

Verhalten von Improvisation zu Formen in der Musik

**EINE ANALYSE VON IMPROVISATION IM
VERHALTEN ZU FORMEN ANHAND MUSIKA-
LISCHER BEISPIELE**

Inhaltsverzeichnis

Abbildungsverzeichnis.....	III
1 Einleitung	1
1.1 Hintergrund und Motivation	1
1.2 Zielsetzung und Fragestellung	1
1.3 Struktur der Arbeit	2
2 Theoretische Grundlagen	3
2.1 Definition von Improvisation	3
2.1.1 Das Vier-Ebenen-Modell nach Dell.....	4
2.2 Definition von Form in der Musik.....	6
2.2.1 Konzeption der Form nach Aristoteles.....	7
2.2.2 Konzeption der Form nach Adorno.....	8
3 Analyse anhand musikalischer Beispiele	9
3.1 Auswahl der musikalischen Exempel	9
3.2 Analysemethode.....	10
3.2.1 Improvisation von Bud Powell über Anthropology	10
3.2.2 Improvisation von McCoy Tyner über Charcoal Blues.....	12
3.2.3 Improvisation „Life As“ von Cecil Taylor	14
3.2.4 Improvisation von Christopher Dell über Configuration II	15
3.3 Vergleichende Analyse der musikalischen Beispiele:	17
4 Ergebnisse und Diskussion	18
4.1 Einordnung der Beispiele in das Vier-Ebenen-Modell:.....	18
4.2 Einordnung der Improvisation von Bud Powell über Anthropology:	19
4.3 Einordnung der Improvisation von McCoy Tyner über Charcoal Blues:	20
4.4 Einordnung der Improvisation von Cecil Taylor, „Life As“	21
4.5 Einordnung der Improvisation von Christopher Dell:.....	21
5 Schlussfolgerung	22
5.1 Zusammenfassung der zentralen Erkenntnisse	22
5.2 Reflexion der Ergebnisse von Improvisation im Verhalten zu Form.....	23
Literatur- und Quellenverzeichnis.....	24
Anhang	25
Ehrenwörtliche Erklärung	26

Abbildungsverzeichnis

Abbildung 1: Ausschnitt Transkription Powell	12
Abbildung 2: Ausschnitt Transkription Tyner...	Fehler! Textmarke nicht definiert.
Abbildung 3: "Mutterzelle" Transkription Dell ..	Fehler! Textmarke nicht definiert.

1 Einleitung

1.1 Hintergrund und Motivation

Die theoretische Auseinandersetzung der praktischen Tätigkeit „Improvisieren“ hat mich, seit meines Jazzmusikstudiums, intensiv beschäftigt und mir geholfen zu verstehen, was mich persönlich am Improvisieren so begeistert.

Ich bin der Ansicht, dass es viele Gründe gibt warum sich Menschen mit Improvisieren beschäftigen sollten und warum es vorteilhaft ist, wenn sich das Verständnis dieses Begriffs verändert, bzw. erweitert, denn nicht nur in der Musik, sondern in allen Bereich des Lebens wenden wir Improvisation an.

„Heute haben wir es – nicht nur bei Innovationen – immer mehr mit Herausforderungen zu tun, die nicht nur komplex, sondern kaum vorhersagbar und grossenteils überraschend auftauchen und bewältigt werden wollen. Der Grund dafür liegt weitgehend in einer verdichteten Komplexität von Strukturen und Prozessen, die nicht nur parallel laufen, sondern auch mit einer hohen Geschwindigkeit ablaufen, die menschliche Wahrnehmungs- und Analysemöglichkeiten übersteigen und nur noch maschinell beherrschbar zu sein scheinen.“¹

1.2 Zielsetzung und Fragestellung

Ziel der vorliegenden Arbeit ist es, anhand musikalischer Exempel die Unterschiedlichkeiten und Gemeinsamkeiten von ausgewählten Improvisationen darzustellen und eine differenzierte Wahrnehmung, sowie Beleuchtung der Improvisation im Allgemeinen herzustellen.

¹ vgl. Stark, 2017, S.17

Zum einen soll die Arbeit Anstöße zur eigenen Wahrnehmung des Improvisationsprozesses geben, unterschiedliche Ebenen erklären und die damit verbundene Fähigkeiten erläutern, sowie die Wertschätzung und Interesse daran erwecken.

Meine spezifizierten Fragestellungen lauten:

Welche Funktionen übernimmt Improvisation in der Musik, wenn es auf unterschiedliche Formen und Strukturen trifft?

In welchem Umfang determiniert die Struktur die Improvisation oder umgekehrt, beeinflusst die Improvisation die Struktur?

Gibt es unterschiedliche Haltungen von Improvisation und wenn ja, wie werden diese unterschieden?

1.3 Struktur der Arbeit

Im ersten Kapitel der Arbeit wird die Begrifflichkeit der Improvisation und Form erläutert, sowie auf existierende theoretische Modelle zur Analyse von Improvisation und Form eingegangen.

Anschließend befasst sich der zweite Teil mit der Methodik der Studie und die ausgewählten musikalischen Beispiele werden genannt und begründet. Eine Erläuterung des analytischen Rahmens sowie der Herangehensweise wird hier gegeben.

Zu Beginn des dritten Kapitels werden die musikalischen Beispiele kategorisiert und ein Diskurs über die Wechselwirkung zwischen Improvisation und Form aufgestellt.

Das abschließende Kapitel fasst die wichtigsten Ergebnisse der Analyse zusammen und interpretiert diese im Kontext der theoretischen Grundlagen und Forschungen.

Die Arbeit endet mit einer Schlussfolgerung, die eine Zusammenfassung der zentralen Erkenntnisse und eine Reflexion über die Bedeutung der Ergebnisse für das Verständnis von Improvisation.

2 Theoretische Grundlagen

2.1 Definition von Improvisation

Bei dem Versuch, eine Definition von Improvisation zu formulieren, dann bezieht sich diese meist auf die italienische Abstammung *`improvisus`*, was *`unvorhergesehen`* oder *`unerwartet`* bedeutet.^{2 3}

Improvisation wird oft im Gegensatz zu *`provider`* - Vorkehrung treffen, vorhersehen - betrachtet und über diese Gegensätzlichkeit wird versucht, ihr Wesen zu erfassen.

Sie gilt als konträr zur *„Planung eines Verlaufs, Kalkulation und der damit einhergehenden Kontrolle.“*⁴

Die Improvisation sei somit ein Handeln mit zukunftsweisender Ausrichtung, welches nicht vorhersehbar ist. Sie beschreibt die Fähigkeit, in ungeplanten Situationen, vorbereitet zu sein und um weiterzukommen.

Diesen theoretischen Gedanken folgt Christopher Dell in seinem Improvisationsmodell nur teilweise. Anstelle sich auf die Interdependenz von Planung und Unvorhersehbarkeit zu stützen kategorisiert er Improvisation in ein Vier-Ebenen-Modell ein, denen er unterschiedliche Organisationen zuordnet.

