

<https://www.jazzseite.at/>

If it feels good, it must be in time!!

[Radio Videos](#)

[Verzeichnis aller Artikel](#)



<https://www.bassic.de/threads/rhythmusproblem-polymetrik-steve-coleman.14809469/>

Steve Colemans tonale Strukturen

In seiner frühen Jugendzeit wollte Steve Coleman nicht Musiker, sondern ein Gestalter von Comics werden, für die er sich schon früh begeisterte und die er sich später auch selbst ausdachte und zeichnete. Er sagte später, er habe schon immer Dinge vor allem visuell wahrgenommen, in ihren Formen, Gestalten, Konturen. Als er begann, Aufnahmen von Charlie Parker und all diesen Musikern zu hören, habe er von ihnen gewisse Formen (Gestalten) und Bewegungen in Erinnerung behalten.

→ Die Art, wie sich in der Musik etwas bewegt, welche Art von Tanz es erzeugt, das sei für ihn schon früh ein weiterer wichtiger Punkt gewesen. – Als angehender Musiker übte er häufig in einem Park in der Nähe seines Elternhauses und er hatte eine große Afro-Frisur, die er mit einem Spray festigte und die mit ihrem süßlichen Geruch Bienen anlockte. Er versuchte vergeblich, sie zu vertreiben, beobachtete schließlich ihre Flugmuster und sah, dass sie nicht wie Vögel in Linien flogen, sondern viele Bewegungen in einem kleinen Areal machten. → [Schwarmtheorie](#)

Ihre Art der Bewegung faszinierte ihn und er wollte die Konturen ihrer Flugweise mit seinem Saxophonspiel nachbilden können. Charlie Parkers Spiel entsprach mehr dem linearen Flug der Vögel, doch bei Von Freeman, Thelonious Monk und anderen hörte Coleman gelegentlich Muster, die ihn an den Flug der Bienen erinnerten, allerdings stets nur für kurze Zeit, nicht anhaltend. Auch bei Woody Shaw und anderen Musikern, die in seine Heimatstadt Chicago kamen, fand er ein wenig davon. Um die Bewegungsart der Bienen nachzubilden, entwickelte Coleman später für die melodische Gestaltung ein Konzept, in dem der Gesichtspunkt der Symmetrie die zentrale Rolle spielt.

Melodische Symmetrie

Coleman begann im Jahr 1978 in Sam Rivers Bigband zu spielen und befand sich dort nach seiner Beschreibung in folgender Situation:

→ Rivers Musik sei „offen“ gewesen und habe daher keine Strukturen enthalten, auf die ein Bandmitglied sein Solo aufbauen musste, wenn Rivers auf es zeigte und damit zum Solospiel aufforderte. Im Gegensatz zu den anderen Solisten, die den so gebotenen Freiraum für ein emotionsgeladenes Spiel mit häufigen schrei-artigen Lauten nutzten, mochte Coleman diese Art nicht.

Es habe nicht seinem Wesen entsprochen, er sei bereits damals ein „Form-Musiker“ gewesen, auch wenn er sich damals noch nicht so betrachtete, und habe sein Spiel auf etwas gründen wollen, auf irgendeine musikalische Idee. Deshalb habe er etwas entwickeln wollen, das er dann, wenn Rivers auf ihn zeigte, in sich selbst erzeugen konnte, eine Art Straße, auf der er reisen kann, einen Pfad, der sich wie in einer Fantasy-Geschichte vor ihm bildet, während er vorangeht. Er habe so etwas in der letzten Phase von John Coltranes Musik gehört, etwa [im Stück Ogunde von Coltranes letztem Album Expression \(1967\)](#), wo Coltrane in seinen Improvisationen eine „knackige“ Art von Phrasen spielte.

Heart Pulse Code

Udo matthias 07626-2 999 847

mobil: 017621-605276

<http://www.udomatthias.com>

<https://www.facebook.com/udo.matthias.3>

info@udomatthias.com

Er (Coleman) habe das gemocht, aber keine Ahnung gehabt, was Coltrane

If it feels good, it must be in time!!

da machte.



Er habe mit anderen darüber gesprochen, doch meinten die nur, Coltrane habe einfach frei gespielt, was zweifelsohne nicht richtig gewesen sei, denn es habe in seinem Spiel Figuren und Konsistenz gegeben. Früher in Chicago habe ihm der Alt-Saxofonist Bunky Green, den er bewunderte, erklärt, dass immer, wenn ein Musiker etwas wiederholen kann, wenn er kontinuierlich zum selben Bereich zurückgehen kann, er offenbar weiß, was er macht.

Wiederholung!!

Coleman hörte, dass das bei Coltrane auch in seiner letzten Phase der Fall war und in dieser Hinsicht ein wesentlicher Unterschied zwischen Coltranes Spiel und dem von Pharaoh Sanders bestand, dem zweiten Saxofonisten seiner Band. An die üblichen Erklärungen von Coltranes Spielweise mit Pentatonik glaubte Coleman nicht, er konnte jedoch das Prinzip, das Coltrane in seinen Improvisationen verfolgte, nicht erkennen. Coleman beschloss, wie es ja auch Coltrane tat, **sich ein eigenes System zurechtzulegen**, mit dem er Pfade bilden kann, und ging dabei von seiner Idee aus, die Melodielinien seiner Improvisationen nach der Art der Flugmuster von Bienen zu gestalten.

Konzept!!

Kein Konzept zu haben ist auch eines.

Wie das gelingen kann, dafür hatte er zunächst bloß intuitive Vorstellungen, kein Konzept.

Eines Tages wachte er dann jedoch auf und hatte ein gesamtes Grundgerüst in Form einer visuellen Vorstellung vor sich, nämlich von einem Akkordeonspieler, der durch sein Ziehen und Zusammendrücken abwechselnd expandierende und kontrahierende, also symmetrische Bewegungen macht.

In den folgenden Monaten **des Jahres 1978 arbeitete Coleman eine Reihe von Regeln für die Gestaltung melodischer Linien aus, die symmetrische Verläufe ergaben** und letztlich eine Art mathematisches System darstellten.

Er sagte später, er habe es nicht als mathematisch verstanden, doch sei es das in Wahrheit. Musik sei eben mit Mathematik verbunden und er habe es aus folgendem Grund in sehr konkreter Form entwickeln wollen:

→ **Charlie Parker** habe als Drogensüchtiger in extrem unterschiedlichen Verfassungen, aber immer zumindest auf einem gewissen Basis-Niveau gespielt, das ziemlich hoch war und über das er in einem inspirierten Zustand noch weit hinausging.

→ **Auch bei Sonny Stitt sei das zu beobachten.** Solche Musiker hätten ein hohes Basis-Niveau gehabt und so etwas habe er ebenfalls haben wollen, eine Basis, die selbst dann, wenn er ohne Kreativität spielen würde, ein bestimmtes Niveau gewährleistet, indem das Konzept von selbst ein gewisses Maß an Formen hervorbringt, ohne dass Inspiration erforderlich ist.



→ **Sieben Jahre später habe er begonnen, mit einem Computer zu arbeiten,**

und schließlich sein Symmetrie-Konzept überprüft, **indem er es in den ohne jede Inspiration funktionierenden Computer eingab.** Liefert es auch als Computerprogramm zufriedenstellende Ergebnisse, so sei es solide, etwas Reales, nicht bloß ein Trugbild seiner Vorstellung.

Die grundlegende Regel des Symmetrie-Konzepts war folgende:

→ **Wenn er von einer bestimmten Tonhöhe aus eine Bewegung in eine Richtung macht, so muss darauf eine Bewegung mit gleicher Distanz in die Gegenrichtung erfolgen.** Geht er also zum Beispiel von einer Note eine Terz hinauf, dann muss er danach von derselben Note aus eine Terz nach unten gehen. **Diese abwechselnden Auf- und Ab-Bewegungen ergeben visuell, insbesondere wenn sie auf dem Klavier gespielt werden, Spiralen.** Coleman ließ die symmetrischen Bewegungen nicht nur bei einer Tonhöhe, sondern manchmal bei zwei beginnen, **sodass sein Konzept zwei unterschiedliche Arten von Spiralen mit unterschiedlichen Eigenschaften enthielt.** Der „Spirale Nummer eins“ (mit einem Ausgangston) gab er intuitiv einen besonderen Status und bezeichnete ihre Intervalle als symmetrisch. Zu diesen elementaren Vorgaben **legte er sich viele weitere Regeln zurecht, die auch Ausnahmen vorsahen, zum Beispiel folgende:**

→ **Wenn die erste Bewegung aus einem symmetrischen Intervall besteht, dann muss daraufhin keine Gegenbewegung erfolgen, da das Intervall selbst symmetrisch ist. Somit konnte er solange ohne Gegenbewegung fortschreiten, als er in Tonleitern aus symmetrischen Intervallen blieb.** Mehr Gestaltungsspielraum erhielt er zum Beispiel auch dadurch, dass der Ton, zu dem er bei einer Gegenbewegung gehen musste, **in jede beliebige Oktave verlegt werden konnte. Er entwickelte eigene Wege, auf denen er symmetrische Bewegungen produzierte, und gab sich auf vielfältige Weise Wahlmöglichkeiten für die Gestaltung seiner Linien. Später fand er in Büchern ähnliche Modelle, die sich jedoch auf harmonische Aspekte bezogen, während es ihm um die melodische Bewegung ging.** Es war jedoch **nicht sein Ziel, völlig symmetrisch zu spielen, was nach seinen Worten genauso langweilig wäre wie sich nur in Dur-Tonleitern zu bewegen.** Vielmehr integrierte er den symmetrischen Stil in seine Improvisationen und gab sich so mehr Möglichkeiten.

Im Gegensatz zur eher statischen Sichtweise, die bei einer auf Notenschrift beruhenden Herangehensweise naheliegt, betrachtete Coleman musikalische Strukturen vorwiegend als sich bewegende Formen und das betraf auch den Aspekt der Symmetrie. **Er sagte, es könne etwas in statischer Weise symmetrisch sein oder sich durch Bewegung Symmetrie ergeben.**

Colemans Symmetrie-Konzept war ursprünglich nur auf die Gestaltung melodischer Verläufe abgestellt, ohne Bezug auf eine bestimmte harmonische Umgebung, also im „tonalen Vakuum“, wie Coleman sagte. **Er gehörte damals aber nicht nur Sam Rivers Bigband an, die einen großen harmonischen Freiraum bot, sondern auch der von Thad Jones und Mel Lewis, die wesentlich traditionellere Stücke und damit auf der Basis von Akkord-Strukturen spielte.** Daher musste Coleman herausfinden, wie sein Symmetrie-Konzept innerhalb solcher harmonischer Strukturen funktionieren kann. **Thad Jones ließ ihn experimentieren und schließlich kam Coleman wiederum in Form einer visuellen Vorstellung eine Idee:**

→ **Er ziehe sein T-Shirt aus,** drehe es von innen nach außen um und ziehe es wieder an. Mit diesem Bild war gemeint, dass er die Bildung von Akkorden und Akkordprogressionen in einer Weise betrachtet, durch die er zwar zu denselben Tönen gelangt, jedoch von der entgegengesetzten

Heart Pulse Code

Udo matthias 07626-2 999 847

mobil: 017621-605276

<http://www.udomatthias.com>

<https://www.facebook.com/udo.matthias.3>

info@udomatthias.com

Seite, quasi von innen her, sodass sich wiederum Symmetrie ergibt.

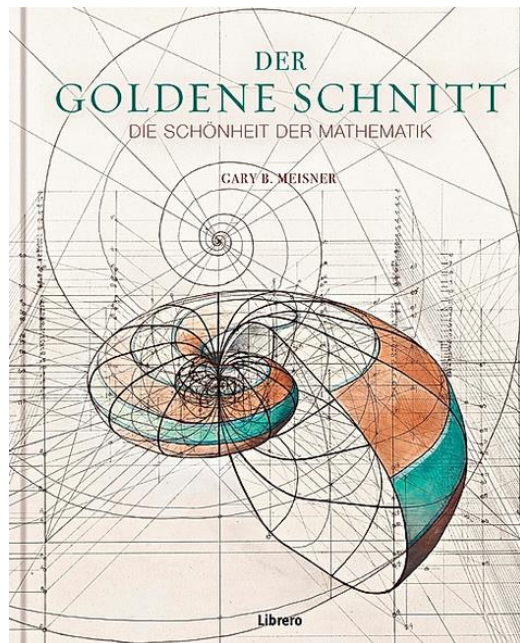
If it feels good, it must be in time!!

Ausgehend von dieser Idee entwickelte er Wege, die melodische Symmetrie mit den

Harmonien zu verbinden. **Später fand er ähnliche Überlegungen aus dem Mittelalter, die vom heute üblichen Akkordsystem verdrängt wurden.**

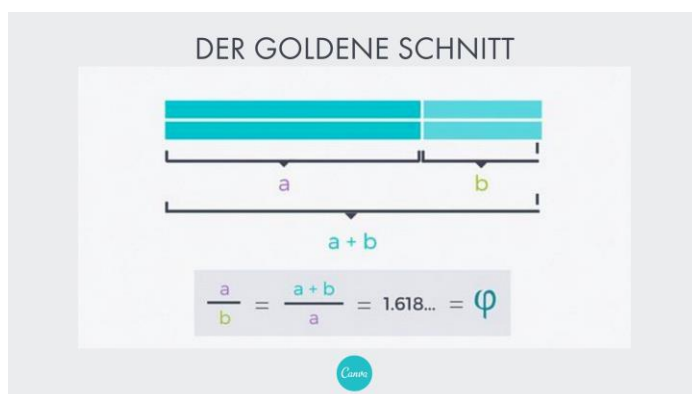


Die melodische Symmetrie entwickelte Coleman bereits vor seiner speziellen Rhythmik, doch war sie sein zweites Konzept, mit dem er zur Herausbildung einer eigenen Improvisationsweise arbeitete. Das erste stammte nur zum Teil von ihm selbst und bestand im Wesentlichen aus der Idee, alle Töne einer Tonart gleichwertig zu behandeln. Die Ergebnisse dieses Ansatzes waren häufig unbefriedigend, doch übte Coleman damit, um sein Spiel zu lockern, wie er sagte.– Ungefähr zwei Jahre nach der Entwicklung des Symmetrie-Gerüsts begann Coleman, an einer weiteren Form der Strukturierung zu arbeiten, die für sein Spiel ebenfalls große Bedeutung erhielt:



Goldener Schnitt

Am Ende seiner College-Zeit (ungefähr 1976) lernte Coleman im Musikunterricht **Béla Bartóks** Musik kennen, die ihn im Gegensatz zu anderer klassischer europäischer Musik ansprach, **vor allem aufgrund ihrer interessanten Harmonien**. Als er später genug Geld hatte, um Bücher zu kaufen, beschaffte er sich Literatur über Bartók und **stieß Anfang der 1980er Jahre auf eine Analyse von Bartóks Musik**, die ihm die Bedeutung des Goldenen Schnitts in ihr vor Augen führte und erklärte, worin er besteht.



