst diese relevanten Zieltöne identifizieren und dann ein Pattern aussuchen, das auf idiomatisch angemessene Weise vom letzten, bereits erreichten zum nächsten, neuen Zielton hinführt. So wie ein Jazzmusiker aus den Akkordsymbolen in seinem *lead sheet* ableitet, welche *voicings* er verwenden kann und welche Skalen ihm für die Melodiebildung zur Verfügung stehen, so muss der *gendèr*-Spieler die Kernmelodie analysieren und die für sein Instrument relevanten Folgerungen daraus ziehen.

$\frac{1}{2}$ sèlèh 1	$\frac{1}{2}$ sèlèh 3	tumurun	puthut gelut			
Ompak						
[2 7]	2 3]	2 7 5 6]	3 3 . .	6 5 3	2]	
kuthuk kuning kempyung 3	tumurun	$\frac{1}{2}$ sèlèh 1	$\frac{1}{2}$ sèlèh 3	tumurun		
5 6 5 3]	2 7 5 6]	2 7]	2 3]	2 7 5	6]	

Abb. 11: Ausschnitt aus *Ladrang Wilujeng* mit Angabe von *céngkok*

Das Grundprinzip, nämlich das Ansteuern von Zieltönen mit passenden Melodiefiguren erinnert etwas an die melodischen Patterns (*sekarang*) des Kesselgongspiels *bonang barung*, mit denen das Interlocking-Spiel aufgelockert wird. Beim *gendèr* wird aber der gesamte Part aus solchen Formeln gebildet. Sofern man nur das passende Pattern aus dem Gedächtnis abrufen und es dann ausführen müsste, hätte man es zweifellos mit einem Extemporieren im Sinne Kadens zu tun. Tatsächlich gibt es aber zwei Tatsachen, die dem entgegenstehen. Die Interpretation des Ausgangsmaterials, also der Gerüstnotation einer Komposition, wie wir sie bereits gesehen haben, kann im Einzelfall zu unterschiedlichen Ergebnissen darüber führen, welches Pattern oder welche Teile von Patterns an einer bestimmten Stelle verwendet werden sollten. Ferner ist die konkrete Gestalt des gewählten Patterns individuell formbar, jeder Musiker kann eine eigene Art und Weise entwickelt haben, wie er ein bestimmtes Pattern spielt. Manchmal wird diese konkrete Erscheinungsform eines *céngkok*-Patterns als *wilet* oder *wiletan*⁴⁵ bezeichnet. Zwar gibt es inzwischen – möglicherweise unter dem Einfluss moderner Lehrmethoden z. B. an Musikhochschulen – für viele dieser Patterns Namen⁴⁶,

45 Pickvance, *Gamelan Manual*, S. 136; Sutton, »*Gamelan Musicians*«, S. 75.

46 Vgl. ebd., S. 191.

allerdings sind diese nicht immer standardisiert. Was ein bestimmter Musiker also an einer bestimmten Stelle in einem Stück wirklich spielen wird, ist zwar insofern vorhersehbar, als er die Grenzen des Idioms nicht überschreiten darf. Aber dies gilt für jegliche Improvisation, egal in welchem Stil – vermutlich in gewisser Weise sogar im Free Jazz.⁴⁷ Der *gendèr*-Part weist in seinen Details und hinsichtlich der Entscheidungen, die der Musiker zu treffen hat, meiner Meinung nach durchaus improvisatorische Züge auf. Dass er ein bestimmtes Stück jedes Mal auf die selbe Weise spielen, somit seine einmal gefundene Version immer nur wiederholen würde, ist nicht typisch. Ein guter Spieler wird solche Wiederholungen vermeiden und auch je nach Aufführungskontext einer Komposition unterschiedliche Versionen eines Patterns auswählen.⁴⁸ Eine typische Unterscheidung ist die Schlagdichte in Relation zu den Hauptzählzeiten. Spielt man also eher sparsam und zurückhaltend oder lebendig und »spritzig«?