² vgl. Böhle, 2017, S. 73

³ vgl. Bertram & Rüsenberg, 2021, S. 11

⁴ vgl. Bormann, Brandstetter & Matzke, 2010, S.7

2.1.1 Das Vier-Ebenen-Modell nach Dell

Christopher Dell's Modell der „Vier Ebenen“ ist nicht nur einer der ersten Versuche, Improvisation in ein wissenschaftliches Konzept zu fassen, sondern zeichnet sich auch dadurch aus, dass es aus der Perspektive eines praktizierenden, improvisierenden Musikers heraus formuliert wurde. In dem folgenden Abschnitt erfolgt die Darlegung der Ebenen in Verbindung mit einem Beispiel.

1. Improvisation erster Ordnung

Auf dieser Ebene wird improvisiert, ohne einen klaren Plan zu haben. Handlungen sind reaktiv und reparierend, da sie aus dem Moment heraus erfolgen, um auftretenden Probleme zu lösen.

Ein Beispiel für die Improvisation erster Ordnung wäre eine unvorhersehbare Autopanne, welche das Problem des „Nicht-Weiterfahrens“ auslöst. Wer sich zum ersten Mal in dieser Situation befindet und sich deshalb planlos dieser aussetzt, wird seine Handlung reaktiv und dem Ziel lösend ausrichten, wie bspw. durch das Nachschlagen im Handbuch oder den Griff zum Handy.

2. Geplante Organisation

Diese Ebene versucht, Kontingenz zu eliminieren, indem sie einen erkenntnistheoretischen Ansatz verfolgt. Hier sind Funktion, Form und Struktur statisch und vorgeplant.

Betrachten wir hier wieder das Beispiel mit der Autopanne: In der geplanten Organisation von Improvisation wird dem Problem differenzierter begegnet. Ihr Handeln ist von einem erkenntnistheoretischen Ansatz geprägt. Durch eine bereits erlebte ähnliche Situation besitzt man eine „Handlungsabfolge“ (wie bspw. den Anruf beim ADAC), die eine strukturierte und erprobte Vorgehensweise zur Problemlösung bietet. Kontingenz (sprich die Möglichkeit, dass et-

was eintritt oder nicht eintritt) wird durch diese vorgegebene Handlungsabfolge verhindert.

3. Performative, kybernetische Organisation

Diese Ebene erkennt Kontingenz an, ist jedoch formal geöffnet. Sie versucht, Kontingenz zu einem Objekt zu machen und „Prozess(e) auf Input/Output-Variablen zu reduzieren“⁵. Struktur wird synchron gedacht, und die Funktion ist festgelegt, während der Prozess auf diese Funktion gesteuert wird.

Im Beispiel der Autopanne müsste sich die performative, kybernetische Organisation nicht unbedingt auf das Ziel des Weiterfahrens konzentrieren. Ihr Fokus liegt vielmehr auf der Kontingenz. Ein besseres Beispiel ist dafür ein „klassisches Solo“ über einen Jazzstandard, wie es in der Jazzmusik üblicherweise vorgetragen wird. Die Möglichkeit, dass etwas gespielt oder eben nicht gespielt wird, ist grundlegend für den Prozess. Während dieses Prozesses läuft die Form des Stücks synchron weiter und die Handlungen richten sich nach dieser Form aus.

4. Improvisation zweiter Ordnung (als Improvisationstechnologie)

Diese Ebene ermöglicht es der Organisation, Struktur, Form und Funktion als variabel und verhandelbar zu konventionalisieren. Sie konzentriert sich auf die Ordnung der Unordnung und die Organisation von Komplexität und Unvorhersehbarkeit. Die Improvisation zweiter Ordnung fokussiert sich auf das „Vektorfeld der Kräfte in Situationen“⁶ und denkt in Potenzialen, wodurch Funktionen, Nutzungen, Strukturen und Formen im Prozess entstehen können.

Die Betonung liegt darauf, dass der Modus der Improvisation als

⁵ Dell, 2012, S.203

⁶ Dell, 2017, S.132

Technologie, insbesondere der Modus 2, einen konstruktiven Umgang mit Unordnung ermöglicht, indem er die vorhandenen Potenziale einer Situation nutzt, anstatt nur reaktiv zu sein.

Stellen wir uns nun den genannten Kontext noch einmal vor, indem mehrere Menschen zusammen über ein Jazzstandard improvisieren und eine Person davon nun die Struktur (des Stückes) reorganisiert oder gar in „Unordnung“ zu stürzen versucht, dann gäbe es - vergleicht man es zur performativen, kybernetischen Organisation - in der Improvisation zweiter Ordnung einen unterschiedlichen Ansatz, um dieser Situation zu begegnen. Dieser Ansatz würde sich nicht (zwangsläufig) auf die Wiederherstellung der formalen Organisation konzentrieren, sondern ermöglicht den spielenden selbst eine individuelle Ordnung auf Unordnung dieser komplexen und unvorhersehbaren Situation zu finden.

2.2 Definition von Form in der Musik

„ Weil Ästhetik den Formbegriff, ihr Zentrum, in der Gegebenheit von Kunst immer schon voraussetzt, bedarf es ihrer ganzen Anstrengung, ihn zu denken“⁷

Da sich meine Arbeit auf Improvisation und deren Verhältnis zu musikalischen Formen konzentriert, entstammen meine musikalischen Beispiele aus der Jazzmusik sowie der zeitgenössischen/experimentellen Musik, in denen bekanntermaßen am meisten improvisiert wird. Diese Genres weisen „traditionelle Formen“ und „integrale Formen“ (erläutert in Abschnitt 2.2.2.) auf, die sich in ihrem formalen Aufbau derart stark unterscheiden und zudem auch unterschiedlich betrachtet werden müssen. Dies macht

⁷ Adorno, 2003, S. 213

es besonders herausfordernd, eine präzise Beschreibung des Formbegriffes zu formulieren.

Um mich dem Thema musikphilosophisch zu nähern und einen Einblick in dessen Komplexität zu geben, werde ich die Auffassungen Aristoteles und Adorno herausziehen.

2.2.1 Konzeption der Form nach Aristoteles

Nach Aristoteles ist Form, die mithilfe der Sinne wahrnehmbare Gestalt bzw. erfassbarer Umriss eines Gegenstandes. Form jedoch wird nicht isoliert betrachtet, sondern zusammen mit Materie als relative und sich ergänzende Konzepte reflektiert. Dieser Hylemorphismus⁸ prägt bis heute die Diskussion über musikalische Form und Material. Er betrachtet Form und Materie nicht als getrennte Prinzipien, sondern als relative und sich ergänzende Begriffe. In der Musik bedeutet dies, dass musikalisches Material bereits eine Form besitzt und musikalische Form ihrerseits als Material für weitere Formgebung dienen kann.

Betrachten wir mit dieser Denkweise eine Melodie, die die geordnete Folge von Tönen in einer Zeit beschreibt,⁹ - „[la] Succession de sons tellement ordonnés selon les lois de rythme et de la modulation qu'elle forme un sens agreable a l'oreille.“¹⁰ - so spricht man einerseits von einer Form, die durch Rhythmus und Reihenfolge der Töne festgelegt ist, und andererseits von Material, da die Form eines Musikstückes meist aus weiterem organisiertem Material als einer Melodie besteht.