Heart Pulse Code

Udo matthias 07626-2 999 847

mobil: 017621-605276

<http://www.udomatthias.com>

<https://www.facebook.com/udo.matthias.3>

info@udomatthias.com

Coleman war insbesondere davon fasziniert, dass entsprechende Formen

If it feels good, it must be in time!!

auch in der Natur gefunden wurden, **etwa bei Sonnenblumen**. Bartók reihte Intervalle nach der



Fibonacci-Folge aneinander, jener Folge aus ganzen Zahlen, die sich der irrationalen Proportion des Goldenen Schnitts annähert.

→ Er stellte die entsprechenden Zahlenverhältnisse aber auch in großen, langen Strukturen, zum Beispiel in 118 Takten, dar. → Indien??

Coleman hatte nie gehört, dass der Goldene Schnitt in seiner eigenen Musiktradition eine Rolle spielte, **doch begann er in Coltranes Musik seiner letzten Jahre Strukturen zu erkennen**, die entsprechende Proportionen aufweisen.

Er fragte sich zum Beispiel bei der Melodie, die im Stück Acknowledgement gesungen wird und sich als Keim durch das ganze Album A Love Supreme zieht, **warum sie diese Intervalle hat**. Auffällig war zum Beispiel auch, **dass Coltrane die Melodie des Stückes Pursuance drei Mal spielte, dann zwei Perioden lang improvisierte und schließlich die Melodie drei Mal wiederholte**.

Coleman dachte sich, dass diese sonderbare Abfolge (3-2-3) nicht zufällig aus Zahlen der Fibonacci-Folge besteht, die mit 1, 2, 3, 5, 8 beginnt.

Die 3-2-3-Abfolge ergibt insgesamt die Zahl 8 und die Summe ihres ersten Teils (3-2) sowie die Summe ihres zweiten Teils (2-3) sind jeweils 5 – also alles Fibonacci-Zahlen. **Diese Anordnung ist somit in gewisser Weise eine verschachtelte Darstellung des Goldenen Schnitts**. Den Mittelteil (die Zwei) betrachtete Coleman als „Haken“, als Verbindungsstück. Solche Zahlenverhältnisse fand er auch in anderen Stücken Coltranes, und zwar sowohl in den Formen der Kompositionen als auch in Coltranes Improvisationen, jedoch nirgendwo zuvor bei Musikern wie Charlie Parker.

→ Coltrane sei es somit offenbar nicht um Pentatonik gegangen, wie häufig behauptet wird und wie es für den Pianisten seiner Band, McCoy Tyner, zutreffend gewesen sein mag, sondern um den Goldenen Schnitt. Es sei zwar keine Aussage Coltranes darüber zu finden, aber Coltrane habe überhaupt wenig gesprochen. Jedenfalls wurde Coleman durch diese Wahrnehmungen angeregt, entsprechende Strukturen in seiner eigenen Musik zu entwickeln.

→ In Colemans Musik gab es nicht die geplanten, großen Formen, die von Komponisten wie Bartók verwendet wurden, sodass er die Proportionen des Goldenen Schnitts im Mikro-Bereich seiner Improvisationen entwickeln wollte.

→ Penta → Er übte bestimmte Intervalle in bestimmter Reihenfolge ein und stellte fest, dass das in einer Art pentatonischen Weise funktionierte.

Er verwendete „Haken“ (Verbindungselemente) als Drehpunkte (Achsen) und bildete damit aus einfachen Strukturen kompliziert verschachtelte Melodien, wobei er zunächst nur an der Gestaltung entsprechender Linien arbeitete und **zu diesem Zweck mitunter in einen fast atonalen Raum hineinging**. Doch bemühte er sich, **damit sehr präzise zu sein, und begann dann, seine Ergebnisse den Harmonien von Songs anzupassen**. Schließlich vermischte er die Strukturierung nach dem Goldenen Schnitt mit seinem Symmetrie-Konzept, wobei er anfangs rein intuitiv vorging und spontan zwischen einer Orientierung an der Symmetrie und am Goldenen Schnitt hin und her wechselte oder beide in

vielfältiger Weise kombinierte, indem er zum Beispiel Strukturen aus

If it feels good, it must be in time!!

Fibonacci-Zahlen symmetrisch



anordnete, wie er es in Coltranes Stück *Pursuance* beobachtete. Er bemerkte, dass das am Goldenen Schnitt orientierte Konzept wesentlich offener ist und melodischer klingende Musik ergibt, während er die Ergebnisse des Symmetrie-Konzepts als „knackiger“ beschrieb.

Für die Praxis mussten diese Modelle so gründlich aufbereitet sein, dass sie sich in die unterschiedlichsten musikalischen Umgebungen einfügen, etwa auch in die Musik der Sängerin Abbey Lincoln, mit der Coleman im Jahr 1983 Aufnahmen machte. Nur dann würden die auf ihnen aufgebauten Improvisationen tatsächlich gut klingen.

Musikalische Grenzen

Coleman sagte, sowohl das Symmetrie-Konzept als auch die Strukturierung nach dem Goldenen Schnitt seien wie Sprachen und dienten der Bildung der melodischen Gestalt.

Es gebe bei der Gestaltung nach solchen Gesichtspunkten allerdings stets einen Punkt, wo die Ergebnisse aufhören, musikalisch zu klingen. Die Orientierung an Zahlenverhältnissen könne einen Grad erreichen, bei dem sie sich von den menschlichen Sinnen entfernt und die Strukturen nicht mehr gehört werden. Das gelte auch für rhythmische Zahlenverhältnisse. Wenn man zu weit geht, dann klinge es nach nichts mehr. Man müsse **daher rechtzeitig eine ästhetische Entscheidung treffen**, an welchem Punkt man stoppt. **Er habe sich entschieden, in einem relativ engen Rahmen zu bleiben. Sehr Schräges nerve ihn in seinem Hinterkopf.**

Negative Zone

Steve Coleman begann im Jahr 1975 als 19-Jähriger in Chicago regelmäßig an den Sessions des 33 Jahre älteren [Tenor-Saxofonisten Von Freeman](#) teilzunehmen, **der schließlich einen starken Einfluss auf die Entwicklung seiner Improvisationsweise ausübte.**

Coleman erzählte, er habe sogar zunehmend wie Freeman geklungen, nachdem er dessen oft ein wenig skurrile Spielweise schätzen lernte. **Skuril wirkte sie nicht nur wegen seines ungewöhnlichen Vibratos und seiner freizügigen Intonation.** Vielmehr klang Freeman zeitweise so, als spielte er neben den Akkorden oder in einer schrägen Beziehung zu ihnen, und er tat das offenbar bewusst. Der „geisterhafte“ Sound, in den er dabei ging, gefiel Coleman und seinen Kollegen allmählich sehr und sie bezeichneten ihn als „negative Zone“, konnten allerdings das Prinzip dahinter nicht erkennen. **Bei Sonny Stitt** und anderen Musikern, mit denen Coleman in Chicago in Kontakt stand, hörte er so etwas nicht. **So hervorragend Stitts Spiel auch war, so bezog es sich doch genauer auf die Akkorde, was sein Spiel durchschaubarer machte, auch durchschaubarer als das Charlie Parkers.** In Parkers Aufnahmen fand Coleman Passagen, in denen er eine rudimentäre Version von Freemans „negativem“ Spiel hörte, die allerdings wesentlich klarer wirkte, obwohl Parker offenbar einen wenig theoretischen Zugang hatte und mehr seine besondere Begabung einsetzte, Dinge, die er bei anderen hörte, intuitiv aufzugreifen und ihre Funktionsweise gefühlsmäßig zu erfassen. [Bud Powell](#), der sich mitunter ebenfalls in einen „negativen“ harmonischen Bereich begab, verfügte – wie auch [Dizzy Gillespie](#) – über ein solideres musiktheoretisches Wissen aus der „klassischen“ Musik als Parker.



Gillespie hatte nach Colemans Beurteilung jedoch nicht die Ausführung wie Parker und

Powell. Sonny Rollins sei in vieler Hinsicht eher wie Parker gewesen, indem er sich mehr auf Spielerfahrungen stützte als auf theoretische Kenntnisse, während Coltrane ein wenig von beidem gehabt habe. Coltranes Musik war ihm damals, als er von Freeman lernte, jedoch noch nicht vertraut. Dass Parkers Ausflüge in die „negative Zone“ klarer wirken als die Freemans, erklärte Coleman vor allem damit, dass Parkers Improvisationen von vielen nachgespielt wurden und Musikern daher vertraut sind, wohingegen Freeman außerhalb Chicagos kaum bekannt war.

Außerdem schien es, als würde Freeman fast jedes Mal anders spielen, was es erschwerte, das Prinzip, dem er dabei folgte, zu erkennen. Coleman fragte ihn immer wieder danach, doch antwortete Freeman jedes Mal ausweichend, es sei nichts weiter, er mache nur irgendwelchen Quatsch. Coleman war sich jedoch sicher, dass es ein Prinzip gab, denn Freeman habe in diesen Sound gehen können, wann immer er wollte. Deshalb sprach Coleman mit dem Pianisten John Young darüber, der ein Jahr älter als Freeman war und oft mit ihm spielte. Young erklärte, Freeman sei einer der großartigsten Saxofonisten, die es je auf diesem Planeten gab. Coleman schätzte auch Bunky Greens Spielweise, doch sei diese stärker an Patterns orientiert und damit leichter nachvollziehbar gewesen. Beeinflusst von Freemans Spielweise nahm Coleman den „negativen“ Sound bei seiner Übersiedlung nach New York im Jahre 1978 mit, wo er mit diesen Klängen auf Ablehnung stieß. Er blieb jedoch dabei, nicht bei dem Halt zu machen, was er kennt, also auf Sicherheit zu spielen, sondern darüber hinauszugehen und dadurch zu Neuem zu gelangen, das er dann wiederum ausarbeitet, bis es Teil seiner Kenntnis wird. Bei der „negativen Sache“, die er durch Freeman kennenlernte und zunächst nur als Sound nachempfinden konnte, brauchte er viele Jahre, um die Systematik dahinter herauszubekommen.

→ Ende der 1990er Jahre entwickelte er daraus schließlich ein harmonisches Konzept.

Internalisierung und Natürlichkeit

Coleman erklärte, er verwende zurechtgelegte Strukturierungsweisen (Symmetrie, Goldener Schnitte, negativer Sound) erst, wenn er sie internalisiert hat, wenn sie zur zweiten Natur geworden beziehungsweise in eine Art Muskelgedächtnis übergegangen sind, sodass er sich auch ohne Nachdenken in entsprechender Weise musikalisch bewegen kann.

Dafür sei langes, intensives Training erforderlich. Musiker wie Stitt, Rollins und all die anderen machten es genauso. Beim Improvisieren habe er dann lediglich einen groben, flexiblen Plan, während sein Körper den Rest erledige. Alles, was er jemals ausarbeitete, fließe spontan ein und er füge einfach Ebene um Ebene hinzu. Fragt man ihn zu einer bestimmten Stelle einer Aufnahme, so könne er wohl sagen, woher sein Spiel an diesem Punkt kommt, doch beruhe es meistens auf mehreren Ansatzpunkten und könne auch aus einer intuitiven Idee bestehen, die er nach all den Jahren des Einübens entwickelte.

Die lange, intensive Internalisierung bringe es mit sich, dass die sich ergebenden Melodien für ihn natürlich klingen. Andere Personen empfinden das manchmal nicht so. Zum Beispiel habe sein Freund Greg Osby das Symmetrie-Konzept ursprünglich unnatürlich gefunden. Aber in der Musik sei nichts natürlich, solange es nicht jemand auf überzeugende Weise gemacht hat. Deshalb habe der ältere Saxofonist Ben Webster dem jungen Charlie Parker das Saxofon aus der Hand genommen. Parkers Spielweise fühlte sich für Webster eben anfangs nicht richtig an.



Parker sei jedoch ein so starker Spieler gewesen, dass seine Improvisationsweise zumindest

jüngere Leute überzeugte. Ältere Musiker wie [Duke Ellington](#) änderten wegen ihm hingegen nicht ihre Musik, doch gewöhnten sie sich nach einiger Zeit an den neuen Sound und nahmen dann häufig jüngere Musiker in ihre Bands auf, die etwas von den Neuerungen einbrachten. So sei etwas davon selbst in [Louis Armstrongs](#) Musik seiner späteren Zeit gelangt. Jeder Musiker habe seine musikalischen Werkzeuge und ein Musiker wie Stitt habe sie für den Rest seiner Laufbahn unverändert beibehalten, während Coltrane seine Werkzeuge immer wieder weiterentwickelte, durch andere ersetzte oder in veränderter Weise verwendete, da ihm das Fortschreiten und Wandeln ein Anliegen war.

Harmonische Vorgaben

Zu Beginn seiner Laufbahn als Bandleader machte es Coleman nach seiner Schilderung wie die meisten anderen auch:

→ Er schrieb Notenblätter mit einigen Standard-Akkordwechseln und einer Melodie, deren Noten gewöhnlich in den Akkorden enthalten waren, und gab sie den Mitgliedern seiner Band. Dieses herkömmliche Modell wurde jedoch bald von seinen eigenen Ideen der musikalischen Strukturierung verdrängt. Allerdings hatte er keineswegs eine fertig zugeschnittene Harmonik, sondern musste nach seiner Erzählung erst herausfinden, wie er die Dinge zusammensetzen möchte.

→ Das sei für ihn Harmonie: Wie Dinge gut zusammenwirken. Er sehe die Harmonie nicht notwendigerweise als Akkordsystem, sondern dieses lediglich als Teil der Harmonik. Seit seinen Erfahrungen in [Doug Hammonds](#) Band (ab dem Ende der 1970er Jahre) war es ihm wichtig, den Musikern seiner Band stets etwas zu geben, mit dem sie arbeiten können, ein Modell, von dem die Band gemeinsam ausgeht und das jedes Mitglied mithilfe seines musikalischen Könnens entfaltet.

Im Zusammenhang mit seinen eigenen Vorstellungen, etwa dem Symmetrie-Konzept, gab er oft unübliche Akkorde vor, mitunter nur einen bestimmten Zweiklang oder einen ungewöhnlichen Dreiklang, um einen bestimmten Sound zu erreichen.

→ Er entwickelte sogar eine eigene Weise, seine Vorstellungen auf Papier festzuhalten, die er „[Cell Notation](#)“ nannte.

Zellennotation

Cell Notation ist ein Kurznotationssystem, das verwendet wird, um standardmäßige und nicht standardmäßige melodische und harmonische Strukturen und Stimmen vollständiger zu beschreiben. Der Begriff „Zelle“ wird hier verwendet, um eine kleine Tongruppierung (im Allgemeinen eine Zwei- bis Fünf-Ton-Struktur) zu bezeichnen, die als separate Einheit oder als Basis zum Aufbau komplexerer Strukturen verwendet werden kann. Der Vorteil dieses Systems besteht darin, dass es Tonstrukturen vollständig beschreiben kann, exakte Voicings sogar von nicht standardmäßigen Gruppierungen (die einen großen Teil jeder kreativen Musiksprache ausmachen) zeigt und ein einfacher zu verwendendes System ist (einmal erlernt).

Heart Pulse Code

Udo matthias 07626-2 999 847

mobil: 017621-605276

<http://www.udomatthias.com>

<https://www.facebook.com/udo.matthias.3>

info@udomatthias.com

Im Folgenden finden Sie einige Beispiele für die Verwendung der Zellennotation.