Zur Illustration möchte ich zwei typische Patterns in je zwei Versionen (a und b) zeigen. Oberhalb der horizontalen Linien ist die rechte, darunter jeweils die linke Hand notiert.⁴⁹

Dua Lolo	
a	$\begin{array}{cccccccccccccccc} 6 & 5 & 6 & 5 & . & 5 & 6 & 5 & 3 & 6 & 5 & 6 & 3 & 6 & 5 & 6 & i \\ 2 & . & . & 6 & 1 & 2 & 1 & 2 & 0 & 6 & 5 & 3 & . & 6 & 2 & 6 & 1 \end{array}$
b	$\begin{array}{cccccccccccccccc} 6 & 5 & 6 & 5 & 3 & 6 & 5 & 6 & 3 & 6 & 5 & 6 & i & 3 & 3 & . & 2 & i \\ 2 & 1 & 6 & 1 & 2 & . & 2 & . & . & 6 & 5 & 3 & 5 & 6 & 3 & . & 6 & 5 & 3 & 5 & 6 & . & 1 & . & 6 & 1 & 2 & 1 & 6 & 1 \end{array}$
Jarit Kawung	
a	$\begin{array}{cccccccccccccccc} i & 6 & . & 6 & i & . & 6 & i & 6 & i & 2 & . & 3 & . & 2 & i & 6 \\ 1 & . & 2 & 3 & . & 1 & 2 & 1 & 6 & . & 1 & 6 & 1 & 2 & 3 & 5 & 2 \end{array}$
b	$\begin{array}{cccccccccccccccc} i & 6 & 5 & 6 & i & 5 & 6 & i & 6 & . & i & . & 6 & i & 2 & . & i & . & 6 & i & 6 \\ 1 & 2 & 3 & . & 3 & . & 3 & . & 3 & . & 2 & 1 & 6 & . & 6 & . & 1 & 6 & 1 & 6 & 1 & 2 & 3 & 5 & 3 & 2 \end{array}$

Abb. 12: *céngkok* und *wilet*

Den Jazz-Experten wird ein solcher Umgang mit Patterns zu Recht vertraut vorkommen. Das, was Jazzmusiker »licks« nennen, also lange vor einer konkreten Aufführung vorbereitete, teils in langjährigem Üben erarbeitete Spielfiguren, die dann im entscheidenden Augenblick abgerufen werden können, gibt es offensichtlich auch im *gendèr*-Spiel. Dieses Abfragen kann sich strikt an die Vorlage halten, meist wird es sich aber um eine mehr oder weniger stark variierte Version des eingeübten Patterns handeln. Wie weit der »Spielraum« reicht,

47 Vgl. dazu eine interessante Anekdote von Ian Carr, zitiert bei Jost, *Free Jazz*, S. 9.

48 Sumarsam, »Gender Barung. Its Technique and Function in the Context of Javanese Gamelan« (*Indonesia* 20, 1975), S. 163.

49 Für diese Beispiele danke ich meinem *gendèr*-Lehrer Rainer Schütz.

ist dann zweifellos abhängig von den Gepflogenheiten der jeweiligen Tradition. Ein Jazzmusiker soll ja gerade seinen eigenen Personalstil präsentieren, während ein Gamelan-Musiker je nach Instrument zwar vielleicht von einigen Eingeweihten an bestimmten Merkmalen erkennbar sein kann, jedoch diesen Faktor niemals in den Vordergrund einer Performance stellen wird. Ein zentraler Unterschied zum Jazz ist, dass es in der Gamelan-Musik nicht das gibt, was Kernfeld »formulaic«, also formelbasiertes Improvisieren nennt. Er versteht darunter bekanntlich die Verwendung von melodischen Formeln, die aber im Idealfall durch beständiges Variieren und Neukombinieren bei jeder Performance zu einer jeweils neuen, eigenständigen Melodielinie verarbeitet werden, aus der einzelne »licks« nicht extra hervorstechen.⁵⁰ Das Ausmaß an Originalität, das dem improvisierenden Jazzmusiker durch dieses Verfahren ermöglicht wird, nämlich sich von der melodischen Vorlage weitestgehend zu lösen, ist in der zentraljavanischen Musik nicht erwünscht und würde als gänzlich unidiomatisch betrachtet. Wenn man jedoch den Begriff »Improvisation« an die Bedingung knüpfte, es gehe um das Erfinden eigener, origineller Melodien, bliebe er praktisch ausschließlich auf Jazz anwendbar. Selbst die in diesem Zusammenhang oft genannte indische Kunstmusik würde dieses Kriterium auf Grund inhärenter melodischer Restriktionen nicht erfüllen. Daher plädiert auch Sutton wie Frisius dafür, den Begriff »Improvisation« von substantiellen Entscheidungen des ausführenden Musikers abhängig zu machen, die Tonhöhen und Rhythmus betreffen:

It makes more sense to reserve the word improvisation for more substantial choices being made at the moment of performance – choices of pitch and rhythmic structure whose differences from previous instances of the »same« piece or passage are intended by the performer to be apprehended by listeners.⁵¹

Fazit

Ingrid Monson vergleicht in ihrer Arbeit die musikalische Interaktion in einem Jazzensemble mit einem Gespräch, an dem mehrere Personen beteiligt sind. Man darf diese Metapher sicherlich nicht allzu wörtlich nehmen, denn dass zu einem Zeitpunkt immer nur eine Person spricht, wie es bei einem vernünftigen Gespräch sein sollte, gilt für das Ensemblespiel sicher nicht. Absolut zutreffend ist aber die in diesem Bild enthaltene Bedeutung, die dem Faktor des Aufeinander-Hörens damit zugewiesen wird. Und dies trifft gerade auch für das Zusammenspiel in einem Gamelan-Orchester zu. Statt die Musiker als Gesprächsteilnehmer zu sehen, würde ich aber eher an Mitglieder einer Segelcrew denken. Sehr vielfältige Aufgaben sind zu erledigen, und alle Funktionen sind wichtig, wenn auch manche schwerer zu erfüllen sind und weiter reichende Konsequenzen haben als andere. Und bei allem ist das beständige Hören auf das, was die anderen gerade tun, von entscheidender Bedeutung für den Erfolg der Darbietung. Die jeweils üblichen Notationen liefern in beiden Fällen, bei Jazz und Gamelan, nur eine äußerst reduzierte Version eines Stücks, die erst auf der Grundlage

50 Kernfeld, »Improvisation«, S. 558.

51 Sutton, »*Gamelan Musicians*«, S. 73.

52 Vgl. dazu Pickvance, *Gamelan Manual*.

idiomatischer Spielprinzipien interpretiert werden muss und nur von Eingeweihten in klingende Musik umgesetzt werden kann. Anders als bei einer westlichen Orchesterpartitur gibt es wesentlich mehr, was nicht notiert ist, als das, was man dort lesen kann.

Gerade solche interkulturellen Vergleiche ermöglichen es uns, die Breite der Entscheidungsmöglichkeiten, die innerhalb eines bestimmten Idioms vorhanden ist, zu reflektieren. Solange man sich im Rahmen nur eines Stils – wie etwa zentraljavanische Gamelan-Musik – bewegt, ist dies nicht wirklich nötig. Man findet ein überliefertes musikalisches System vor, das für bestimmte Praktiken bestimmte Bezeichnungen entwickelt hat wie z. B. den Begriff *garap*⁵² für die idiomatische Ausarbeitung von Spielparts gewisser Instrumente im Ensemble. Welche musikalischen Möglichkeiten dahinter stehen, zeigt sich aber erst wirklich, wenn man sich anschaut, zu welchen Lösungen andere musikalische Systeme – etwa indische Musik oder Jazz – gekommen sind.