⁸ vgl. Bormann, Franzen & Krapiec, 1972, S. 977–985

⁹ vgl. Scharinger, 2019, S. 35-38

¹⁰ vgl. Rousseau 1768 aus Warszawski, 2013, o.S.

2.2.2 Konzeption der Form nach Adorno

In den Gedanken Adornos bezieht sich Form auf eine komplexe Unterscheidung zwischen ästhetischem und musikalischem Formbegriff. Während der ästhetische Formbegriff sich auf die " {...} *Totalität des Erscheinenden* {...}"¹¹ bezieht und somit phänomenologisch ist, umfasst der musikalische Formbegriff analytische Kategorien wie die der klassischen Formenlehre. Angesichts der Herausforderungen der neuen Musik, insbesondere die Auflösung traditioneller Formkategorien, plädiert Adorno für eine Integration des musikalischen Formbegriffs in den ästhetischen. Dies würde eine integrale Form schaffen, die aus den spezifischen Tendenzen jedes musikalischen Elements aufsteigt.¹²

Adorno entwickelt das Konzept einer "materialen Formenlehre", um diesem integrativen Ansatz gerecht zu werden. Diese Lehre zielt darauf ab, Formkategorien aus dem Sinn des musikalischen Materials abzuleiten, anstatt sich auf abstrakte Klassifizierungen zu stützen. Insbesondere in der posttonalen Musik, in der traditionelle Formen individualisiert werden, soll die materiale Formenlehre eine Methode bieten, um musikalische Formen von Grund auf zu beschreiben, ausgehend von den spezifischen Merkmalen des Materials.

¹¹ vgl. Linke, 2018, S. 78

¹² vgl. Adorno, 1997, S. 504–505

„Die gegenwärtige Musik ist selbst auf scheinbar so generelle Kategorien wie Vorder- und Nachsatz nicht festzulegen, als wären sie unabänderlich. Nirgends steht geschrieben, daß sie derlei Überkommenes, auch Spannungs- und Auflösungsfeld, Fortsetzung, Entwicklung, Kontrast, Bestätigung a priori enthalten müsse; um so weniger, als im neuen Material Reminiszenzen an all das oft grobe Unstimmigkeiten bewirken, die zu korrigieren selbst ein Motor der Entwicklung ist. Wohl aber bedarf es zur Artikulation stets musiksprachlicher, sei's auch ganz abgewandelter Kategorien überhaupt, wenn man sich nicht mit einem Tonhaufen begnügt. Nicht sind die alten zu restaurieren, aber ihre Äquivalente nach dem Maß des neuen Materials auszubilden, um durchsichtig dort zu leisten, was jene Kategorien im alten einmal irrational, und darum bald unzulänglich, leisteten. Die materiale Formenlehre, die mir vorschwebt, hätte darin ihren würdigsten Gegenstand.“
Adorno, 1997,

Im Gegensatz zu einer rein deskriptiven Bestandsaufnahme betrachtet Adorno die materiale Formenlehre als eine immanente Kritik und Analyse der Werke, die sich auf das Konkrete und Individuelle einlässt. Diese Methode soll nicht nur individuelle Formen beschreiben, sondern auch allgemeine formale Kategorien ableiten, die über das Besondere hinausweisen. Adorno äußert jedoch Zweifel an der analytischen Tragweite solch allgemeiner Kategorien und betont die Notwendigkeit einer analytischen Sprache, die zwischen dem Individuellen und dem Allgemeinen vermittelt, ohne das Besondere zu vernachlässigen.

Laut Forchert geht es Adorno *„nicht um den Ersatz einer alten Formenlehre durch eine neue, sondern um die Beschreibung eines Tatbestandes, der charakteristisch ist für die Musik um 1900“*.¹³

3 Analyse anhand musikalischer Beispiele

3.1 Auswahl der musikalischen Exempel

Die ausgewählten musikalischen Beispiele von Improvisation sollen unterschiedliche Ansätze von improvisierenden Musikern darstellen sowie unterschiedliche Zeitabschnitte in der Jazzmusik darstellen. Deshalb habe ich mich für Bud Powells Solol über „Anthropology“ (1962), McCoy Tyners Solo über „Charcoal Blues“ (1964), Cecil Taylors Solostück „Life As“ (1999) und Christopher Dells Solo über „Configuration II“ (2021) entschieden. Die vorgelegten Transkriptionen wurden - außer der Transkription von „Life As“ - von mir erstellt und sind im Anhang beigelegt.

Ziel der Analyse ist es, Unterschiede in der Organisation von Improvisation zwischen den ersten beiden und den letzten beiden Improvisationen zu finden. „Anthropology“ und „Charcoal Blues“ haben beide eine traditionelle Form, während „Life As“ und „Configuration II“ sich deutlich davon unterscheiden.

¹³ Forchert, A., 1975, S. 2

3.2 Analysemethode

Meine Analyse gliedert sich in zwei Teile. Zunächst werde ich die vier Improvisationen separat hinsichtlich formeller und improvisatorischer Aspekte untersuchen. Anschließend erfolgt anhand einer vergleichenden Analyse die Vertiefung auf improvisatorischen und organisatorischen Unterschieden.

3.2.1 Improvisation von Bud Powell über Anthropology

Das Stück „Anthropology“, geschrieben von Charlie Parker und Dizzy Gillespie, wurde erstmals 1946 veröffentlicht. Ein Vorläufer ist vermutlich das von Parker 1945 veröffentlichte Stück „Thriving from a Riff“. „Anthropology“ wurde in den Folgejahren von zahlreichen Jazzmusiker:innen aufgenommen und galt bereits zur Blütezeit des Bebops als ein Standardwerk der Stilrichtung. Mit seiner 32-taktigen „AABA“-Form reiht es sich in das typische Schema - „Rhythmchanges“ genannt - vieler Jazzkompositionen ein, inspiriert von dem 1930 erstmalig aufgenommenen Werk „I Got Rhythm“. Dieses und weitere bekannte Jazzstandards stammen aus der Musical- /Broadwaymusik und wurden von George Gershwin komponiert.

Die ausgewählte Improvisation stammt von einer Liveaufnahme aus dem Jahr 1962 in Kopenhagen mit dem Bassisten Niels-Henning Ørsted Pedersen und dem Schlagzeuger Jørn Elniff. Es existieren zwei Aufnahmen aus dem „Café Montmartre“ (Copenhagen), die ich zu Beginn meiner Analyse kurz vergleichen möchte.

Zu Beginn beider Improvisationen ist auffällig, dass beide Soli mit nahezu identischer Rhythmik und Melodik beginnen.¹⁴¹⁵ Ebenfalls auffällig sind die Enden der improvisierten Linien in den A'-/ A''-Teilen (Takt 16/32 der

¹⁴ vgl. Powell, B. , 2021

¹⁵ vgl. eigene Transkription von Powell, B. über Anthropology.