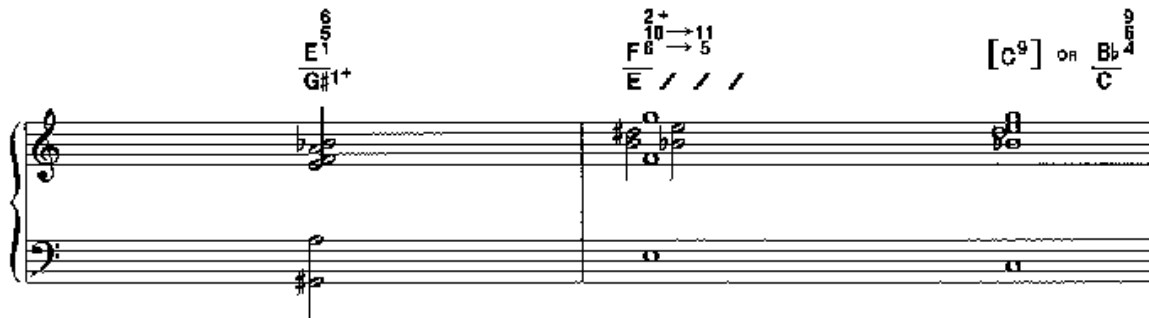
If it feels good, it must be in time!!



Im ersten Beispiel stellt das „G#“ die Note am unteren Rand der Zelle dar, die 1+ die Note „A“ darüber (das + steht für 1 Oktave höher) und die Linie (über dem G#) zeigt das Ende von diese bestimmte Zelle. Die nächste Zelle (über „G#“ und „A“) beschreibt die Struktur „E-F-A-Bb“ (von unten nach oben geschrieben). Dies ist ein Beispiel für eine zusammengesetzte Zelle, bei der zwei Zellen wie bei Polychords in traditioneller Notation kombiniert werden. Auf diese Weise kann nahezu jede Struktur beschrieben werden.

Das zweite Beispiel ist eine Zelle mit sich bewegend inneren Stimmen. Das „B“ und „D#“ gehen symmetrisch zu „Bb“ und „E“ über, während die äußeren Töne ausgehalten werden. Die Schrägstriche zeigen die Dauer der sich bewegend Töne.

Wenn die traditionelle Notation gemischt mit der Zellennotation verwendet wird, werden Klammern empfohlen (um die traditionelle Notation herum). Andernfalls könnten einige traditionelle Akkordsymbole mit Zellen verwechselt werden. Im nächsten Beispiel könnte der „C“-dominante 9. Akkord mit dem diaden „C-A“ verwechselt werden (wenn die Klammern nicht wären). Die wahre Zellennotation ist auf der rechten Seite geschrieben.



Das „Eb“ stellt den Ton dar, auf den sich die Zahlen beziehen (die unterste Note, aber nicht unbedingt der „Grundton“).

Die „5“ und die „9“ geben an, wie viele Simitone über dem Referenzton diese nächsten beiden Töne in der Zelle liegen.

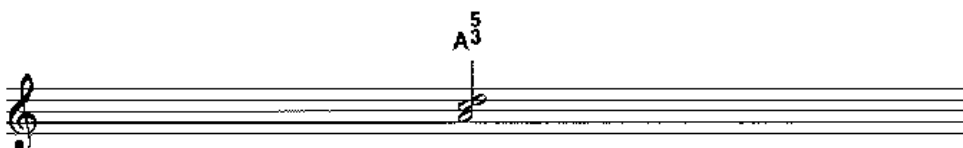
Das „2+“ zeigt auch die Anzahl der Simitone über dem Referenzton („Eb“) an, aber das „+“ zeigt an, dass der Ton in der nächsten Oktave über dem Referenzton platziert werden soll. „++“ hätte zwei Oktaven darüber angezeigt.



Das „A“ steht für den Ton, auf den sich die Zahlen beziehen (die unterste Note, aber nicht unbedingt der „Grundton“).

Die „3“ gibt an, wie viele Semitones (HTS) über dem Referenzton der nächste Ton in der Zelle liegt.

Die „3“ zeigt auch die Anzahl der Halbtonschritte über dem Referenzton („A“) an.





Auch wollte er seine Bandmitglieder bewusst davon abhalten, in den „historischen Sack zu

greifen“ (altbekannte Spielweisen aus der Jazz-Geschichte einzusetzen) oder zu sehr ihren eigenen Spielgewohnheiten zu verfallen.

Doug Hammonds Konzept des Drum-Chants hole Schlagzeuger aus ihren stilistischen Gewohnheiten und dasselbe wollte Coleman durch spezifische tonale Vorgaben auch für die anderen Musiker bewirken. → Nachdem seine Band dann einen eigenen Sound entwickelt hatte, ergab sich durch die Neigung der Musiker, diesen beizubehalten, wiederum die Gefahr einer un kreativen Routine.

→ Bei Umbesetzungen versuchen auch neu hinzukommende Musiker in der Regel, wiederum den bisherigen Stil der Band zu übernehmen und fortzuführen. Schon Miles Davis kämpfte dagegen an und Coleman sah ebenfalls eine Notwendigkeit, laufend weiterzugehen. **Die gesamten 1990er Jahre hindurch experimentierte er weiterhin auch mit der Art und Weise, wie er die kompositorischen Vorgaben seiner Stücke seinen Mitmusikern vermittelte.**

So verwendete er zum Beispiel bei den Aufnahmen seines Albums **The Sonic Language of Myth (1998)** nur mehr geometrische Formen wie Dreiecke und Quadrate als Symbole.

Computer

Ab ungefähr 1985 erhielt Coleman durch seine Mitgliedschaft in Dave Hollands Band, die damals größere Bekanntheit erlangte, und durch weitere Engagements erstmals ein stetes Einkommen. Zudem verschafften ihm sein erstes Album und seine Mitwirkung an zwei weiteren Alben in diesem Jahr einen Geldbetrag, von dem er sich ein Vierspur-Tonbandgerät kaufen wollte. Ein Freund riet ihm jedoch, sich stattdessen einen Computer zuzulegen. Was das ist, wusste Coleman damals noch nicht, denn noch niemand in seinem Umfeld hatte einen, doch kaufte er sich schließlich ein solches Gerät und brachte sich das Programmieren bei. Der **Posaunist George Lewis**, den er durch Von Freeman kannte und der, wie sich herausstellte, bereits seit Anfang der 1980er Jahre mit Computer-Programmen arbeitete, gab ihm Hinweise auf geeignete Programmiersprachen, die sich Coleman daraufhin aneignete. Eines seiner Vorhaben war, seine Konzepte der melodischen Symmetrie und des Goldenen Schnitts in den Computer einzugeben, wobei er zunächst keine Vorstellung hatte, was das konkret bedeuten könne. Ungefähr in den Jahren 1987 und 1988 hatte Coleman dann ein Programm erstellt, das tatsächlich sowohl nach seinen Regeln für eine melodische Symmetrie als auch nach denen des Goldenen Schnitts improvisieren sowie beide Systeme nach beliebigen Prozentsätzen kombinieren konnte. Am besten klang diese Kombination, wenn sie größtenteils der Symmetrie folgte und nur wenig vom Goldenen Schnitt enthielt.

Das Computerprogramm improvisierte anfangs ohne Rücksicht auf Tonalität, also mehr oder weniger atonal, und Coleman arbeitete in einem weiteren Schritt daran, wie er den Computer dazu bringen kann, seine Improvisation an die tonalen Strukturen eines Songs, etwa *All The Things You Are* oder *Giant Steps*, anzupassen. Da der Computer über keine Intuition verfügt, musste Coleman in präziser, mathematisch formulierter Weise festlegen, wie Akkordwechsel zu erfassen und in der Improvisation zu berücksichtigen sind. Das war „die großartige Sache daran“ (wie Coleman sagte), denn sie zwang ihn dazu, seine eigene, weitgehend intuitive Vorgangsweise bei der Improvisation über einem tonalen Raster gründlich zu analysieren und sich mit den bestehenden Möglichkeiten und ihren klanglichen Wirkungen im Detail auseinanderzusetzen. Er musste sich dabei auch eingehend mit dem Thema der



Konsonanz und Dissonanz befassen, das sowohl in der Geschichte des Jazz als auch in der europäischen Konzertmusik einem ständigen Wandel unterlag.

➔ **Coleman erwähnte Charlie Parkers Musik als Beispiel:** Sie habe ursprünglich für Hörer verrückt geklungen, wirke heute hingegen traditionell. Die Entwicklung der europäischen Kunstmusik sei voll von solchen Veränderungen, für die die Hörgewohnheiten der jeweiligen Zeitgenossen eine wesentliche Rolle spielen. **Letztlich habe er sich einfach nach seinem eigenen Empfinden gerichtet.** Er setzte seine harmonischen Überlegungen nicht erst bei Dreiklängen an, sondern ging von der untersten Ebene aus, den zwölf Halbtönen der Oktave und bewertete das Zusammenklingen der Töne hinsichtlich zunehmender **Konsonanz beziehungsweise Dissonanz schließlich in einer Tabelle.** In diesem Zusammenhang betrachtete er auch, mit welchen Empfindungen Zusammenklänge in der Musikgeschichte assoziiert wurden, zum Beispiel mit einem harten/weichen oder süßen/bitteren Eindruck. **Es fiel ihm ein, dass er als angehender Musiker in Chicago Freeman und andere ältere Musiker öfters sagen hörte, man sei nie mehr als einen Schritt von der richtigen Note, nie mehr als einen Ton von einer konsonanten Note entfernt.** Coleman dachte auch daran, dass das übliche Konzept einer Auflösung harmonischer Spannungen auf ein Gut-Klingen durch Konsonanz abstellt. Andererseits **schätzte er gewisse dissonantere Töne, da sie Farbe hinzugeben.** **All diese Aspekte flossen in seine Überlegungen ein und mithilfe des gewonnenen Verständnisses entwickelte er entsprechende Anweisungen in der Computersprache.**

Coleman stellte fest, dass auch andere Musiker mit Improvisations-Programmen experimentierten, jedoch mit feststehenden Phrasen („Licks“), zum Beispiel von Charlie Parker, arbeiteten, die das Programm dann in mehr oder weniger zufälliger Reihenfolge und in unterschiedlichen Tonlagen kombinierte, was schrecklich geklungen habe.

Er wollte etwas Organischeres machen und dafür sei es notwendig gewesen, die Improvisationsweise des Computers auf einer weit niedrigeren, quasi „atomaren“ Ebene oder „DNA-Ebene“ zu steuern.

Statt ganze melodische Linien einzugeben, regelte er, wie der Computer solche Linien generieren soll. Der wertvollste Teil des gesamten Computer-Projekts sei nicht das Programm selbst gewesen, sondern die **tiefgehende Auseinandersetzung mit musikalischen Fragen**, die erforderlich war, um entsprechende Anweisungen programmieren zu können. **Diese fundamentale musiktheoretische Arbeit lag ihm, da er (wie er sagte) schon immer einen „analytischen Geist“ hatte und Theorien (also „Ideen, wie etwas gemacht wird“) mochte.**

Als Coleman erstmals erreichte, dass das Computerprogramm über die Coltrane-Stücke *Giant Steps* und *Countdown* improvisiert, war er mit der Pianistin [Geri Allen](#) verheiratet und er spielte ihr die Ergebnisse vor. Nach Colemans Schilderung fand sie die gesamte Sache verrückt und bezeichnete sie als „Schummeln“. **Er entgegnete, alles, was der Computer macht, beruhe doch auf seinen eigenen Ideen und seiner Programmierarbeit.** Letztlich habe dann auch Allen die Improvisationen des Programms als nahezu unerschöpfliches Übungsmaterial genutzt. **Das Programm brachte auch Unerwartetes hervor, zum Beispiel eine gewisse Verschachtelung, die Coleman dann in seiner eigenen Spielweise nachbildete.**

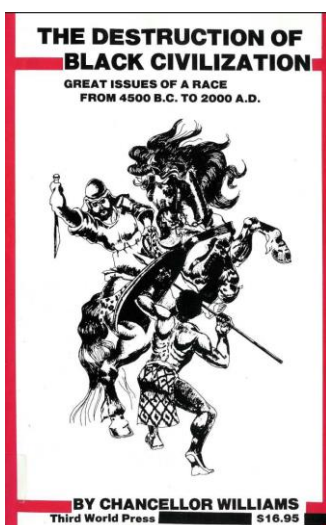
Symbolik

In den Jahren 1988 und 1989 hatte Coleman keinen Vertrag mit einer Schallplattenfirma,



arbeitete aber mit seiner Band weiter, machte auf eigene Rechnung (unveröffentlichte) Aufnahmen und **nutzte die Zeit für intensives Experimentieren, was vor allem zu einem entscheidenden Fortschritt seines rhythmischen Konzepts führte.** Als er am Ende dieser Phase, im Februar 1990, sein [Album *Rhythm People*](#) aufnahm, war aber auch sein Spiel mit melodischer Symmetrie und dem Goldenen Schnitt bereits klar entwickelt und er schätzte ihren gegensätzlichen Charakter – **den wesentlich „offeneren“, melodischeren des Goldenen Schnitts und den „knackigen“ der Symmetrie.**

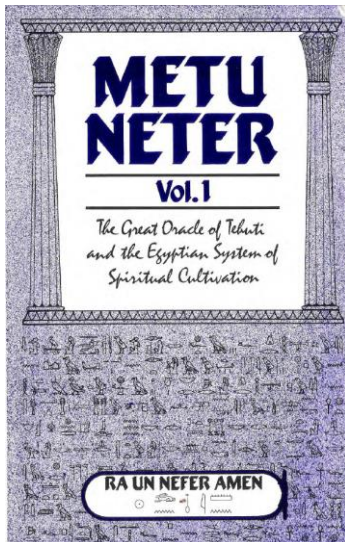
→ **Er betrachtete sie wie Himmel und Erde und im letzten Stück des Albums, [Armageddon](#),** stellte er mithilfe ihres Gegensatzes den **Kampf zwischen Gut und Böse am Ende aller Tage dar.** Die Sängerin [Cassandra Wilson](#) und die Blasinstrumente ließ er jene symmetrische Melodie wiedergeben, die gleich zu Beginn des Stückes und dann wieder nach den Improvisationen (ab 4:37 Minuten) zu hören ist und die nach seiner Beschreibung so wirkt, als würde sie sich in sich selbst verschließen. **Der E-Bassist und der E-Gitarrist spielten sehr „knackige“ symmetrische Linien in tiefer Tonlage, als wären sie der Teufel in der Hölle.** Am Ende des Stückes (4:58 Minuten) wechseln Wilson und die Bläser dann zu einer hellen, klaren Goldener-Schnitt-Melodie, während Bass und Gitarre ihr dunkles Spiel fortsetzen. Mit dieser Darstellung widerstreitender Kräfte deutete das **Album *Rhythm People***, das Coleman auch später noch als sein erstes ausgereiftes Werk und einen wichtigen Meilenstein in seiner Laufbahn betrachtete, **ein wenig an, was in seinem musikalischen Schaffen dann großes Gewicht erhielt:** die Verwendung musikalischer Mittel als Symbole für außermusikalische, häufig esoterische und mythologische Ideen. Während *Rhythm People* in Colemans Augen den Höhepunkt der vorangegangenen Entwicklung seiner Musik darstellt, **markiert sein ähnliches, nur zehn Monate später (im Dezember 1990) aufgenommenes Album [Black Science](#)** den eigentlichen Beginn seines musikalischen Symbolismus. Coleman hatte schon früher **das Buch *The Destruction of Black Civilization* gelesen** und es hatte bereits sein Interesse an der geschichtlichen Sichtweise des Afrozentrismus geweckt, für die das alte Ägypten eine zentrale Rolle spielt.