Nicht jede musikologische Studie muss gleich ethnomusikologisch angelegt sein. Beispielsweise ist auch nicht jede Volksmusikforschung in Europa automatisch Ethnomusikologie – es kommt darauf an, wie sie praktiziert wird. So kann es durchaus Regionalforschung (*area studies*) geben, die nicht wirklich Teil des ethnomusikologischen Diskurses ist, da sie darauf verzichtet, die eigenen Forschungsmethoden und -ergebnisse zu anderen Studien in Beziehung zu bringen, die in der ethnomusikologischen Diskussion maßgebliche Standards setzen. Dies gilt vor allem dort, wo man sich ausschließlich einer bestimmten Tradition – oft der eigenen Musik – widmet, ohne die Notwendigkeit zu sehen, im Sinne einer interkulturell-vergleichenden Perspektive Erkenntnisse aus der Untersuchung anderer musikalischer Idiome einzubeziehen.

Wie Monson zweifellos zu Recht hervorhebt, stellt die Jazzforschung ein eigenständiges Fachgebiet mit spezifischen Problemstellungen dar,⁵³ das folglich auch ohne eine ethnomusikologische Orientierung auskommen kann. Wie die Arbeiten Berliners und Monsons zeigen, können jazzwissenschaftliche Studien aber durchaus zugleich ethnomusikologische sein, sofern sie nach in der Ethnomusikologie anerkannten Standards durchgeführt werden. Dies bestätigt einmal mehr die heute gängige Auffassung, Ethnomusikologie sei nicht so sehr vom Forschungsgegenstand, sondern primär vom Ansatz und den Forschungsmethoden bestimmt.⁵⁴ Studien, die sowohl in der Jazzforschung als auch in der Ethnomusikologie verankert sind, können also einerseits nützliche Impulse für Untersuchungen des Jazz liefern, zugleich aber auch kulturübergreifende Fragestellungen in der vergleichenden Musikforschung um eine willkommene Dimension erweitern und so zu einer Vertiefung unserer Kenntnisse über die Vielfalt musikalischer Gestaltungsweisen beitragen und uns dadurch helfen, die Musiken der Welt besser zu verstehen.