Form). Diese werden meist auf dem Grundton (Bb) des Stückes beendet. Die Takte, welche zur Dominanten der Subdominante führen (also Takt 4, 12 und 28) sind häufig von einer tonal-auf/absteigenden Viererkette aus Achtelnoten organisiert, welche die Form der Harmonik und Rhythmik des Stückes abbildet.

Betrachten man die im Anhang beigefügte Transkription, so fällt auf, dass der B-Teil überwiegend mit einer Akkordauspielung der Dominanten D7 beginnt,¹⁶ dass Formteile mit Tonwiederholungen und/oder Blueslines beginnen bzw. enden und dass die Linien der rechten Hand die Form der Harmonik, sowie Rhythmik unterschiedlich ausfüllt und, wenn auch mit Pausen, stets synchron verläuft. Auch die linke Hand läuft gleichzeitig zur Form des Stückes und schafft durch wenig Varianz¹⁷ eine Konstante neben der rechten Hand zu bilden.

Die rhythmische Struktur des Materials der rechten Hand ist aus Achtelnoten geprägt, während die linke Hand überwiegend auf halbe Noten konstruiert ist. Diese werden auf den Schwerpunkten der Zählzeiten eins und drei platziert und variieren ebenfalls ihre Darstellung der harmonischen Form. Das Material Powells linker Hand ist entweder aus einzelnen „Leitton-Phrasen“ gekennzeichnet oder basiert auf Zwei-Ton-Voicings, welche den Akkord der Harmonie erkennbar macht. Während dieser „langsam“ ablaufenden Struktur wird in der rechten Hand mittels Akkordauspielungen, Tonumspielungen und Tonleiterphrasen eine informationsdichtere Artikulation der formellen Struktur gegeben.

¹⁶ vgl. eigene Transkription von Powell, B. über Anthropology. (S.1 Takt 17, S.3 Takt 49, S.4 Takt 81)

¹⁷ vgl. eigene Transkription von Powell, B. über Anthropology (S.1 Takt 1-2 wiederholt sich in Takt 3-4, gleiches bei 9-10 und 11-12)

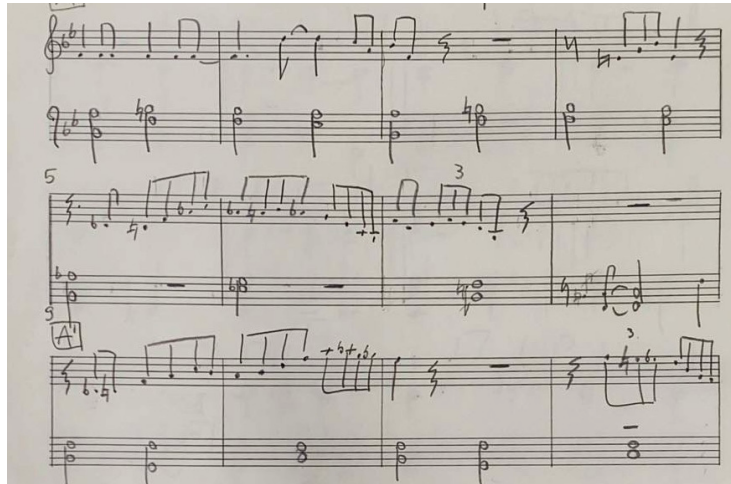


Abbildung 1: Ausschnitt Transkription Powell

3.2.2 Improvisation von McCoy Tyner über Charcoal Blues

Das nächste zu betrachtende Solo „Charcoal Blues“, wurde von McCoy Tyner auf der CD „Night Dreamer“ (1964) eingespielt. Dieses Stück, wie der Name schon verrät, ist in der 12-taktigen Bluesform strukturiert und wurde von Wayne Shooter komponiert. Neben der Form von „Rhythm-changes“ ist der Blues eine der wichtigsten Formmodelle für die Jazzmusik des 20. Jahrhunderts. Es existieren unzählige Aufnahmen, oft mit harmonisch variierten Formen, auf denen Jazzmusiker:innen über diese 12 Takte solieren.

Tyner beginnt seine Improvisation in der rechten Hand mit dem Tonmaterial der f-moll Pentatonik¹⁸. Diese wird in unterschiedlichen „Subdivision“ (Achtel, Triolen und Sechzehntel) geformt und erzeugt über die ersten acht Takte einen harmonisch längeren Bogen, als das Bluesschema es eigentlich vorsieht. Erfüllt wird es dennoch mit dem Wechsel der linken Hand in Takt fünf.¹⁹ Takt neun, indem der harmonische Wechsel auf die Dominante C7 erklingt, ist auch in Tyners Spiel meist sehr deutlich herauszuhören. Verglichen mit den Takten voraus, welche meist in einer pentato-

¹⁸ vgl. eigene Transkription von Tyners, M. über Charcoal Blues (S.1, Takt 1-8)

¹⁹ vgl. eigene Transkription von Tyners, M. über Charcoal Blues (S.1, Takt 5)

nischen Struktur organisiert sind, ändert Tyner das Material meist auf akkordeigene Töne des C7 Akkordes. In dem folgenden Takt zehn - mit der Funktion der Subdominante Bb7 - führt er meist mit dem „Materialbruch“, zu Akkordtöne hin, fort und verändert mit Leittönen und leitereigenen Tonmaterial die Organisation der Intervalle.²⁰ Mehrmals wird auch der Takt vier der Bluesform harmonisch umorganisiert. In Takt 16 zum Beispiel wird anstelle der Tonika (sowie Dominante der Subdominante) F7 in der rechten Hand ein Emaj7 angedeutet, welches sich wiederum in Takt 17 in das Tritonussubstitut Bb7 auflöst.²¹ Gleiches finden wir auch in Takt 28, indem das Tritonussubstitut von F7 umspielt wird. Tyner's linke Hand ist überwiegend in Drei-Ton-Voicings zu hören und organisiert sich meistens aus Quartschichtungen, welche die Struktur der Harmonik der Bluesform wiedergeben. Ihre Rhythmik charakterisiert sich durch die Betonung der Offbeats und der Organisation in einem geschwungenen Achtelraster, wobei Zwei- und Viertaktigkeit durch genau diese im Verlauf der Improvisation abstrahiert werden.

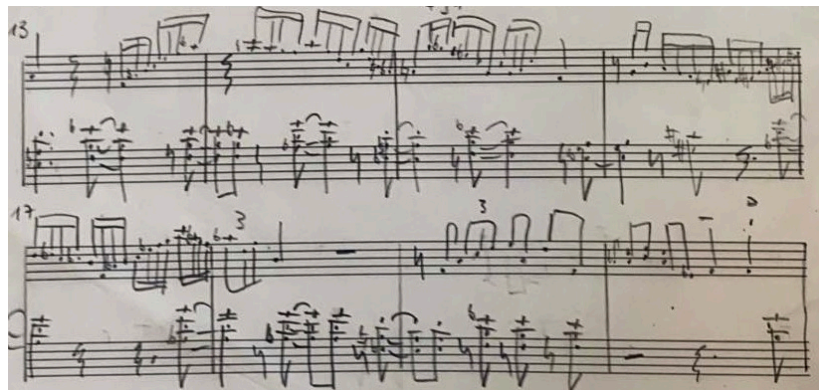


Abbildung 2: Ausschnitt Transkription Tyner

²⁰ vgl. eigene Transkription von Tyners, M. über Charcoal Blues (S.1, Takt 10)

²¹ vgl. eigene Transkription von Tyners, M. über Charcoal Blues (S.1, Takt 16, 28)

3.2.3 Improvisation „Life As“ von Cecil Taylor

Die vorliegende Transkription, auf der meine Analyse von „Life As“ basiert, stammt aus der Arbeit von Kaja Draksler „*Structure within free improvisation*“.²² Auch ihre Analyse, der musikalischen Sprache Taylors, wird in dieser Arbeit miteinbezogen.