Ende der 1980er, Anfang der 1990er Jahre hörte sich Coleman intensiv in die Musik von Coltranes Album *Transition* (1965) ein, die ihm extrem erschien und er damals nicht recht verstand, und dabei sah er Hieroglyphen zu Coltranes Saxophonspiel umhertanzen. Er fragte sich, ob er im Begriff ist, verrückt zu werden, und sprach mit anderen darüber, auch mit Cassandra Wilson, die stets der Intuition große Bedeutung gab und vermutete, **dass ihm sein Unterbewusstsein etwas mitteilte.**



Der einzige Weg, um es herauszufinden, sei, sich mit dem alten Ägypten zu beschäftigen,



und sie schlug ihm das Buch (1990) von [Ra Un Amen Nefer](#) vor, welches sie selbst gerade gekauft hatte. Die afrozentrischen Ideen dieses Buchs sprachen Coleman sofort an und führten ihn zu ähnlicher weiterer Literatur und schließlich im Jahr 1994 zu einem intensiven, langjährigen Kontakt mit dem afrozentrischen Astrologen und Esoteriker Thomas Goodwin. Zu den afrozentrischen Ideen, ihrer Fragwürdigkeit und ihrem Einfluss:

Afrozentrismus

Zum Buch *The Destruction of Black Civilization*: „Land der Schwarzen“

Coleman begeisterte sich in seiner weiteren Laufbahn für zahlreiche irrationale Lehren (neben den afrozentrischen zum Beispiel auch für Astrologie, das alt-chinesische [I Ging](#) und [christlich-mystische](#) Gedankengebäude aus dem Mittelalter. Er versuchte ihre Ideen durch musikalische Symbolik auszudrücken, etwa indem er entsprechend der *Yin-Yang-Einteilung* des *I Ging* in allen musikalischen Bereichen auf Polarität achtete.

Harmonische Symmetrie

Als nächste große Zäsur seiner musikalischen Entwicklung nach dem Album *Rhythm People* (Februar 1990) betrachtete Coleman die Phase am Ende der 1990er Jahre, in der er die Alben *The Sonic Language of Myth* (1998) sowie [The Ascension to Light](#) (1999) aufnahm und das von ihm *Rameses 2000* genannte Computer-Projekt am Pariser IRCAM-Institut durchführte.

Dieses Projekt gipfelte in einem Auftritt seiner Five-Elements-Band am 11. Juni 1999, bei dem sie mit einem improvisierenden Computerprogramm interagierte. Im selben Jahr erhielt er auch das Buch *A Theory of Harmony* (1985) des Schweizer Musikwissenschaftlers und Komponisten Ernst Levy, das ihm Anregungen zur Entwicklung eines Systems harmonischer Symmetrie gab.

Heart Pulse Code

Udo matthias 07626-2 999 847

mobil: 017621-605276

<http://www.udomatthias.com>

<https://www.facebook.com/udo.matthias.3>

info@udomatthias.com

If it feels good, it must be in time!!

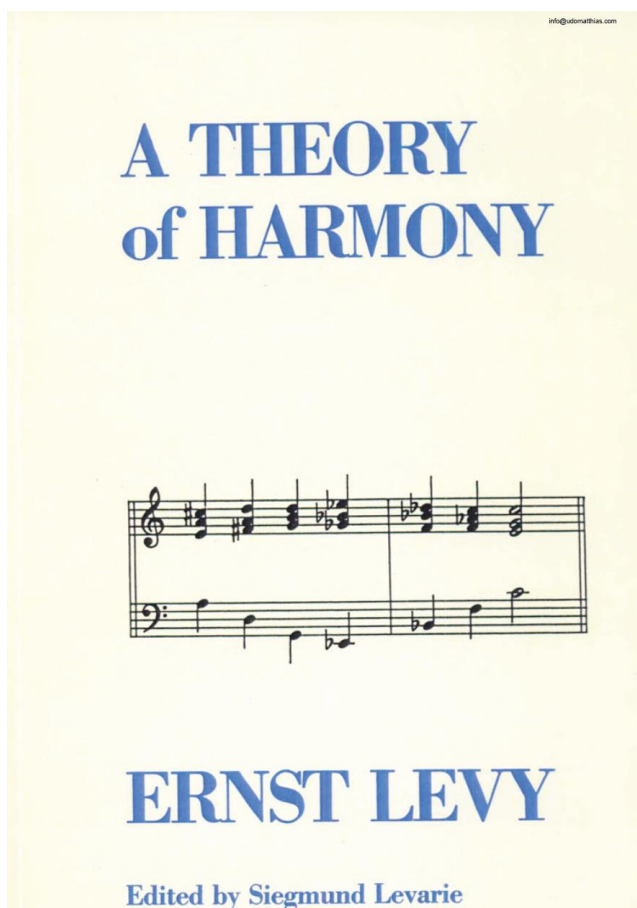


→ Coleman erläuterte das grundlegende Modell in einem Artikel:

Während sich das herkömmliche Tonsystem quasi vom Boden (von einem tonalen Zentrum, einer Tonika) nach oben ausbreitet und daher eine Perspektive vom Standpunkt auf der Erde widerspiegelt, könne ein Tonsystem auch in einem freien Raum gedacht werden, bei dem das tonale Zentrum eine Art Gravitationszentrum darstellt, von dem sich das Tonsystem sowohl nach oben als auch unten ausbreitet.

Bei dieser Betrachtungsweise gehe eine Tonleiter nicht einfach von unten nach oben, sondern verlaufe spiralförmig aus einem Zentrum heraus. Auch habe ein Ton nun nicht nur Obertöne, sondern auch Untertöne. – Coleman schätzte an Levys Theorie besonders den großen Stellenwert von Symmetrie und die Verbindung mit philosophischen und psychologischen Ideen.

Ungefähr Anfang des Jahres 2000 zog sich Coleman für eineinhalb Jahre zurück, um sich ganz seiner persönlichen musikalischen Entwicklung zu widmen. Vor allem diene dieses erste lange Sabbatical dazu, die neuen harmonischen Ideen auszureifen und in seine Symbolik zu integrieren sowie die Vielzahl esoterischer Ansatzpunkte zu synthetisieren.





Mathematik und Gefühl

An dem im Jahr 2002 aufgenommenen Album [The Rising of the 64 Paths](#) war zusätzlich

zu Colemans regulärer Band der Flötist [Malik Mezzadri](#) („Magic Malik“) beteiligt. Coleman erzählte, dass ihn Mezzadri vor den Aufnahmen nach den Kompositionen fragte, die Coleman zu spielen beabsichtige, worauf ihm Coleman erklärte, es gebe keine. Als Mezzadri ins Aufnahmestudio kam, saß Coleman am Boden und befragte mit chinesischen Münzen das I-Ching-Orakel, worauf Mezzadri irritiert fragte, was er da mache. Coleman antwortete, er gestalte die Musik, die sie dann aufnehmen werden. Die anderen Gruppenmitglieder hätten das ebenfalls für sehr sonderbar gehalten, seien damit aber schon vertraut gewesen. Er habe ein System gehabt, nach dem er die im I Ging verwendeten Hexagramme in Musik umwandelte.

Im I Ging werden aus zwei verschiedenen Elementen (einem durchgehenden Strich und einem durchbrochenen Strich) Dreiergruppen (Trigramme) und Sechsergruppen (Hexagramme) gebildet, sodass ein abstraktes System mit bestimmten Kombinationsmöglichkeiten entsteht.

→ Groupings

Den jeweiligen Kombinationen aus den beiden Grundelementen werden dann Lebensthemen, menschliche Eigenschaften und Empfindungen zugeordnet. Mit einer solchen angeblich auf alter Weisheit, geheimem Wissen, intuitiver Einsicht oder spiritueller Erfahrung beruhenden Verknüpfung von Lebensrealität mit einem mathematisch-logischem System wird wohl der Anschein erweckt, als ließe sich die weitgehende Undurchschaubarkeit und Unfassbarkeit des Lebens und die Unvorhersagbarkeit künftiger Geschehnisse überwinden. Astrologie und andere esoterische Mittel zur Wahrsagung, Entscheidungsfindung und Orientierung beruhen offenbar auf demselben Trick. So naiv diese Projektionen einer vorgestellten Systematik auf das Leben sind, so ist in der Musik jedoch tatsächlich in gewisser Weise Erleben mit Mathematik verbunden, denn die Tonhöhen und noch mehr die Rhythmen beruhen auf Zahlenverhältnissen. Kenntnisse dieser Zusammenhänge vertiefen das Musikverständnis und erweitern die Möglichkeiten der Gestaltung, doch besteht auch hier stets die Gefahr, dass musikalische Mechanik und Musikerleben auseinanderfallen und musikalische Gestaltung keine entsprechenden Gefühle mehr auslöst.

[Mathrock](#)

Coleman erläuterte, die Hexagramme und Trigramme des I Ging und ähnliche Systeme seien bloß Hilfsmittel, um neue Perspektiven zu erhalten, neue Wege zu finden und so zu neuen ansprechenden Sounds zu gelangen. → Entscheidend sei, für welche Sounds sich ein Musiker dann entscheidet, und das hänge sehr von seiner Persönlichkeit ab. So habe zum Beispiel die Beschäftigung des Komponisten [John Cage](#) mit dem I Ging eine völlig andere Musik ergeben als bei ihm. Er verwende solche Systeme lediglich als konzeptionellen Rahmen, um eine Art Landkarte mit verschiedenen Straßen zu entwickeln, auf denen er fahren kann. Bei der „Fahrt“ selbst schalte er diese Herangehensweise dann jedoch ab und konzentriere sich ganz auf die „monophone Wissenschaft“, das heißt auf das Gestalten brillanter Linien. Es gehe dann nur mehr um den tatsächlichen Sound, die gespielten Rhythmen und Melodien, die Details der musikalischen Sprache, und auf dieser Ebene fände das Zusammenspiel mit den anderen Musikern seiner Band und die Kommunikation zu den Hörern statt.



Von dieser gemeinsamen Sache der realen, sich **bewegenden Klänge (Sounds) wolle er sich nie weit entfernen.** – Als Musiker müsse man herausfinden, wie man die gewünschte Wirkung auf die Hörer erreicht, die nicht musiktechnische Zusammenhänge wie etwa die Details der Harmonie wahrnehmen, sondern für die Musik aus bloßem Höreindruck besteht. Als angehender Musiker berührten ihn selbst zum Beispiel [Booker Littles](#) und [Thad Jones](#) Musik und er habe sich gefragt, wie diese Wirkung auf ihn zustande kam, was ihn an [Woody Shaws](#) Linien anzog und was Coltranes Wirkung ausmache. Andererseits gab es in deren Bands auch Musiker, deren Spiel er nicht recht mochte. Woran lag das?

Coleman wies aber auch auf den Gewinn hin, der sich aus der Beschäftigung mit Systemen wie der Symmetrie und dem Goldenen Schnitt ergibt:

→Durch sie werde die Welt einfach größer. Man brauche nicht mehr in einer herkömmlichen Weise zu spielen. Als Coltrane 1965 in Seattle das Stück *Body and Soul* spielte, sei diese Komposition in seinen Improvisationen zwar immer noch vorhanden gewesen, doch habe sich seine Interpretation des Stückes weit von allen früheren entfernt.

Wichtiger Hinweis: Coltrane möge aufgrund seiner damaligen Spielweise manche Auftrittsmöglichkeit verloren haben und einige Leute verließen vorzeitig seine Konzerte. All das könne passieren. Aber seine Musik sei immer „fetter“ geworden. Coltrane habe nichts weggeworfen, aufgegeben, während andere Musiker zum Beispiel die Tonalität über Bord warfen.

→Aus seiner (Colemans) Sicht sei Tonalität einfach ein spezieller Fall einer viel generelleren Sache, einer größeren Welt, die aus den Beziehungen sich bewogender Töne besteht. So betrachtet, brauche man sie nicht aufzugeben.

Fußnoten

1. jedenfalls noch als 14-Jähriger
2. QUELLE: Steve Colemans Internetseite *M-Base Ways*, Blog/*M-Blog Episode 4: Early Coleman, Part I*, Audio im Abschnitt 34:41 bis 35:41 Minuten, veröffentlicht 2014/2015, Internet-Adresse: <http://m-base.net>
3. QUELLE: Steve Colemans Internetseite *M-Base Ways*, Blog/*M-Blog Episode 12: Sounding Like Yourself*, Audio 1 in den Abschnitten 07:02 bis 07:54 Minuten und 08:32 bis 09:16 Minuten, veröffentlicht 2014/2015, Internet-Adresse: <http://m-base.net>