53 Vgl. Monson, *Saying Something*, S. 1–10.

54 Vgl. Nettl, *Ethnomusicology*, S. 12f.

Bibliographie

- BENADON, Fernando
2006 »Slicing the Beat: Jazz Eighth-Notes as Expressive Microrhythm«. *Ethnomusicology* 50. S. 73–98.
- BERLINER, Paul F.
1981 *The Soul of Mbira: Music and Traditions of the Shona People of Zimbabwe. With an Appendix: Building and Playing a Shona Karimba*. Berkeley [u. a.]: University of California Press.
1994 *Thinking in Jazz: The Infinite Art of Improvisation*. Chicago: The University of Chicago Press.
- FRISIUS, Rudolf
1996 »Improvisation. I. Zur Terminologie«. Ludwig Finscher (Hg.). *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*. Sachteil Bd. 4. Kassel: Bärenreiter. Sp. 538–541.
- GRUPE, Gerd
2004a »Kam der swing aus Afrika? Zum Mikrotiming in afrikanischer Musik«. *Jazzforschung* 36. S. 87–96.
2004b *Die Kunst des mbira-Spiels [The Art of Mbira Playing]. Harmonische Struktur und Patternbildung in der Lamellophonmusik der Shona in Zimbabwe*. Tutzing: Schneider.
2006 »Jazz und der Rest der Welt: Nachhaltiger Wandel oder punktuelle Inspiration?«. *Jazzforschung* 38. S. 137–154.
- GUSHEE, Lawrence
1998 »The Improvisation of Louis Armstrong«. Bruno Nettl / Melinda Russell (Hg.). *In the Course of Performance: Studies in the World of Musical Improvisation*. Chicago: University of Chicago Press. S. 291–334.
- JOST, Ekkehard
1975 *Free Jazz: Stilkritische Untersuchungen zum Jazz der 60er Jahre*. Mainz: Schott.
1982 *Jazzmusiker: Materialien zur Soziologie der afro-amerikanischen Musik*. Frankfurt am Main: Ullstein.
1999 »Über einige Probleme jazzmusikalischer Analyse«. *Jazzforschung* 31. S. 11–18.
- KADEN, Christian
1993 »Vom Geist der Improvisation«. Christian Kaden (Hg.). *Des Lebens wilder Kreis: Musik im Zivilisationsprozeß*. Kassel. S. 47–63.
- KERNFELD, Barry
1988 »Improvisation«. Barry Kernfeld (Hg.). *The New Grove Dictionary of Jazz*. Bd. 1. London [u. a.]: Macmillan. S. 554–563.
- KNAUER, Wolfram
1999 »Der Analytiker-Blues. Anmerkungen zu Entwicklung und Dilemma der Jazzanalyse von den 30er Jahren bis heute«. *Jazzforschung* 31. S. 27–42.
- MONSON, Ingrid
1996 *Saying Something: Jazz Improvisation and Interaction*. Chicago: University of Chicago Press.
1998 »Oh Freedom: George Russell, John Coltrane, and Modal Jazz«. Bruno Nettl / Melinda Russell (Hg.). *In the Course of Performance: Studies in the World of Musical Improvisation*. Chicago: University of Chicago Press. S. 149–168.
- NETTL, Bruno
1974 »Thoughts on Improvisation: A Comparative Approach«. *Musical Quarterly* 60, Nr. 1. S. 1–19.
2005 *The Study of Ethnomusicology. Thirty-one Issues and Concepts*. Urbana, Chicago: University of Illinois Press.
- NETTL, Bruno / Melinda RUSSELL (Hg.)
1998 *In the Course of Performance: Studies in the World of Musical Improvisation*. Chicago: University of Chicago Press.
- PICKVANCE, Richard
2005 *A Gamelan Manual: A Player's Guide to the Central Javanese Gamelan*. London: Jaman Mas Books.
- PRÖGLER, J. A.
1995 »Searching for Swing: Participatory Discrepancies in the Jazz Rhythm Section«. *Ethnomusicology* 39, Nr. 1. S. 21–54.
- SHAPIRO, Nat / Nat HENTOFF (Hg.)
1966 *Hear Me Talkin' to Ya: The Story of Jazz as Told by the Men Who Made It*. New York: Dover. [Original 1955.]

SMITH, Chris

- 1998 »A Sense of the Possible: Miles Davis and the Semiotics of Improvised Performance«. Bruno Nettl / Melinda Russell (Hg.). *In the Course of Performance: Studies in the World of Musical Improvisation*. Chicago: University of Chicago Press. S. 261–289.

SUMARSAM

- 1975 »Gender Barung. Its Technique and Function in the Context of Javanese Gamelan«. *Indonesia* 20. S. 161–172.

SUTTON, R. Anderson

- 1998 »Do Javanese Gamelan Musicians Really Improvise?«. Bruno Nettl / Melinda Russell (Hg.). *In the Course of Performance: Studies in the World of Musical Improvisation*. Chicago: University of Chicago Press. S. 69–92.

WITMER, Robert

- 1995 Rezension von Paul Berliner: *Thinking in Jazz: The Infinite Art of Improvisation*. *Yearbook for Traditional Music* 27. S. 165–168.

Tonträger

SIDRAN, Ben

- 1988 *Too Hot to Touch* (CD Windham Hill 370108–2).

Summary

Two of the most influential contributions to the scholarly study of jazz published in the 1990s, Paul Berliner's *Thinking in Jazz* (1994) and Ingrid Monson's *Saying Something* (1996), approach their subject of improvisation and musical interaction from an ethnomusicological perspective. The ethnomusicological aspects of these works are examined and one particular issue in current ethnomusicology, namely the intercultural comparative study of musics (Nettl), is elaborated upon by outlining some general features of improvisation in relation to extemporizing and performance practice or interpretation. As an example, improvisational processes in jazz are contrasted with various musical practices found in Central Javanese gamelan playing. The paper argues that jazz research, if carried out according to accepted standards in current ethnomusicology, may contribute considerably to cross-cultural issues in this field of study and, thus, further our understanding of musics of the world.