„Life As“ ist das vierte von sieben Stücken der CD „Momentum Space“ (1999). Das Album selbst ist in 3 Solostücke, 2 Duostücke und 2 Triostücke gegliedert. Dabei fällt auf, dass das Schlagzeug (Elvin Jones) das verbindende Instrument zwischen dem Saxophon (Dewey Redman) und dem Klavier (Taylor) zu sein scheint, denn außer auf den Solostücken von Taylor und Redman ist Jones auf allen Aufnahmen zu hören. Cecil Taylors Solostück „Life As“ könnte in die Ästhetik einer Ballade eingeordnet werden.

Der erste Formteil verläuft von Takt 1-17 und ist durch seine bordunhafte linke Hand sowie der melodiösen rechten Hand, welche häufig in Oktaven verlaufen, gekennzeichnet.²³

Der nächste Abschnitt, Takt 18-21, wird von diatonischen als auch chromatischen Cluster geprägt, welche am Ende des Stückes in Takt 118-122 noch einmal auftauchen. Draksler beschreibt diese Akkordrepetitionen und Läufe als Übergangsmaterial, welches zwischen zwei Formteilen von Taylor als Verbindungselement „eingeschoben“ wird.²⁴

Als dritten Formteil betrachte ich die Takte 22-51. Dieses Material des dritten Formteils, das durch Figuren und Skalen organisiert ist, formt den Großteil des Stückes „Life As“. Die Skalen, auf die Taylor zurückgreift,

²² vgl. Draksler, K., 2013, S. 51-67

²³ vgl. Draksler, K., 2013, S. 51-52

²⁴ vgl. Draksler, K., 2013, S. 14-15

sind von ihm selbst konzeptualisiert ²⁵ und werden meist von beiden Händen synchron und antiparallel verschalten. Akkorde, welche überwiegend zum Ende dieser Figurationen erscheinen, sollen eine Art Entspannung suggerieren und lassen sich in diesem, aber auch in allen anderen Formteilen, ebenso finden.

Grundsätzlich gilt, dass das Material die Formteile bestimmt und man anhand dessen unterschiedliche formelle Abschnitte festlegen kann.

3.2.4 Improvisation von Christopher Dell über Configuration II

Das letzte Werk, welches zur Analyse herangezogen wird, trägt den Titel „Configuration II“ und ist auf der CD „Beats“ zu hören. Das Komponistentrio (DLW), bestehend aus Christopher Dell, Christian Lillinger und Jonas Westgaard, bewegt sich nach eigenen Angaben zwischen den Genres der Zeitgenössischen Musik und Experimental/Konzeptueller Avantgarde.²⁶ Das Stück „Configuration II“ besteht aus einer zweitaktigen „Zelle“, welche in einem 9/8 Takt notiert ist. Durch das sich wiederholende Sieben-Ton-Motiv des Vibrafons klingen die ersten Minuten nach einem sich wiederholenden Loop. Jedoch werden durch Mikroveränderungen, sei es in dem Tonmaterial oder im Rhythmus der Melodie, immer wieder neue Akzente und Varianten erzeugt, welche den Hörenden in den Bann ziehen. Auf diese ersten Minuten der Improvisation möchte ich in dieser Arbeit allerdings nicht eingehen. In meiner Transkription stelle ich deshalb den Abschnitt bis Minute 3:44 des Stückes nur in einer „(Mutter-)Zelle“ dar und konzentriere mich auf den darauffolgenden Abschnitt. Neben dem Vibrafon ist auch das Spiel des Kontrabasses und des Schlagzeugs repetitiv und eingängig.²⁷

²⁵ vgl. Taylor, C., 2022

²⁶ vgl. Lillinger, D. & Westergaard, J., 2023

²⁷ Vgl. Dell, C., Transkription von Christopher Dell über Configuration II

Bei der Analyse des Materials der „Zelle“ lässt sich der erste Takt als Eb-major7 und der zweite Takt als G7 bestimmen. Während der Bass zu den Takten triolisch hinspielt, verteilt das Vibrafon meist einstimmig die Melodie auf die Schwerpunkte der Takte. Dieser harmonischen Struktur folgt nun aber die Improvisation nicht. Auch wenn das Material immer wieder Merkmale dieser aufweist,²⁸ verläuft sie nicht synchron dazu. Vielmehr entwickelt sich aus dem Material neues, welches anscheinend an die rhythmische Organisation gebunden ist. In Takt 23 bricht die empfundene Struktur des 9/8 Taktes mit der 4/5 - Aufteilung auf und wird bis Takt 31 von einer 3/3/3 - Aufteilung abgelöst. Es folgt in Takt 43 eine Polyrhythmik, welche das Erklängen unterschiedlicher Aufteilungen der Rhythmik erkennen lässt und wenig später in Takt 47 in der wiederholten 3/3/3 - Aufteilung eine leichte Auflösung erwirkt.²⁹ Allerdings nur für kurz, da bereits in Takt 51 die Überlagerung zweier rhythmischer Aufteilungen der Zelle übereinander geschaltet werden. Während Dell die Aufteilung in 3/3/3 beibehält zerrt die Aufteilung Lillingers des 9/8 Taktes an den empfundenen Geschwindigkeiten der Subdivisions und während dieser komplexen Überlagerung beginnt der Bass mit einer 4:3 Polyrhythmik, welche sich in Vier-Ton-Gruppen organisiert.³⁰

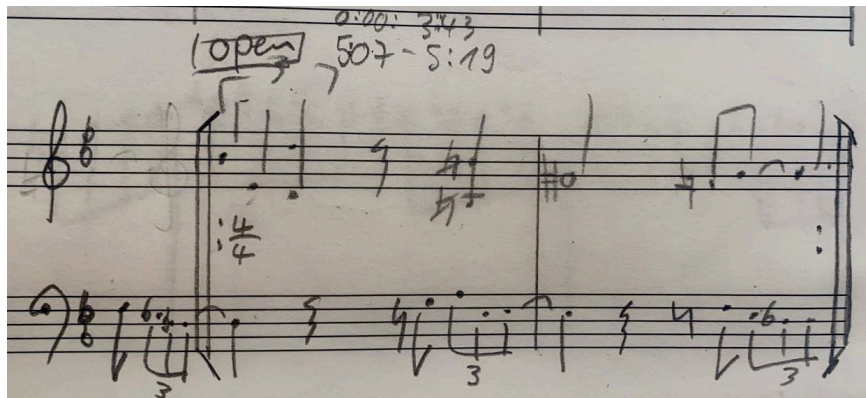


Abbildung 3: "Mutterzelle" Transkription Dell

²⁸ Dell, C. Improvisation über Configuration II (S.1, Takt 3,4,8)

²⁹ vgl. Lillinger, C. Transkription Christian Lillinger über Configuration II

³⁰ Vgl. Westergaard, J. Transkription über Configuration II

3.3 Vergleichende Analyse der musikalischen Beispiele:

Es folgt nun die Zusammenfassung des ersten Beispiels, der Improvisation über „Anthropology“ von Bud Powell.