4. Steve Coleman: Das Symmetrie-Konzept habe anfangs nichts mit Tonalität zu tun gehabt, sondern allein dazu gedient, bestimmte Formen zu erhalten, nämlich die Formen der Flugmuster von Bienen. Von daher sei die ursprüngliche Idee gekommen. Er habe in Chicago immer in einem Park, der in der Nähe seines Zuhauses lag, geübt und er habe eine große Afro-Frisur gehabt, die er mit dem Haarspray Afro-Sheen festigte. Dieses Mittel habe süß gerochen und dadurch Bienen angelockt, die er vergeblich zu vertreiben versuchte. Nach einiger Zeit habe er ihre Flugmuster beobachtet und bemerkt, dass sie nicht in Linien fliegen, wie Vögel es tun und wie Charlie Parker spielte, sondern viele Bewegungen in einem kleinen Areal machten. Er sei bereits damals an der Natur interessiert und von diesen Bewegungen der Bienen sehr angetan gewesen und habe in dieser Weise spielen wollen. Gelegentlich habe er Von Freeman, Thelonious Monk oder andere in dieser Weise spielen gehört, aber immer nur für einen kurzen Moment, nicht anhaltend. Dann habe er Woody Shaw und ähnliche Musiker gehört, die nach Chicago kamen, und er habe das Bienen-Zeug bei ihnen gehört. (QUELLE: Steve Colemans Internetseite *M-Base Ways*, Blog/*M-Base Ways*, Episode 11: *The Computer*, Audio im Abschnitt 34:38 bis 36:40 Minuten, veröffentlicht 2014/2015, Internet-Adresse: <http://m-base.net>)
5. offenbar im Sinne von „frei“ („Free Jazz“), doch vermied Coleman bewusst solche Bezeichnungen
6. Steve Coleman: Er habe im Jahr 1978 ein System entwickelt, nach dem er seine Linien gestaltete, die melodische Symmetrie. Einer der Gründe, warum er es entwickelte, sei die Situation in Sam Rivers Bigband gewesen. Rivers habe seinen Loft gehabt, sie probten dort und seine Musik sei offen gewesen. Rivers zeigte auf einen und man hatte sein Solo zu spielen. Es habe dabei keine Strukturen gegeben, auf denen man sein Solo aufbauen konnte. Jeder, auf den Rivers zeigte, stand auf und machte diese Affekt-Sache. Er (Coleman) habe dieses Gekreische und so weiter nicht gemocht. Es habe nicht seinem Charakter entsprochen. Auch wenn er es damals noch nicht wusste, so sei er doch ein Form-Musiker gewesen. Er habe gewollt, dass sein Spiel auf etwas gegründet ist, auf irgendeiner Art von Idee. Er habe daher etwas entwickeln wollen, das er dann, wenn Rivers auf ihn zeigte, in sich selbst erzeugen konnte, eine Art Straße, auf der er reisen kann, einen Pfad. Das sei allerdings wie in **Der Zauberer von Oz (The Wizard of Oz, Musicalfilm, 1939)** gewesen, wo sich die Straße bildet, während man vorangeht. Er habe sich also gesagt: Wenn man ihm keine Straße gibt, dann schaffe er sich selbst eine. Dazu sei gekommen, dass er so etwas tatsächlich in John Coltranes Musik hörte. Coltrane möge so geklungen haben, als würde er frei spielen, doch habe es in seinem Spiel diese Pfade gegeben, die er selbst erzeugte. Er (Coleman) habe Coltranes Pfade nicht gekannt. Es habe allerdings manche Hinweise gegeben, kleine Sachen, die Coltrane machte, zum Beispiel im Stück *Ogunde* [in Coltranes letztem Album *Expression*, 1967]. Coltrane habe da in seinen Improvisationen diese knackige Art von Phrasen gespielt. Er (Coleman) habe das gemocht, aber keine Ahnung gehabt, was es war. Er habe mit anderen darüber gesprochen, aber niemand habe eine Ahnung gehabt. Sie sagten, Coltrane spielte einfach frei. Doch sei das nicht richtig gewesen. Man könne hören, dass es in Coltranes Spiel Figuren und Konsistenz gibt. Früher in Chicago habe ihm Bunky Green, den er bewunderte, erklärt, dass immer, wenn ein Musiker etwas wiederholen kann, wenn er kontinuierlich zum selben Bereich zurückgehen kann, er offenbar weiß, was er macht. Das habe er (Coleman) sich bei Coltrane in dessen letzter Periode, in der das Album *Expression* entstand, gedacht. Er habe einen großen Unterschied gehört zwischen der Art, wie Coltrane spielte, und der Art, wie **Pharaoh Sanders** spielte. Coltrane habe immer noch nach eindeutigen Figuren geklungen, auch wenn er (Coleman) nicht wusste, was sie waren. Er habe nie an diese Erklärungen mit Pentatonik und so weiter geglaubt. Er habe sich gedacht, dass Coltrane irgendein anderes Prinzip verwendete, es aber nicht erkannt und sich gesagt, er werde sich so



etwas nach eigenen Vorstellungen zurechtlegen. Das habe ja auch Coltrane getan. So sei im Jahr 1978 seine Symmetrie-Sache entstanden. (QUELLE: Steve Colemans Internetseite *M-Base Ways*, Blog/*M-Blog Episode 11: The Computer*, Audio im Abschnitt 24:02 bis 28:35 Minuten, veröffentlicht 2014/2015, Internet-Adresse: <http://m-base.net>) – Das Symmetrie-Konzept habe allein dazu gedient, bestimmte Formen zu erhalten, nämlich die Formen der Flugmuster von Bienen. – Als er bei Sam Rivers zu spielen begann [im Jahr 1978], habe er beschlossen, die Bienen-Sache zu entwickeln. Das Bild des Akkordeonspielers sei ein Symbol dafür gewesen, wie er zur Bienen-Sache gelangen kann. (QUELLE: dasselbe Audio im Abschnitt 34:38 bis 37:21 Minuten)

7. Steve Coleman: Er habe zunächst eine Idee gehabt, sie jedoch nicht formulieren können. Doch eines Tages sei er aufgewacht und habe das gesamte Grundgerüst der Idee in seinem Kopf gehabt. Die Idee der Symmetrie-Sache habe er zunächst symbolisch in Form eines Akkordeon-Spielers vor sich gehabt, dessen Spiel expandierende und kontrahierende Formen bildete. Er habe dann Monate gebraucht, um die Regeln oder Prinzipien auszuarbeiten, die letztlich eine Art Mathematik ergaben. Er habe sie nicht als Mathematik verstanden, doch seien sie es. Musik sei eben mit Mathematik verbunden. Letztlich habe er etwas sehr Konkretes haben wollen, denn er habe das bei Charlie Parker bemerkt, der ein Drogensüchtiger war und in extrem unterschiedlichen Verfassungen spielte, aber immer auf einem gewissen Niveau war. Er (Coleman) habe das als Basis-Niveau bezeichnet. In einem inspirierten Zustand sei Parker weit darüber gewesen. Auch bei Sonny Stitt habe er das beobachtet. Diese Musiker hätten ein hohes Basis-Niveau gehabt, von dem aus sie loslegten. So etwas habe er selbst auch haben wollen, eine Basis, die selbst dann, wenn er ohne Kreativität spielen würde, auf einem gewissen Niveau ist. Das habe er mit seinen kleinen Theorien angestrebt. Selbst wenn er ihnen blindlings, ohne Inspiration, folgen würde, sollten sie von selbst eine gewisse Art von Formen hervorbringen. Sieben Jahre später, als er in die Computer-Sache kam, habe er seine Ergebnisse überprüft, indem er sie in den Computer eingab, der ohne jede Inspiration spielt. Wenn der Computer es konnte, wusste er, dass es solide ist, dass es etwas Reales ist, nicht bloß ein Trugbild seiner eigenen Vorstellung. (QUELLE: Steve Colemans Internetseite *M-Base Ways*, Blog/*M-Blog Episode 11: The Computer*, Audio im Abschnitt 27:51 bis 31:25 Minuten, veröffentlicht 2014/2015, Internet-Adresse: <http://m-base.net>)
8. Steve Coleman: Die grundlegende Idee sei folgende gewesen: Wenn man bei einer bestimmten Tonhöhe ist und von da aus eine Bewegung in eine Richtung macht, so müsse man als Nächstes eine Bewegung mit gleicher Distanz in die Gegenrichtung machen, wie bei einem Akkordeon. Wenn man also zum Beispiel eine Terz hinaufgeht, so müsse die nächste Note eine Terz hinunter sein. Das sei die elementare Vorgabe. Aber dann habe er viele Regeln, wie das zu geschehen hat und was zu geschehen hat, wenn man der Grundregel nicht folgt, und so weiter. Er habe bemerkt, dass sich bei den abwechselnden Auf- und Ab-Bewegungen, vor allem, wenn man sie auf dem Klavier spielt, Spiralen ergeben. Spiralen, die bei einer einzigen Tonhöhe starten, bezeichne er als „Spiralen Nummer eins“. Spiralen könnten aber auch mit zwei verschiedenen Tonhöhen beginnen und diese nenne er „Spiralen Nummer zwei“. Er habe sich das einfach für sich selbst zurechtgelegt. Später habe er viele Bücher gesehen, die Ähnliches enthielten, doch sei sein Konzept bereits ausgebildet gewesen. Das sei gut gewesen, denn er habe eine Sache der melodischen Bewegung entwickelt, während all diese Bücher über Harmonie sprachen. Die „Spiralen Nummer eins“ produzieren gerade Intervalle, zum Beispiel null, zwei, vier und so weiter, die „Spiralen Nummer Zwei“ hingegen ungerade. Seiner Intuition folgend habe er der „Spirale Nummer Eins“ einen besonderen Status gegeben. Ihre Intervalle habe er als symmetrische Intervalle bezeichnet, die der „Spirale Nummer



zwei“ hingegen als nicht-symmetrische Intervalle. Nach der Grundregel muss er also dann, wenn er eine große Terz hinaufgeht, als Nächstes eine große Terz hinuntergehen. Wenn er somit nach einem C ein E spielt, dann müsse die nächste Note ein As sein. In welcher Oktave er das As spielt, sei gleichgültig. Den ersten Schritt in der Spirale bezeichnete er als Öffnen und den darauffolgenden Schritt in die Gegenrichtung als Schließen. Die erste Ausnahme von der Grundregel sei folgende Regel: Wenn das Öffnen aus einem symmetrischen (geraden) Intervall besteht, dann kann, muss aber nicht ein Schließen folgen, denn das Intervall selbst sei symmetrisch. Er könne somit von C nach E gehen und dann zum Beispiel weiter zu Fis, B [vermindertes H] und Ais. Das ergebe für die Praxis, dass man so lange keine symmetrische Gegenbewegung machen muss, als man in derselben Ganztonleiter bleibt. Sobald man jedoch eines der ungeraden Intervalle spielt, etwa eine kleine Terz, eine Quarte, eine Quinte, eine große Sexte, eine große Septe oder einen Halbton, müsse man eine symmetrische Bewegung machen. Dann habe es noch weitere Regeln gegeben. Es gebe bestimmte Wege, auf denen man diese symmetrischen Bewegungen machen kann. Zum Beispiel könne man, statt von C zu Es und weiter zu A zu gehen, auch von C zu Es, H und E gehen, indem man das C und Es als Gesamtsache so behandelt, als wären sie eine Art Fokus, um den man sich herum bewegt. Damit verändere sich die Achse. Er habe sich auf solche Weise viel mehr Wahlmöglichkeiten gegeben. (QUELLE: Steve Colemans Internetseite *M-Base Ways*, Blog/*M-Blog Episode 11: The Computer*, Audio im Abschnitt 36:40 bis 42:02 Minuten, veröffentlicht 2014/2015, Internet-Adresse: <http://m-base.net>)

9. QUELLE: Steve Coleman, *Symmetrical Movement Concept*, Abschnitt *Melodic material generated by symmetrically derived laws of motion*, zweiter Absatz, Colemans Internetseite, Internet-Adresse: <http://m-base.com/essays/symmetrical-movement-concept/>
10. Steve Coleman: In der Schule würden Musiker lernen, indem sie die Musik auf dem Papier präsentiert bekommen, und sie würden deshalb dazu neigen, sie in einer Art statischen Form zu betrachten. Er neige dazu, die Dinge als sich bewegende Formen zu sehen. Auch bei der Symmetrie könne man etwas haben, das statisch symmetrisch ist, oder etwas, das durch Bewegung symmetrisch ist. (QUELLE: Steve Colemans Internetseite *M-Base Ways*, Blog/*M-Blog Episode 17: Sonic Symbolism*, Audio im Abschnitt 0:33:34 bis 0:34:12 Minuten, veröffentlicht 2014/2015, Internet-Adresse: <http://m-base.net>)
11. Steve Coleman: In der Zeit, in der er das Symmetrie-Konzept entwickelte, habe er in der Thad Jones/Mel Lewis-Bigband gespielt sowie an den Proben von Sam Rivers Bigband teilgenommen. Er habe begonnen, mit der Collective-Black-Artist-(CBA)-Band von Slide Hampton zu spielen, sei jedoch gefeuert worden, als er dort dieses Zeug zu machen begann. Bei Thad Jones habe er aber experimentieren können. Jones habe wie Von Freeman das Entwickeln einer eigenen Spielweise befürwortet. Sein Symmetrie-Konzept habe er quasi in einem tonalen Vakuum entwickelt. Er habe in Formen (Gestalten) gedacht, als visuelle Sache. In Thad Jones Band habe er nun herausfinden müssen, wie es innerhalb der Tonalität funktioniert. Das fortgeschrittenste Stück, in dem Thad Jones ihn Solo spielen ließ, sei *Giant Steps* gewesen. Er habe damals über Tonalität so gedacht wie heute. Akkorde habe er einfach als Dreiklänge und so weiter betrachtet. Es sei ein sehr simples Konzept gewesen. Er habe sich also gefragt, wie sein Symmetrie-Konzept innerhalb eines Akkordes funktionieren könnte, und schließlich eine Idee gehabt, die sich wiederum in einem visuellen Bild zeigte: Er ziehe sein T-Shirt aus, drehe es von innen nach außen um und ziehe es wieder an. Mit diesem Bild sei Folgendes gemeint: Es betreffe die Art, wie man Akkorde bildet. Wenn man zum Beispiel einen G7-Akkord spielt, könne man das H und das F nehmen und eine Stimme nach oben führen sowie die andere in eine entgegengesetzte Richtung, sodass man zu C gelangt. Das sei die

übliche, grundlegende Stimmführung, einschließlich der Bewegung des Tonsystems. Es ist einfach das macht, dann höre man eine Dominant-Sept-Progression oder wie immer nennen möchte. Das sei sehr simpel. Er habe sich das angesehen und sich gefragt, ob man zu beiden Noten nicht von innen her kommen kann, sodass eine symmetrische Sache entsteht. komme also von Cis zu Es, was keinen Standard-Klang ergibt, aber er betrachte es ja so, als würde er das T-Shirt umdrehen. Das sei der Keim gewesen, der ihm half, das melodische Symmetrie-Konzept mit der Harmonie zu verbinden. Später habe er herausgefunden, dass es ähnliche Überlegungen im Mittelalter gab, aber viele dieser tonalen Bewegungen nicht mehr verwendet wurden, nachdem das heute übliche Akkordsystem kodifiziert wurde. (QUELLE: Steve Colemans Internetseite *M-Base Ways*, Blog/*M-Blog Episode 11: The Computer*, Audio im Abschnitt 41:19 bis 47:20 Minuten, veröffentlicht 2014/2015, Internet-Adresse: <http://m-base.net>)



12. Steve Coleman: Die rhythmische Sache sei erst später dazu gekommen. Denn er habe die Symmetrie entwickelt, bevor er mit Doug Hammond zusammen kam. Er habe das rhythmische Zeug nicht schon immer gemacht. Er habe mindestens zehn Jahre gebraucht, um das hinzubekommen. (QUELLE: Steve Colemans Internetseite *M-Base Ways*, Blog/*M-Blog Episode 17: Sonic Symbolism*, Audio im Abschnitt 0:34:12 bis 0:34:39 Minuten, veröffentlicht 2014/2015, Internet-Adresse: <http://m-base.net>)
13. Steve Coleman: Die Symmetrie-Sache sei für ihn sehr wichtig gewesen. Es sei das zweite Mal gewesen, dass er ein generelles Konzept für die Art und Weise der Bewegung bildete. Das erste Konzept sei nicht zur Gänze seine Idee, sondern eine Art Hybrid gewesen. Er habe es damals in Chicago „pan-diatonische Improvisation“ genannt. Bei einer völlig pan-diatonischen Sache sei jede Note in der diatonischen Tonleiter gleichrangig zu jeder anderen Note, sodass es keine Art von Gewichtung gibt. Er habe verschiedene Stücke wie zum Beispiel *All the Things You Are* geübt, ohne etwa den Terzen oder Quinten besonderes Gewicht zu geben. Es sei fast eine Art Ornette-Coleman-Sache gewesen, aber er verwendete nach wie vor Tonleitern und dergleichen, nur ignorierte er Kerntöne und so weiter und das habe einen anderen Sound ergeben. Das sei im Grunde wie ein rohes modales Konzept gewesen. Um das zu machen, musste man die Tonleitern und so weiter kennen. Das habe sich in den Jahren 1974, 1975, 1976 abgespielt. Dass Charlie Parker mehr in Tonarten spielte als in Akkorden, habe er damals noch nicht gehört gehabt. Dizzy Gillespies Buch, in dem er das später las, sei erst in den späten 1970er Jahren erschienen. Er könne die entsprechende Aussage Gillespies nicht mehr im Buch finden, sei sich aber sicher, es dort gelesen zu haben. Er habe selbst einen Unterschied zwischen Parkers Spiel und dem von Gillespie gehört und es sei interessant, worauf Gillespie den Unterschied zurückführte. Gillespies Aussagen in seinem Buch seien für ihn hilfreich gewesen. Er habe jedenfalls damals nicht über ein Spielen in Tonarten nachgedacht, sondern es sei eine Art modales Konzept gewesen, bei dem er den gesamten Modus als maßgeblich betrachtete. Aber letztlich habe es nicht sehr gut funktioniert. Es habe viele Kollisionen ergeben. Aber er habe damit geübt, um locker zu werden. Das sei der wichtigste Punkt daran gewesen. Das Symmetrie-Konzept sei dann ganz anders gewesen. (QUELLE: Steve Colemans Internetseite *M-Base Ways*, Blog/*M-Blog Episode 11: The Computer*, Audio im Abschnitt 31:25 bis 35:55 Minuten, veröffentlicht 2014/2015, Internet-Adresse: <http://m-base.net>)
14. Steve Coleman: Er habe Bartóks Musik gemocht, seit er sie in den späten 1970er Jahren zum ersten Mal hörte. Er habe damals klassische europäische Musik gar nicht besonders gemocht. Es sei ungefähr in seinem letzten Schuljahr gewesen. Sie hätten dort Beethoven und all das gespielt und er habe sich gedacht, er schlafe gleich ein. Jetzt möge er diese Sachen. Bartók sei aber etwas anderes gewesen. Er habe die Harmonie, das Akkord-Zeug und all das gemocht und sei daran interessiert gewesen. Als er einige Zeit später genug Geld hatte, um Bücher zu kaufen, habe er sich Literatur über ihn beschafft. (QUELLE: Steve Colemans Internetseite *M-Base Ways*, Blog/*M-Blog Episode 12: Sounding Like Yourself*, Audio 2 im Abschnitt 07:38 bis 09:02 Minuten, veröffentlicht



15. 2014/2015, Internet-Adresse: <http://m-base.net>) – Anfang der 1980er Jahre sei die Goldener-Schnitt-Sache dazu gekommen. Er habe sich bereits davor ein wenig damit beschäftigt und Anfang der 1980er Jahre sei er auf ein Buch von Ernő Lendvai aufmerksam gemacht worden, das die erste ihm bekannte ernsthafte Analyse von Béla Bartóks Musik **darstelle [offenbar Ernő Lendvai, *Béla Bartók: An Analysis of His Music*, 1971]** und nach dem **der Goldene Schnitt in Bartóks Musik eine wesentliche Rolle spielt. Bartóks Musik sei aus einem ganz eigenen Konzept gekommen.** Bartók habe diese Formen (Gestalten), diese wachsenden Formen (Gestalten) und so weiter verwendet. Das habe ihn (Coleman) begeistert und er habe sich gedacht, dass er eine Improvisations-Weise entwickeln müsse, die das verwendet. In dieser Hinsicht habe ihm das Buch natürlich nicht geholfen. **(QUELLE: M-Blog Episode 11: The Computer, Audio im Abschnitt 47:20 bis 48:27 Minuten)** – In Ernő Lendvais Buch über Bartók gehe es unter anderem um **den Goldenen Schnitt.** Er habe vage vom Goldenen Schnitt gehört gehabt, aber nicht wirklich gewusst, was er war. Lendvais Buch habe die ganze Sache erklärt und er (Coleman) sei von diesen Formen (Gestalten) in der Natur, zum Beispiel bei Sonnenblumen, fasziniert gewesen. Es habe ihn an seine Symmetrie-Sache erinnert, sei aber doch etwas anderes gewesen. **Lendvai habe beschrieben, wie Bartóks Musik auf den Goldenen Schnitt bezogen war. Die Fibonacci-Folge sei eine Folge aus ganzen Zahlen, die sich der irrationalen Proportion des Goldenen Schnitts annähere.** Wenn man in der Fibonacci-Folge höher hinaufgehe, dann komme man aus dem Bereich der Melodie und auch des Rhythmus hinaus. Bartók und solche Musiker hätten den Luxus, Sachen in Kompositionen niederzuschreiben. Daher hätten sie diese großen Abbildungen gehabt. Sie hätten den Goldenen Schnitt nicht nur in den kleinen Intervall-Strukturen gehabt, sondern auch in großen, langen Strukturen, wie 118 Takten und so weiter. **(QUELLE: M-Blog Episode 12: Sounding Like Yourself, Audio 2 im Abschnitt 09:02 bis 11:00 Minuten)**
16. Steve Coleman: Er habe sich zum Beispiel die Melodie von *A Love Supreme* [jene Melodie, die Coltrane mit den Wort „a love supreme“ in verschiedenen Tonlagen sang] angesehen und sich gefragt: Warum diese Intervalle? Warum diese Melodie? Dieser kleine melodische Keim komme nicht bloß an dieser Stelle vor, sondern ziehe sich durch das gesamte Album. *A Love Supreme* sei der Beginn einer gesamten neuen Phase in Coltranes Leben gewesen. Es gebe ein Interview mit Alice Coltrane, in dem sie genau das sagt. Coltrane sei, beginnend mit *A Love Supreme* in eine andere Richtung gegangen. Als er (Coleman) sich die Intervalle dieser Melodie in *A Love Supreme* ansah, habe er bereits Bücher über den Goldenen Schnitt gehabt, auch bereits das Buch über Béla Bartóks Musik. **(QUELLE: Steve Colemans Internetseite M-Base Ways, Blog/M-Blog Episode 12: Sounding Like Yourself, Audio 2 im Abschnitt 06:01 bis 08:22 Minuten, veröffentlicht 2014/2015, Internet-Adresse: <http://m-base.net>)** – Es gebe in *A Love Supreme* [wie bei Bartók] ebenfalls Intervalle aus drei und zwei Halbtönen, die insgesamt fünf Halbtöne ergeben und damit die ersten drei Zahlen der Fibonacci-Folge [nämlich in der Melodie, die Coltrane in diesem Album sang und die Steve Coleman auf dem Klavier vorspielte und erläuterte]. **(QUELLE: dasselbe Audio im Abschnitt 09:02 bis 10:12 Minuten)** – Er habe nie gehört gehabt, dass in dieser Musiktradition jemand diese Goldener-Schnitt-Sache verwendete. Aber dann habe er solche Strukturen in Coltranes Musik zu sehen begonnen. Er habe keine Aussage Coltranes darüber gefunden, aber Coltrane habe überhaupt wenig gesprochen. Er (Coleman) habe zu spekulieren begonnen, ob es das war, was Coltrane machte. Möglicherweise ging es ihm nicht um Pentatonik, wie alle behaupteten, sondern um diese Goldener-Schnitt-Sache oder vielleicht betrachtete er sie als Pentatonik. Möglicherweise spielte McCoy Tyner tatsächlich viel Pentatonik, während es Coltrane um etwas anderes ging. Er (Coleman) habe nachgeforscht und viele formale Dinge gefunden, von denen er nicht sagen konnte,



17. ob sie Zufall waren. So fand er zum Beispiel, dass die Melodie des Stückes *Pursuance* (Album *A Love Supreme*) eine sonderbare Form hat. Coltrane wiederholte diese Melodie drei Mal, er improvisierte zwei Perioden lang und wiederholte die Melodie dann wieder drei Mal. Er (Coleman) habe sich gedacht, dass das kein Zufall sein könne. Diese 3-2-3-Abfolge entspreche sowohl der Symmetrie- als auch der Goldener-Schnitt-Sache. Interessant daran sei, dass es eine verschachtelte Art von Goldener Schnitt ist. Die ganze Sache bestehe aus jeweils acht Takten, wenn man sie so bezeichnen will, also aus drei Mal acht Takten und so weiter. Wenn man das Ganze als A-B-A-Form betrachtet, dann habe der A-B-Teil das Goldener-Schnitt-Verhältnis Drei-zu-Zwei und der B-A-Teil das Goldener-Schnitt-Verhältnis Zwei-zu-Drei. Da in beiden Teilen das B dasselbe ist, bilde es einen „Haken“ (ein Verbindungselement), sodass die Teile in gewisser Weise verschachtelt sind. Das sei ganz anders als alles, was es an Form davor gab, anders als das, was Musiker wie Charlie Parker machten, und er glaube, dass das kein Zufall, sondern beabsichtigt war. Es gebe auch andere Stücke mit derselben Goldener-Schnitt-Sache und „Haken“. Er habe diese Sache sowohl in der Form als auch in Coltranes Spiel, in seiner gesamten Musik gesehen. (QUELLE: dasselbe Audio im Abschnitt 11:00 bis 15:33 Minuten)
18. Steve Coleman: **Bartók habe diese Formen (Gestalten), diese wachsenden Formen (Gestalten) und so weiter verwendet.** Das habe ihn begeistert und er habe sich gedacht, dass er eine **Improvisations-Weise entwickeln müsse**, die das verwendet. (QUELLE: Steve Colemans Internetseite *M-Base Ways*, Blog/*M-Blog Episode 11: The Computer*, Audio im Abschnitt 47:42 bis 48:27 Minuten, veröffentlicht 2014/2015, Internet-Adresse: <http://m-base.net>) – Er habe die Goldener-Schnitt-Sache sowohl in der Form als auch in Coltranes Spiel, in seiner gesamten Musik gesehen und so sei er auf die Idee gekommen, es selbst in der Improvisation zu machen. (QUELLE: *M-Blog Episode 12: Sounding Like Yourself*, Audio 2 im Abschnitt 15:04 bis 15:25 Minuten)
19. Steve Coleman: Er habe nicht diese geplanten, gigantischen Formen [wie Bartók und andere Komponisten]. In seiner (Colemans) improvisierten Musik sei er mehr an der Mikro-Information interessiert gewesen. (QUELLE: Steve Colemans Internetseite *M-Base Ways*, Blog/*M-Blog Episode 12: Sounding Like Yourself*, Audio 2 im Abschnitt 11:00 bis 11:59 Minuten, veröffentlicht 2014/2015, Internet-Adresse: <http://m-base.net>)
20. Steve Coleman: Die Goldener-Schnitt-Sache sei im Grunde genommen sehr einfach. Er habe bemerkt, dass sie in einer Art pentatonischen Weise funktionierte. Er habe lediglich bestimmte Intervalle in bestimmter Reihenfolge internalisiert. (QUELLE: Steve Colemans Internetseite *M-Base Ways*, Blog/*M-Blog Episode 12: Sounding Like Yourself*, Audio 2 im Abschnitt 06:01 bis 06:55 Minuten, veröffentlicht 2014/2015, Internet-Adresse: <http://m-base.net>)
21. Steve Coleman: Bei der Gestaltung seiner Improvisationen nach dem Goldenen Schnitt verwende er das, was er Verbinder oder Haken nenne, Verbindungen als Drehpunkte. Er habe also diese sehr einfachen Strukturen verwendet, aber kompliziert verschachtelte Melodien angestrebt. Das sei die Goldener-Schnitt-Sache. Zuerst habe er nur an dem gearbeitet, sich dabei einfach mit diesen Formen (Gestalten) umherbewegt, in einem fast atonalen Raum, und sie in bestimmter Weise verbunden. Er habe versucht, damit sehr präzise zu sein. Dann habe er damit in einem Song gearbeitet. Schließlich habe er versucht, es mit der Symmetrie-Sache zu vermischen. Das sei anfangs keine formale Sache gewesen, sondern er habe einfach nach Intuition vermischt. Er habe zum Beispiel eine symmetrische Sache gemacht, dann konnte plötzlich der Goldene Schnitt ins Spiel kommen und dann ging er wieder zur Symmetrie oder er spielte die Goldener-Schnitt-Sache und verband sie symmetrisch in der Art, wie er es in Coltranes Stück *Pursuance* beobachtete. Er habe alle möglichen Arten von Kombinationen gehabt.



(QUELLE: Steve Colemans Internetseite *M-Base Ways*, Blog/*M-Blog Episode 12: Sounding Like Yourself*, Audio 2 im Abschnitt 15:04 bis 17:00 Minuten, veröffentlicht 2014/2015, Internet-Adresse: <http://m-base.net>)

22. Steve Coleman: Die Goldener-Schnitt-Sache sei wesentlich offener und klinge melodischer, während die Symmetrie-Sache knackiger sei. (QUELLE: Steve Colemans Internetseite *M-Base Ways*, Blog/*M-Blog Episode 11: The Computer*, Audio im Abschnitt 48:27 bis 49:13 Minuten, veröffentlicht 2014/2015, Internet-Adresse: <http://m-base.net>)
23. **Abbey Lincolns Album *Talking to the Sun*** (aufgenommen im November 1983)
24. Steve Coleman: Er habe versucht, sehr präzise Arten zu finden, wie er die Goldener-Schnitt-Sache zusammen mit der melodischen Symmetrie-Sache ausarbeiten kann. Es sei darum gegangen, ein besseres Gefühl zu bekommen, wie sie zusammenwirken. Die Form-(Gestalt)-Sache sei der einfache Teil. Der schwierige Teil daran seien die Gelenke, Haken (Verbindungen) und wie man es bewegt. Darüber zu sprechen, sei schwierig, insbesondere im tonalen Kontext. Er habe es nicht anhand eines Stückes wie *All the Things You Are* entwickelt, aber im Unterricht verwende er dieses Stück. Wenn man das macht, dann könne man weder das Stück ignorieren, noch diese Formen (Gestalten). Beide Sachen müssten also verschmelzen. Daran habe er in **Dave Hollands und Doug Hammonds Bands** gearbeitet. Er habe sich gesagt: Okay, er habe dieses Konzept, diese Form-(Gestalt)-Idee, aber hier ist die Band, etwa Abbey Lincolns Band – so wie Coltrane mit Duke Ellington oder **Charlie Parker mit Machito** spielten. Man müsse herausfinden, wie man seine Idee, was immer sie ist, in einer realen Situation ausarbeitet, und es müsse musikalisch klingen. Es müsse gut klingen. Es müsse daher für diese Situationen gründlich aufbereitet werden. Auch in der eigenen Musik müsse es überarbeitet sein, wenn auch etwas weniger. Das hinzubekommen habe ungefähr zehn Jahre gebraucht, eine lange Zeit. (QUELLE: Steve Colemans Internetseite *M-Base Ways*, Blog/*M-Blog Episode 12: Sounding Like Yourself*, Audio 2 im Abschnitt 24:07 bis 26:00 Minuten, veröffentlicht 2014/2015, Internet-Adresse: <http://m-base.net>)
25. Steve Coleman: Die Symmetrie-Sache und die Goldener-Schnitt-Sache seien wie Sprachen und es gebe in ihnen sehr viele verschiedene, kleine Dinge. (QUELLE: Steve Colemans Internetseite *M-Base Ways*, Blog/*M-Blog Episode 12: Sounding Like Yourself*, Audio 2 im Abschnitt 05:33 bis 05:49 Minuten, veröffentlicht 2014/2015, Internet-Adresse: <http://m-base.net>) – Sowohl die Symmetrie- als auch die Goldener-Schnitt-Sache seien melodische Form-(Gestalt)-Sachen gewesen. (QUELLE: dasselbe Audio im Abschnitt 16:04 bis 17:00 Minuten)
26. Steve Coleman: **Bei all diesen Form-(Gestalt)-Sachen gebe es einen Punkt, wo es aufhört, musikalisch zu klingen. Dasselbe passiere bei Rhythmen, bei allem.** Beim Zahlen-Zeug gebe es immer den Punkt, wo es sich von den menschlichen Sinnen entfernt, wo die Sinne es nicht mehr hören. Das gelte auch für rhythmische Proportionen (Verhältnisse). Man könne so ungezügelt werden, dass es nach einiger Zeit nach nichts mehr klingt. **Man müsse eine ästhetische Entscheidung treffen, an welchem Punkt man stoppt.** Seine Entscheidung sei gewesen, in einem relativ engen Rahmen zu bleiben. Wenn er manchmal so etwas [er schlug am Klavier einen sehr unharmonischen Akkord an] spielte, habe es ihn in seinem Hinterkopf genervt. (QUELLE: Steve Colemans Internetseite *M-Base Ways*, Blog/*M-Blog Episode 12: Sounding Like Yourself*, Audio 2 im Abschnitt 18:31 bis 19:27 Minuten, veröffentlicht 2014/2015, Internet-Adresse: <http://m-base.net>)