Powells Improvisation ist von der formalen Struktur des Stückes stark geprägt. Die linke Hand verläuft in Betrachtung auf Rhythmik, Harmonik, Dichte und Lage sehr konstant zu der 32 taktigen Form. Auch wenn sich die rechte Hand dazu unterscheidet und diverser erklingt, ist auch sie erkenntlich an die Struktur gebunden. Beispiele dafür sind das Ausspielen von Akkorden, Tonleiterphrasen, Bluesmaterial als auch das Enden am Schluss der Formteile auf dem Grundton. Das rhythmische Material ist zwar von der Entscheidung aus dem Moment heraus geprägt, jedoch stetig auf den Erhalt der rhythmischen Form des Stückes ausgerichtet.

In der Improvisation von Tyler über Carcoal Blues lassen sich ähnliche Beobachtungen feststellen, denn auch hier ist der Prozess der Improvisation auf die Funktion des vorgelegten Plans (Stück) ausgerichtet. Das Stück ist harmonisch einfacher strukturiert und mit 12 Takten ist die Form etwas kürzer. Im Vergleich zu Powell ist Tylers linke Hand rhythmisch vielfältiger und harmonisch etwas komplexer strukturiert, und die rechte Hand weist neben dem bei Powell nicht so stark vorhandenen pentatonischen Material ebenfalls eine stärkere rhythmische Variabilität auf. Und obwohl Tyler in Takt 4 mit einer harmonischen Umorganisation zum vorgelegten Plan des Stückes überrascht, unterscheiden sich die beiden Improvisation im Verhalten, wie sie die formelle Struktur erkenntlich machen, nicht besonders stark.

Anders ist es hingegen bei Cecil Taylors Spiel auf der Aufnahme „Life As“. Das improvisierte Material wird nicht auf einen vorgelegten Plan schablonisiert, sondern schafft Form aus sich selbst heraus. Dabei ist es wichtig in der Ex post zu unterscheiden, dass es auch hier Funktionen und Formteile gibt, welche sich zu den vorherigen Beispielen nicht radikal unterscheiden mögen, jedoch in der prozessualen Entstehung konträr zueinanderstehen.

Anstelle reaktiv über Form zu spielen, ist Taylor proaktiv am gestalten dieser. Auch das Einbeziehen eigenkonzipierter Skalen in Taylors Spiel unterscheidet sich zu dem Material von Powell und McCoy. Insgesamt bedarf Taylors Spielweise ein größeres Verständnis von Formbarkeit und Vorstellungskraft musikalischer Parameter und Bedarf zudem die Fähigkeit der Reorganisation des eigenen musikalischen Materials.

Christopher Dells Improvisation weist zunächst Merkmale auf, welche ich bei Powell als auch bei Tyner feststellen konnte. Denn auch hier scheint die Improvisation zumindest einer festgelegten rhythmischen Form zu folgen. Doch im Verlauf schreitet nicht nur die harmonische Textur, wie auch bei Taylor, sich selbst fort, sondern auch die rhythmische Form beginnt sich zu transformieren und sich neu zu gestalten (9/8, 4/4, 3/4, 2/2 usw.). Dabei scheint das Material, auf dem dieser Prozess beruht, ausschließlich aus der "Zwei-Takt-Zelle" extrahiert zu sein. Dies unterscheidet sich zu Taylors Spiel, welches mehrere Materialien einbezieht, deren Funktionen meist voraus schon zugewiesen erscheinen. Wie zum Beispiel das Material, welches aus chromatischen und diatonischen Clustern beruht, meist die Aufgabe hat einen Zwischenteil abzubilden, wirkt Dells Material aus einem Guss und ohne vorherige Funktionszuweisung.

4 Ergebnisse und Diskussion

4.1 Einordnung der Beispiele in das Vier-Ebenen-Modell:

Betrachten wir noch einmal die ersten beiden Organisationen des Vier-Ebenen-Modells, dann stellen wir fest, dass diese Handlungen reparierend und reaktiv, also subjektiv, von statten gehen. Diese Handlungen zielen nicht auf die Objektivierung des Prozesses hin - wollen also nicht den Prozess an sich darstellen und somit Kontingenz aufweisen - sondern konzentrieren sich ausschließlich auf die Behebung eines Problems.

Die dritte sowie die vierte Organisationsebene ist im Gegensatz dazu auf den Prozess als Objekt abgezielt und will diesen performativ darstellen.

Außerdem sind die Organisationen von einer kontingenten Handlungsweise geprägt. Das bedeutet, dass Handlungen weder notwendig noch unmöglich sind.

Die genannten Beispiele lassen sich demnach in die dritte bzw. in die vierte Ebene kategorisieren.

4.2 Einordnung der Improvisation von Bud Powell über Anthropology

Das Beispiel von Powell lässt sich aufgrund mehrerer Merkmale zu der dritten, kybernetischen/performativen Organisation zuschreiben.

Kontingenz

In der Transkription wird deutlich, dass sich die Improvisation in jeder Wiederholung der Form verändert und variiert. Auch wenn Ähnlichkeiten nachgewiesen werden konnten, besteht dauerhaft die Möglichkeit des Unerwarteten bzw. der spontanen Entscheidung ob und was passieren kann.

Synchroner Ablauf

Diese Entscheidungen verlaufen stets gleichzeitig mit der harmonischen Struktur des Stückes und sind deshalb synchron verschaltet.

Formal geöffnet

Auch eine formale Öffnung liegt vor, da die Improvisierenden die Entscheidungen treffen können, wann und wie sie ihre Improvisation beenden.

Festgelegte Funktion des Prozesses

Das geplante Auftreten von harmonischen Wendungen und wiederholendem Tonmaterial an den gleichen Formteilen beweist eine festgelegte Funktion des Prozesses. Auch die Ausrichtung nach dem Ende des Solos in ein weiteres Solo oder in das Hauptthema sind festgelegte Funktionalitäten.

4.3 Einordnung der Improvisation von McCoy Tyner über Charcoal Blues

Ebenfalls das Beispiel von Tyner ist in der dritten, kybernetischen/performativen Organisation zu kategorisieren.

Kontingenz

Tyner improvisiert über die festgelegte Bluesform von "Charcoal Blues", die eine bekannte und oft gespielte Struktur im Jazz ist. Obwohl die Grundform bekannt ist, sind die Variationen des Materials nicht identisch, sondern entwickeln sich über die Form hinweg, was auf die Anerkennung von Kontingenz hinweist.

Formal geöffnet

Neben auch hier der freien Entscheidung der Länge der Improvisation, ist die Erweiterung der Harmonik ein Aufweisen der formalen Offenheit des Prozesses.

Synchroner Ablauf

Tyner organisiert seine rechte und linke Hand synchron, also gleichzeitig, zu der Form des Stückes. Obwohl er das harmonische Material variiert, geschieht dies im Einklang mit dem Zeitgefühl und der Struktur.

Festgelegte Funktion des Prozesses

Auch wenn Tyner während des improvisatorischen Prozesses individuelles Material benutzt besteht die Funktion der Improvisation darin, die Bluesform zu erweitern, zu bereichern und vor allem darzustellen.

4.4 Einordnung der Improvisation von Cecil Taylor, „Life As“

Form als verhandelbar

Taylor's Improvisation folgt keiner vorgefertigten Form, sondern kreiert sie im Moment. Deshalb werden Struktur, Funktion und Form als variabel und verhandelbar bezeichnet.

Ordnung von Unordnung

Diese improvisatorischen und autonomen Entscheidungen, welche die Form bestimmen, basieren auf der Fähigkeit scheinbare Unordnung des Momentes in eine größere Ordnung herzustellen. Ein Beispiel könnte das Material aus diatonischen und chromatischen Clustern sein, welche in der ex post Formteile beendet und einleitet.

Denken in Potentialen

Taylor konzentriert sich darauf, das Potenzial des musikalischen Materials voll auszuschöpfen und emergente Strukturen im Verlauf seiner Improvisationen entstehen zu lassen. Er nutzt Skalen, Cluster und Akkordfolgen, um eine Vielzahl von musikalischen Texturen und Farben zu erzeugen, die sich organisch entwickeln und verändern.

4.5 Einordnung der Improvisation von Christopher Dell

Form als verhandelbar

Die Transkription der Improvisation zeigt, dass die Musiker nicht strikt an eine vorher festgelegte Struktur gebunden sind. Stattdessen verändern sie die rhythmische und melodische Organisation, was darauf hinweist, dass Struktur, Form und Funktion in der Improvisation variabel und verhandelbar sind. Auffällig allerdings ist, dass verglichen zu Taylor ihre Variationen deutlich nuancierter und dadurch komplexer ausfallen.

Ordnung von Unordnung

Das Stück beginnt mit einer scheinbar stabilen und repetitiven Struktur, die durch Mikroveränderungen und Polyrhythmen aufgebrochen wird. Dies spiegelt die Idee wider, dass die Improvisation zweiter Ordnung auf die Ordnung der Unordnung fokussiert und neue, emergente Strukturen aus der anfänglichen Unordnung schafft. Ein Beispiel könnte dafür Takt 47 sein, indem sich die rhythmische Ordnung eines 9/8 Takts von einer 4/5 - Aufteilung in eine 3/3/3 - Aufteilung verwandelt. Diese 3/3/3 Aufteilung kann nun wiederum, als 3/4 Takt betrachtet werden kann, indem quintolische Subdivisions zwischen den neuen Vierteln eine komplette Umstrukturierung der vorherigen Mikroebene erzeugen.

Denken in Potentialen

Anstatt starr einer harmonischen Struktur zu folgen, entwickeln die Musiker ständig neues Material, das aus dem ursprünglichen Motiv hervorgeht. Diese Herangehensweise zeigt, dass sie in Potenzialen denken und die vorhandenen Elemente nutzen, um neue musikalische Möglichkeiten zu erschaffen.

5 Schlussfolgerung

5.1 Zusammenfassung der zentralen Erkenntnisse

Zu Beginn der Arbeit habe ich Form aus Sicht von Aristoteles und Adorno definiert. Beide Theorien basieren auf dem Gedanken, dass Form und Materie als dependente Konzeptionen zu betrachten sind. Adorno führt diesen Gedanken in Bezug auf die Musik der Avantgarde weiter und entwickelt eine materiale Formenlehre, die in der Lage ist, diese Musik zu beschreiben. Es handelt sich um eine individuelle Betrachtungsweise aus dem Material heraus, welche es ermöglicht, Formen zu erkennen. Anstelle vorgefertigter Formen, die mit musikalischem Material gefüllt werden, entstehen neue.

Diese Unterscheidung lässt sich auch in Improvisation der dritten und vierten Ebene feststellen. Die Betrachtung von Formen der Improvisation vierter Ebene lässt sich aus dem musikalischen Material heraus erkennen, während die musikalischen Formen der Improvisation dritter Ebene bereits vor der Improvisation festgelegt sind und „traditionellen“ vorgefertigten Formen folgen. Es lässt sich also schlussfolgern, dass die „traditionelle Formenlehre“ für Improvisationen der dritten Ebene geeignet ist und die „materiale Formenlehre“ für die Improvisation der vierten Ordnung.

5.2 Reflexion der Ergebnisse von Improvisation im Verhalten zu Form

Meiner Meinung nach lässt sich aus den Beispielen die Differenzierung zwischen der dritten und vierten Ebene, welche Dells „Vier-Ebenen-Modell“ aufweist, besonders gut feststellen. Aufgrund dieser Ergebnisse bin ich der Ansicht, dass in der Rezeption, der Lehre und in der Ausübung von Improvisation ein stärkeres Bewusstsein dieser Unterschiedlichkeiten bestehen sollte. Als praktizierender Musiker und Improvisator, welcher sich genau zwischen diesen beiden Ebenen der Improvisation bewegt, ist dieses Bewusstsein von elementarer Bedeutung für meine improvisatorische Praxis. Dieses Bewusstsein hilft mir bei der Frage: In welchem Raum praktiziere ich?

Literatur- und Quellenverzeichnis

- Adorno, T. W. (1997). *GS 7 - Ästhetische Theorie*. Suhrkamp Verlag.
- Adorno, T.W. (19 97). *GS 16- Vers une musique informelle*. Suhrkamp Verlag.
- Bertram, G.W. & Rüsenberg, M. (2021). *Improvisieren! - Lob der Ungewissheit*. Reclam Verlag.
- Bormann, H.- F., Brandstetter, G. & Matzke, A. (2010). *Improvisieren - Paradoxien des Unvorhersehbaren*. transcript Verlag.
- Bormann, C.V., Franzen, Krapiec, W. A. & u.a. (1972). *Form und Materie (Stoff)*. In: Ritter, J. & Gründer, K. (Hrsg.), *Historisches Wörterbuch der Philosophie* (S.977–985).
- Böhle, F. (2017). *Improvisation und Organisation*. transcript Verlag.
- Dell, C. (2012). *Die Improvisierende Organisation*. transcript Verlag.
- Dell, C. (2017). *Improvisation und Organisation*. transcript Verlag.
- Forchert, A. (1975). *Zur Auflösung traditioneller Formkategorien in der Musik um 1900. Probleme formaler Organisation bei Mahler und Strauss*. <https://www.jstor.org/stable/930402?seq=1> (letzter Aufruf: 29.05.2024)
- Draksler, K. (2013). *Cecil Taylor: Life As, Structure within free improvisation*.
- Linke, C. (2018). *Konstellationen - Form in neuer Musik und ästhetische Erfahrung im Ausgang von Adorno*. Schott Campus.
- Lillinger, D. & Westergaard, J. (2023). <https://www.dell-lillinger-westergaard.de/manifest>
- Scharinger, M. (o.J.). *Melodie*. In: De Gruyter & Nicklas, P. (Hrsg.), *Literatur und Musik im Künstevergleich* (S.35-38).
- Stark, W. (2017). *Improvisation und Organisation*. transcript Verlag.
- Taylor, C. (2022). *All The Notes*. YouTube. Hochgeladen von Kings of Docs am 26.11.2022 <https://www.youtube.com/watch?v=Atu8dab3atc&t=1523s>
- Powell, B. (2021). „*Anthropology“ Piano Solo Transcription*“. YouTube. Hochgeladen von AT Jazzpiano Transkriptionen am 12.06.2021 <https://www.youtube.com/watch?v=NKfVEXbSOcY>
- Warszawski, J.-M. (2013). *Mélodie: de Jean-Jacques Rousseau à Nicolas Bacri »... Et un débat*“ https://www.musicologie.org/15/melodie_de_jean_jacques_rousseau_a_nicol_bacri.html (letzter Aufruf: 29.05.2024)