27. Steve Coleman: Das Schwanken der Tonhöhen, der Stimmung [Tuning], **das Verschmieren der Töne**, das sei für Freeman typisch gewesen. Greg Osby habe Freeman als Meister des beweglichen Tons oder ähnlich bezeichnet. (QUELLE: Steve Colemans Internetseite *M-Base Ways*, Blog/*M-Blog Episode 18: Synovial Joints*, Audio im Abschnitt 0:19:27 bis 0:20:06 Minuten, veröffentlicht 2014/2015, Internet-Adresse: <http://m-base.net>)
28. Steve Coleman: Er habe zunehmend nach Von Freeman geklungen, denn er habe begonnen, dessen kleine, skurrile Art zu mögen, wie er Sachen machte. Insbesondere habe er gewisse harmonische Sachen gemacht, die er (Coleman) sehr mochte. Diese habe er bei Sonny Stitt und anderen nicht gehört. Stitt und andere hätten gut gespielt und alles, aber sie hätten mehr diatonisch geklungen oder genauer auf den Akkorden. Er habe damals nicht über Coltrane Bescheid gewusst. Von Freeman habe diese Sache gehabt, bei der er klang, als wäre er neben den Akkorden oder in einer schrägen Beziehung zu ihnen. Er habe gewusst, was er tat, denn er habe immer in diesen Sound gehen können, wenn er wollte. **Sie hätten begonnen, diesen Sound „negative Zone“ zu nennen.** Sie hätten das nach einiger Zeit geliebt, denn es habe so gruselig, echt unheimlich geklungen. Zusätzlich habe er diese Phrasierung gehabt und dieses schräge Vibrato. Es habe einfach nach irgendwelchem Geister-Zeug geklungen. Sie hätten es bei ihm oft gehört und daher gemocht. Als er nach New York kam, habe er festgestellt, dass die Leute das hassten. Er habe es in New York gespielt und sie hätten gesagt, das sei ein schräges Zeug. Sie dachten, er habe das erfunden, was er verneinte. Er habe also versucht herauszufinden, was Freeman in der Beziehung zum Song machte. Er habe gewusst, dass es etwas in Beziehung zum Song war, denn für sich hätte es nach irgendetwas geklungen. Aber wenn er es gegen diese andere Sache spielte, habe es einen anderen Sound gehabt. Er (Coleman) habe also viel Zeit mit dem Versuch verbracht, herauszubekommen, was das war. Er habe gewusst, was Musiker wie Stitt machten, habe es nur nicht selbst machen können. Sie seien darin einfach sehr gut gewesen. Aber er habe hören können, was sie machten, denn Stitts Sache sei für ihn klarer zu hören gewesen als Charlie Parkers Sache. (QUELLE: Steve Colemans Internetseite *M-Base Ways*, Blog/*M-Blog Episode 5: Early Coleman, Part II*, Audio im Abschnitt 34:02 bis 36:23 Minuten, veröffentlicht 2014/2015, Internet-Adresse: <http://m-base.net>)
29. Steve Coleman: Immer wieder einmal sei Parker in etwas gegangen, das wie etwas von diesem negativen Zeug, das Freeman machte, klang, wie eine rudimentäre Version davon. Stitt habe das nie gemacht. Es habe bei ihm ein paar Dinge gegeben, aber er (Coleman) habe hören können, was er machte. Parker und manchmal auch Bud Powell seien hingegen in diesen schrägen Sound gegangen. Bei Parker sei das sehr klar gewesen. Wenn Freeman spielte, sei es für ihn (Coleman) nicht klar gewesen. So viele Musiker hätten bereits Charlie Parker kopiert gehabt, dass man es schon oft gehört hatte, während Freeman ein lokaler Musiker war, sodass man seine Sachen nicht viel hörte. Freemans Spielweise sei sehr schlangenartig gewesen. Er (Coleman) habe auch Bunky Green gemocht, aber dessen Sachen seien mehr an Patterns [Mustern] orientiert gewesen, sodass es für ihn (Coleman) leichter war, es herauszufinden. Bei Freeman schien es fast so, als würde er es jedes Mal anders spielen. Deshalb sei es viel schwieriger gewesen, das Prinzip dahinter zu erfassen. Aber er habe gewusst, dass es dahinter ein Prinzip gab. Er habe Freeman immer wieder gefragt, was es ist, das er macht. Doch habe Freeman geantwortet, es sei nichts weiter, er mache einfach Quatsch und so weiter. Er (Coleman) habe dann mit John Young darüber gesprochen und der habe gesagt, dass Von Freeman einer der großartigsten Saxofonisten sei, die es je auf diesem Planeten gab. (QUELLE: Steve Colemans Internetseite *M-Base Ways*, Blog/*M-Blog Episode 5: Early Coleman, Part II*, Audio im Abschnitt 35:42 bis 38:10 Minuten, veröffentlicht 2014/2015, Internet-Adresse: <http://m-base.net>) – Charlie Parker sei „das Chamäleon“ genannt worden, denn er habe diese



30. Schmarotzer-Sache laufen gehabt, bei der er Sachen von verschiedenen Musikern aufsog. Es mag in Parkers Kopf möglicherweise nicht so organisiert gewesen sein, denn er sei offensichtlich nicht ganz so organisiert gewesen wie Coltrane. Aber er habe doch verschiedene Sachen von verschiedenen Musikern aufgegriffen. Er (Coleman) glaube nicht, dass Parker sehr konkret über das negative Zeug Bescheid wusste. Aber er habe ihn das machen gehört, auch wenn es ein bisschen weniger konsistent war als bei Bud Powell und manchen anderen Musikern, die theoretischer waren. Aber er habe ihn das machen gehört. Parker habe ein nahezu geniales Talent dafür gehabt, Sachen, die um ihn waren, intuitiv aufzugreifen und zu fühlen, wie sie funktionieren. Er sei auch nicht so konsistent wie Von Freeman gewesen, der mehr Zeit gehabt habe es herauszufinden. Als er (Coleman) Bud Powell mit Parker spielen hörte, sei für ihn klar gewesen, dass Powell mehr über Theorie wusste als Parker. Powell sei in seinem Wissen solider gewesen, ebenso Dizzy Gillespie. Gillespie habe allerdings nicht die Ausführung gehabt wie Powell und Parker. Er (Coleman) meine nicht, dass Parker nicht solide gewesen sei, denn all die Sachen, die er machte, klangen richtig und gut. Aber sie seien nicht so konsistent gewesen wie das, was Musiker wie Powell spielten. Diese Art von Musikern sei mehr durch das klassische Zeug gegangen. Coltrane habe ein wenig von beidem gehabt. Sonny Rollins sei in vieler Hinsicht mehr wie Parker gewesen. Er habe ihn nie als einen Musiker betrachtet, der mehr von der Wissenschaft kam, sondern als einen, der sich mit Spielen durch die Sachen arbeitete. (QUELLE: *M-Blog Episode 19: Synovial Joints II*, Audio im Abschnitt 2:05:53 bis 2:08:01 Stunden/Minuten/Sekunden)
31. Steve Coleman: **Er mache nicht Halt bei dem, was er kennt. Er spiele nicht auf Sicherheit.** Er versuche, darüber hinauszugehen. Denn er habe im Laufe seines Lebens gelernt, dass die Sachen zu neuen Sachen führen. Er könne etwas spielen, das er nicht kennt und das ihn zu etwas Weiterem führt. Er arbeite es aus, sodass es Teil seiner Kenntnis wird. Die negative Sache sei Teil davon gewesen. Er habe es „negativ“ genannt, wenn Von Freeman das machte, habe damals aber keine Ahnung gehabt, was es war. Es sei bloß ein Sound gewesen, den er fühlte, als würde Freeman neben den Akkorden, in irgendeinem geometrischen Winkel zu ihnen spielen. Es habe dann viele Jahre gebraucht, um es herauszufinden. (QUELLE: Steve Colemans Internetseite *M-Base Ways*, Blog/*M-Blog Episode 19: Synovial Joints II*, Audio im Abschnitt 2:08:34 bis 2:09:33 Stunden/Minuten/Sekunden, veröffentlicht 2014/2015, Internet-Adresse: <http://m-base.net>)
32. Steve Coleman: **Das erste Sabbatical habe er im Jahr 2000 gemacht**, es sei sehr lang gewesen und seither mache er jedes Jahr eines. Die Sachen, die dem ersten vorangingen, seien die beiden Alben *The Sonic Language of Myth* (aufgenommen 1998) und *The Ascension to Light* (aufgenommen **1999**) sowie das **Rameses-Computer-Projekt gewesen**. Es habe nicht nur alles kodifiziert, was in der Vergangenheit war, einschließlich der Sachen von **Willie Anku**, sondern habe auch angekündigt, was er anzugehen nun bereit war, denn hier habe er die harmonische Sprache kodifiziert, die schließlich die negative Sache wurde. (QUELLE: Steve Colemans Internetseite *M-Base Ways*, Blog/*M-Blog Episode 10: "Who Would You Rather Be?"*, Audio 1 im Abschnitt 0:35:17 bis 0:35:57 Minuten, veröffentlicht 2014/2015, Internet-Adresse: <http://m-base.net>)
33. Steve Coleman: Er habe vieles eintrainiert, internalisiert, sodass es zu einer Art Muskelgedächtnis-Formen (Gestalten) wurde. Er spiele diese Sachen nicht, bevor er sie internalisiert hat. Man müsse seine Muskeln Jahre lang trainieren, um sich in einer bestimmten Weise bewegen zu können, ohne darüber nachdenken zu müssen. Vieles, was er in seinen Sabbaticals machte, sei üben, üben und üben gewesen, bis etwas zur zweiten Natur wurde. Das sei auch bei Sonny Stitt, Sonny Rollins und all den anderen so gewesen. Er versuche allerdings [dann beim Spielen], es in einer flexiblen Weise



34. zu machen, bei der er einfach einen groben Plan hat, was er machen möchte, und dann würde sein Körper einfach den Rest machen. Wenn er seine Musik spielt, dann vermische er alles. Alles, was er jemals ausarbeitete, sei dann irgendwo vorhanden und er füge einfach Ebene um Ebene hinzu. Wenn jemand eine Aufnahme von ihm an einer bestimmten Stelle anhält und fragt, was das ist, so sei es meistens nicht eine Sache. Es könne irgendeine intuitive Sache sein, die er nach all den Jahren des Internalisierens entwickelte. Er könnte sagen, woher es kommt. Er habe diese negative Sache, die Symmetrie-Sache, die Goldener-Schnitt-Sache so eingeübt, dass er sie in seinen Fingern hat. So sei 20 Jahre später zum Beispiel das Stück *Harmattan* (Album *Synovial Joints*) herausgekommen. 20 Jahre früher hätte er das keinesfalls machen können. (QUELLE: Steve Colemans Internetseite *M-Base Ways*, Blog/*M-Blog Episode 22: Tools and Vibe*, Audio im Abschnitt 1:09:34 bis 1:12:50 Stunden/Minuten/Sekunden, veröffentlicht 2014/2015, Internet-Adresse: <http://m-base.net>)
35. Charlie Parker spielte von Ende 1942 bis August 1943 im Orchester von Earl Hines, und zwar als Tenor-Saxofonist, da kein Alt-Saxofon-Platz frei war. Um sich auf das für ihn ungewohnte Tenor-Saxofon einzustellen, spielte er es auch bei Jamsessions im Minton's Playhouse und Monroe's Uptown House. Der Sänger Billy Eckstine (dessen Band Parker dann im Jahr 1944 als Alt-Saxofonist angehörte) berichtete: Eines Nachts sei Ben Webster (älterer, hochangesehener Tenor-Saxofonist) in das Minton's gekommen und Parker habe auf der Bühne auf dem Tenor-Saxofon gespielt. Webster habe Parker noch nie spielen gehört und gesagt: „Was zum Teufel ist das da? Ist der Mann verrückt?“ Er sei auf die Bühne gegangen, habe Parker das Saxofon aus der Hand gerissen und dabei gesagt, dieses Horn lasse man nicht so schnell klingen. Doch dann sei Webster in der ganzen Stadt herumgelaufen und habe jedem erzählt, er habe einen Typen gehört, der jeden Tenor-Saxofonisten verrückt machen werde. Laut Eckstine mochte Parker das Tenor-Saxofon nie wirklich, spielte darauf jedoch wie verrückt. (QUELLE: Thomas Hirschmann, *Charlie Parker*, 1994, S. 116, Quellenangabe: Billy Eckstine, *Bird Blew In His Socks!*, Zeitschrift *Melody Maker*, Nr. 30, 14. August 1954, S. 3)
36. Steve Coleman: Die Melodie des Stücks *Harmattan* (Album *Synovial Joints*, aufgenommen im Oktober 2014) klinge für ihn aufgrund dessen, was er geübt hat, natürlich. Leute würden oft sagen, etwas würde nicht natürlich klingen. Greg Osby habe das über die Symmetrie-Sache gesagt. Aber nichts sei natürlich, bis es jemand gemacht hat. Deshalb habe Ben Webster Charlie Parker das Saxofon aus der Hand genommen. Es habe sich für ihn anfangs nicht richtig angefühlt. Aber Parker sei ein so starker Spieler gewesen, dass er für jüngere Leute überzeugend war. Ältere habe er nicht überzeugt. Musiker wie Duke Ellington änderten wegen ihm nicht ihre Musik. Sie gewöhnten sich nach einiger Zeit an den Sound und konnten dann jüngere Musiker einsetzen, die das machten. Selbst Louis Armstrong habe in seinem späteren Leben junge Musiker in seiner Band gehabt, die ein wenig von den neueren Sachen einbrachten. Armstrong selbst machte jedoch weiterhin, was er bereits früher machte. Jeder habe seine Werkzeuge. Coltrane habe veränderliche Werkzeuge gehabt. Er habe seine Werkzeuge weiterentwickelt, sodass sie sich im Laufe der Zeit veränderten. Es sei ihm um das Fortschreiten, um die Veränderung der Musik und das Gehen durch eine Art Metamorphose gegangen. Sonny Stitt habe sich um das hingegen nicht gekümmert. Er habe keine andere Musik spielen wollen und daher seine Werkzeuge nicht verändern brauchen. Coltrane habe das aber aufgrund seiner Persönlichkeit machen wollen. Er habe daher seine Werkzeuge weiterentwickeln, irgendwelche anderen Werkzeuge verfeinern oder in anderer Weise verwenden müssen. (QUELLE: Steve Colemans Internetseite *M-Base Ways*, Blog/*M-Blog Episode 22: Tools and Vibe*, Audio im Abschnitt 1:12:51 bis 1:15:10 Stunden/Minuten/Sekunden, veröffentlicht 2014/2015, Internet-Adresse: <http://m-base.net>)