Anhang

Transkription von Bud Powell - Anthropology

A Bud Powell - Anthropology

5

A'

13

17

B

21

1/4

Handwritten musical score on staff paper, featuring multiple systems of music. The score is written in treble and bass clefs, with various musical notations including notes, rests, and accidentals. Measure numbers 29, 37, and 45 are visible. The time signature is 2/4. The paper is labeled "STAR-2000" - SKIZZENPAPIER - S12.

29

37

45

2/4

"STAR-2000" - SKIZZENPAPIER - S12

Handwritten musical score on six systems of staves. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and dynamic markings.

- System 1:** Starts with a boxed letter 'B'. The first staff contains a series of eighth and sixteenth notes. The second staff has a whole note chord marked '48'.
- System 2:** Starts with the number '53'. The first staff features a triplet of eighth notes. The second staff has a whole note chord marked '48'.
- System 3:** Starts with a boxed letter 'A'. The first staff contains a series of eighth and sixteenth notes. The second staff has a whole note chord marked '48'.
- System 4:** Starts with the number '61'. The first staff contains a series of eighth and sixteenth notes. The second staff has a whole note chord marked '48'.
- System 5:** Starts with a boxed letter 'A' and the number '65'. The first staff features a triplet of eighth notes. The second staff has a whole note chord marked '48'.
- System 6:** Starts with the number '69'. The first staff contains a series of eighth and sixteenth notes. The second staff has a whole note chord marked '48'.

The score concludes with a 3/4 time signature in the bottom right corner.

Handwritten musical score on six staves, featuring various musical notations including treble and bass clefs, time signatures, and dynamic markings.

The score is organized into systems, with measures numbered 73, 77, 81, 85, 89, and 93. Key features include:

- Staff 1 (Measures 73-76):** Treble clef, 4/4 time signature. Measure 73 is marked with a circled 'A' and a '3' (triple). Measure 75 has a 'b' (flat) marking.
- Staff 2 (Measures 77-80):** Treble clef. Measure 77 has a '3' (triple) marking.
- Staff 3 (Measures 81-84):** Treble clef. Measure 81 is marked with a circled 'B'. Measure 84 has a 'b' (flat) marking.
- Staff 4 (Measures 85-88):** Treble clef. Measure 85 has a '3' (triple) marking.
- Staff 5 (Measures 89-92):** Treble clef. Measure 89 is marked with a circled 'A'.
- Staff 6 (Measures 93-96):** Treble clef. Measure 93 has a '3' (triple) marking.

The score concludes with a 4/4 time signature at the bottom right.

STAR-2008 - SKIZZENPAPIER - 512

Transkription von McCoy Tyner - Charcoal Blues

Charcoal Blues: piano solo

The handwritten musical score for "Charcoal Blues" by McCoy Tyner is a piano solo. It is written on ten staves, each with a treble and bass clef. The notation is complex, featuring many chords and melodic lines. Measure numbers 5, 9, 13, 17, and 21 are indicated at the start of their respective staves. The score includes various musical symbols such as notes, rests, and dynamic markings like "Grazie" and "Eva".

Handwritten musical score on page 30, measures 25-45. The score is written on two staves per system, with a key signature of one flat (B-flat) and a common time signature (C). The notation includes various musical symbols such as notes, rests, accidentals, and dynamic markings.

Measures 25-28: The first system contains measures 25, 26, 27, and 28. Measure 25 starts with a treble clef and a B-flat. The melody features eighth and sixteenth notes, while the bass line consists of chords and single notes.

Measures 29-32: The second system contains measures 29, 30, 31, and 32. Measure 29 begins with a treble clef and a B-flat. The melody includes a triplet of eighth notes. The bass line continues with chords and single notes.

Measures 33-36: The third system contains measures 33, 34, 35, and 36. Measure 33 starts with a treble clef and a B-flat. The melody features a triplet of eighth notes. The bass line continues with chords and single notes.

Measures 37-40: The fourth system contains measures 37, 38, 39, and 40. Measure 37 begins with a treble clef and a B-flat. The melody includes a triplet of eighth notes. The bass line continues with chords and single notes.

Measures 41-44: The fifth system contains measures 41, 42, 43, and 44. Measure 41 starts with a treble clef and a B-flat. The melody features a triplet of eighth notes. The bass line continues with chords and single notes.

Measures 45-48: The sixth system contains measures 45, 46, 47, and 48. Measure 45 begins with a treble clef and a B-flat. The melody includes a triplet of eighth notes. The bass line continues with chords and single notes.

Transkription von Dell, Westergaard & Lillinger - Configuration II

Handwritten musical score for "Configuration II" by Dell, Westergaard & Lillinger. The score is written on "STAR-2000" sketch paper, with the text "STAR-2000 - SKIZZENPAPIER" and "S12" visible at the bottom. The score consists of four staves, numbered 1, 5, 9, and 13. The notation includes various rhythmic values (e.g., 3, 7, 5, 6, 3, 7, 5, 4, 7, 3, 7, 1/2) and complex melodic lines with many accidentals (sharps, flats, naturals). The paper is marked with "1/2" at the bottom right.

[illegible]

Handwritten musical notation on two systems.

Top System: Labeled with a circled 47 and 4:49. The notation is in 4/4 time. The upper staff contains a melody with eighth and quarter notes. The lower staff contains a bass line with eighth and quarter notes, including a 2:5 ratio marking. There are several groups of notes enclosed in boxes, possibly indicating specific rhythmic patterns or chords.

Bottom System: Labeled with a circled 47 and 4:39. The notation is in 4/4 time. The upper staff contains a melody with eighth and quarter notes, including a 5:4 ratio marking. The lower staff contains a bass line with eighth and quarter notes, including a 5:4 ratio marking. There are several groups of notes enclosed in boxes, possibly indicating specific rhythmic patterns or chords.