37. Steve Coleman: Natürlich habe er sich auch immer mit Harmonie befassen müssen. Er habe keine fertig zugeschnittene Harmonik gehabt und habe erst herausfinden müssen, wie er die Dinge zusammensetzen möchte. Das sei für ihn Harmonie: Wie Dinge gut zusammenwirken. Er sehe die Harmonie nicht notwendigerweise als Akkordsystem. Das Akkordsystem sei Teil davon. Man müsse den Musikern der Band etwas geben, mit dem sie arbeiten können. Zumindest habe er das getan und so sei die Cell-Notation zustande gekommen. Er habe den Musikern manchmal Zweiklänge geben wollen. Wegen den Symmetrie-Sachen und der Art, wie er Dinge manchmal betrachtete, sei es manchmal einfach ein Zweiklang gewesen. Manchmal sei es also um keinen Dreiklang gegangen oder es ging um einen unüblichen Dreiklang, zum Beispiel aus C, F und Fis. Manchmal sei das der Sound gewesen, den er haben wollte, und die Musiker sollten mit dem beginnen. So habe er dieses Notationssystem entwickelt, im Gegensatz zum Standard-Akkordsystem mit C-Dur und C-Moll und so weiter. **Denn C-Dur und C-Moll würden manchmal funktionieren, es aber nicht immer bringen, wenn man einen bestimmten Sound erreichen will.** Er habe Musikern immer etwas gegeben, womit sie starten konnten. Das gehe zurück bis zu Doug Hammonds Aufforderung, auch ihm als Schlagzeuger etwas zu geben, einen Schlagzeug-Part, mit dem er beginnen könne. Er habe das somit für das Schlagzeug gemacht und dann auch für alles andere. Es gehe darum, eine Modell-Version von etwas zu machen und den Mitmusikern zu sagen: Das ist das Modell, mit dem starten wir. Verwendet euer musikalisches Können, um es zu entfalten. Wenn es zu weit geht, werde man darüber reden. Das seien also die Kompositionen gewesen, ein Startpunkt, von dem sie gemeinsam losgehen. Ganz früh in seiner Laufbahn habe er dasselbe gemacht, was alle machen: Er habe einfach Notenblätter geschrieben mit einer Melodie und einigen Akkordwechseln – Standard-Akkordwechseln, Melodien mit Noten, die gewöhnlich in den Akkorden enthalten waren, und das sei es gewesen, was er den Musikern gab. Das habe ihm jedoch nicht geholfen, zu all dieser imaginären Welt zu gelangen. Nachdem er verschiedene Dinge gelernt hatte, habe das keinen Sinn mehr gemacht. (QUELLE: Steve Colemans Internetseite *M-Base Ways*, Blog/*M-Blog Episode 10: "Who Would You Rather Be?"*, Audio 1 im Abschnitt 0:01:08 bis 0:03:34 Minuten, veröffentlicht 2014/2015, Internet-Adresse: <http://m-base.net>) – Eine kurze Einführung in seine Cell-Notation bietet Coleman auf seiner Internetseite. (Internet-Adresse: <http://m-base.com/scores/cell-notation/>)
38. Steve Coleman: Ein Musiker wie [James Weidman](#) mochte in eine bestimmte Sache gegangen sein. Doch er (Coleman) habe gesagt, dass er nicht das, sondern bloß diese anderen Noten wolle. Er habe ihm also sagen müssen, was er will. Er habe nicht gewollt, dass seine Musiker in ihren historischen Sack greifen und mit irgendeinem [Tommy-Flanagan](#)-Zeug daherkommen. Er habe somit herausfinden müssen, wie er sie aus ihren Gewohnheiten (die jeder hat) herausbekommt. **Die Drum-Chant-Sache hole die Schlagzeuger aus ihren stilistischen Gewohnheiten.** Den Pianisten könne man **nicht Standard-Akkorde geben**, denn sie würden sonst in ihre Gewohnheiten gehen. Man müsse ihnen vielmehr spezifische Informationen geben, damit sie sich aus ihren Gewohnheiten arbeiten können. Wenn man seine Band schon eine Weile hat, dann würden sie beginnen, diesen Sound zu hören, und es ergebe sich eine weitere Gefahr: Musiker, die in die Band kommen, würden versuchen, den Sound der letzten Band fortzusetzen. Das ginge allen so. Dave Holland habe erzählt, dass er bei seinem Eintritt in Miles Davis' Band erwartete, all diese Musik zu spielen, die [Ron Carter](#), [Tony Williams](#) und so weiter spielten. Miles Davis habe aber begonnen, etwas anderes zu machen. Musiker wie [Chick Corea](#) seien enttäuscht gewesen, denn sie wollten spielen, was [Herbie Hancock](#) machte. **Man versuche, sich weiterzubewegen. Daher habe er mehrere Phasen gehabt.** Sie hätten in den 1980er Jahren einen bestimmten Sound entwickelt.



39. **Musiker, die in den späten 1980er Jahren in die Band kamen, hätten die Sachen spielen wollen, die sie in den 1980er Jahren spielten. Er habe aber gesagt, dass das nicht das ist, was er mache, er versuche weiterzugehen.** Dann habe er mit [Gene Lake](#) und [Reggie Washington](#) einen Sound erarbeitet und die nächsten Musiker hätten das machen wollen. Man bewege sich weiter und hoffe, dass einem das weiterhin gelingt. (QUELLE: Steve Colemans Internetseite *M-Base Ways*, Blog/*M-Blog Episode 12: Sounding Like Yourself*, Audio 2 im Abschnitt 20:53 bis 23:35 Minuten, veröffentlicht 2014/2015, Internet-Adresse: <http://m-base.net>)
40. Steve Coleman: Er habe **mit verschiedenen Möglichkeiten tonaler Vorgaben experimentiert**, und zwar die ganzen 1990er Jahre hindurch. Er habe Symbole verwendet. Für das Album *The Sonic Language of Myth* habe es überhaupt keine geschriebene Musik gegeben. **Es seien lediglich Dreiecke, Quadrate und so etwas gewesen.** (QUELLE: Steve Colemans Internetseite *M-Base Ways*, Blog/*M-Blog Episode 10: "Who Would You Rather Be?"*, Audio 1 im Abschnitt 0:03:05 bis 0:03:34 Minuten, veröffentlicht 2014/2015, Internet-Adresse: <http://m-base.net>)
41. Steve Coleman: Er habe im Jahr 1985 durch sein erstes Album und die Beteiligung an zwei weiteren (**Oshumare von [Billy Hart](#)** und einem weiteren, das ihm nicht einfiel) genug Geld verdient, um ein Vierspur-Tonbandgerät zu kaufen. Ein Freund habe ihm aber geraten, sich stattdessen einen Computer anzuschaffen. Er (Coleman) habe noch nicht gewusst, was das ist, denn niemand habe damals einen Computer gehabt. Er kaufte sich ein solches Gerät und brachte sich das Programmieren bei. Der Posaunist **George Lewis**, den er durch Von Freeman kannte und der bereits Anfang der 1980er Jahre mit Computer-Programmen arbeitete, habe ihm Hinweise auf geeignete Programmiersprachen gegeben, die sich Coleman aneignete. – Er habe mit **Dave Holland einige Gigs** gehabt und Holland habe begonnen, populärer zu werden. Dadurch habe er, wahrscheinlich ab 1985, zum ersten Mal in seinem Leben ein ständiges Einkommen gehabt. **Viel von diesem Einkommen habe er in seine Forschung gesteckt.** – Ungefähr in den Jahren 1987, 1988 hatte **Coleman ein improvisierendes Programm erstellt, in das er seine Symmetrie-Sache eingeben konnte, die er im Jahr 1978 (also lange zuvor) entwickelte hatte.** Den harmonischen Teil habe er erst später entwickelt, den melodischen Teil aber bereits 1978. Er habe auch die Goldener-Schnitt-Sache in das Computerprogramm eingegeben und dann habe er das Programm anweisen können, zu welchem Prozentsatz es nach der Symmetrie und zu welchem nach dem Goldenen Schnitt improvisieren soll, zum Beispiel 75 % Goldener Schnitt und 25 % Symmetrie. (QUELLE: Steve Colemans Internetseite *M-Base Ways*, Blog/*M-Blog Episode 11: The Computer*, Audio im Abschnitt 00:01 bis 17:33 Minuten, veröffentlicht 2014/2015, Internet-Adresse: <http://m-base.net>) – Um 1985 habe er begonnen, in die Computer-Sache hineinzukommen. Eine der ersten Sachen, die er machen wollte, sei keine rhythmische gewesen, sondern den Goldenen Schnitt und die Symmetrie in den Computer zu programmieren, wobei er zunächst keine Ahnung gehabt habe, was das bedeutete. Er habe zustande bringen wollen, dass das Programm Symmetrie ohne Rücksicht auf Tonalität, also atonal, spielt und dann ebenso den Goldenen Schnitt. Und dann habe er beide vermischen wollen. Er sei schließlich dahin gekommen, dem Computer einen Prozentsatz vorzugeben, wie er Symmetrie und Goldenen Schnitt vermischen soll, etwa 25 % Symmetrie und 75 % Goldener Schnitt. Er habe die Prozentsätze verändert und hören wollen, wie das klingt, und sei schockiert gewesen. Das zu entwickeln, habe einige Zeit in Anspruch genommen. 1985, als er anfang, mit einem Computer zu arbeiten, habe er noch gar nichts gehört. Es habe bis ungefähr 1987 oder 1988 gedauert. Schockierend sei der Unterschied gewesen zwischen dem, wie es zum Beispiel bei einem Prozentsatz von 75 % Symmetrie und 25 % Goldener Schnitt einerseits und andererseits



42. beim umgekehrten Verhältnis (25 % Symmetrie, 75 % Goldener Schnitt) klang. (QUELLE: *IM-Blog Episode 15: The Computer II*, Audio 1 im Abschnitt 00:01 bis 02:51 Minuten)
43. Steve Coleman: **Das Improvisieren des Computerprogramms mit Symmetrie und Goldenem Schnitt habe sich zunächst einfach in einem atonalen Bereich abgespielt.** Das nächste Problem sei (wie er es als Saxofonist bereits selbst erlebte, als er in Bands wie der von Thad Jones spielte) gewesen, wie es mit einem tonalen Aspekt funktioniert, etwa mit einem Stück wie *All The Things You Are* oder *Giant Steps*. Er habe also eine Theorie entwickeln müssen, wie der Computer das zustande bringen kann, und er habe dabei präzise und mathematisch vorgehen müssen, denn der Computer hat ja keine Intuition. Das sei die großartige Sache daran, denn es zwingt einen dazu, nicht einfach intuitiv vorzugehen. Der Computer wisse nicht, dass es *All The Things You Are* ist, er weiß gar nichts, sondern sei einfach Zahlen. Die erste Sache, die er entwickeln musste, sei daher gewesen, wie der Computer über Akkordwechsel spielen kann. So ein Programm habe es seines Wissens nicht gegeben. Manche Leute hätten etwas Ähnliches versucht, aber mit einem ganz anderen Zugang. Ein Musiker habe Charlie-Parker-Licks in den Computer eingegeben. Vorgefasste Licks einzugeben, klinge aber nicht gut, und er habe das gar nicht erst versucht. Er habe sich daher gezwungen, die Sachen in ihre Teile herunterzubrechen. Er habe sich gefragt, was er beim Spielen über Akkordwechsel all die Jahre im Einzelnen denkt, was er über Tonalität denkt, wie er mit den Möglichkeiten umgeht und was möglich ist, um von hier nach dort zu gehen. Je mehr man weiß, umso mehr Möglichkeiten habe man natürlich. Bestimmte Möglichkeiten ergeben eine bestimmte Wirkung, andere eine andere Wirkung. Das habe sich im Laufe der Geschichte verändert. Charlie Parker habe für die Leute anfangs verrückt geklungen, während er heute traditionell klingt. Die Geschichte der europäischen Kunstmusik sei voll von dieser Sache. Es hänge also viel davon ab, an was die Leute gewöhnt sind. Er habe sich einfach nach sich selbst gerichtet. Auf der untersten Ebene habe man das Denken in Dreiklängen und so weiter, aber er denke nicht einfach an Dreiklänge, wenn er über das Spielen in der Tonart C und so weiter nachdenkt, sondern an andere Tonhöhen. Letztlich habe er ein Konzept für den Computer entwickelt, bei dem er einfach eine Palette von zwölf Tonräumen hat, die sich in den verschiedenen Oktaven wiederholen können. Es sei sehr simpel gewesen. Er habe das in die Maschinensprache umgesetzt, in der der Computer arbeitet und die aus Einsen und Nullen besteht. Die Möglichkeiten richteten sich danach, welche Noten tonal klingen. Das Spielen über Akkordwechsel habe er im Sinne zunehmender und abnehmender Konsonanz betrachtet und er habe dafür eine Bewertungstabelle gehabt. Dafür habe er vieles studieren müssen. Man habe das ja auch in der Geschichte der Musik, denn reine Intervalle sind jene, die sehr konsonant sind. Terzen und Sexten seien als Konsonanzen, aber unvollkommene Konsonanzen betrachtet worden. Auch seien früher Konsonanzen beziehungsweise Dissonanzen als weich beziehungsweise hart und süß beziehungsweise sauer (bitter) bezeichnet worden. So habe eine große Sekunde als sanfte Sekunde gegolten und eine kleine als harte Sekunde. Eine reine Quinte war ein süßes Intervall und so weiter. Im Deutschen habe man das auch für Dur und Moll. – Er habe einerseits zum Beispiel die strenge Symmetrie gehabt, aber dann sei eben eine andere Variable dazugekommen und es ergab sich die Frage, wie die das Ergebnis verändert. Es sei ihm eingefallen, dass Von Freeman und andere ältere Musiker oft sagten, man sei nie mehr als einen Schritt von der richtigen Note, nie mehr als einen Ton von einer konsonanten Note entfernt. Barry Harris habe etwas Ähnliches in Bezug auf Auflösung gesagt. Es gebe eben dieses Auflösungs-Konzept, das auf das Gut-Klingen, auf Konsonanz abstellt. Dann gebe es gewisse dissonantere Noten, die er liebe, denn sie geben Farbe hinzu. [Steve Coleman beschrieb noch viele weitere Einzelheiten.] – Die vom Computerprogramm hervorgebrachten Resultate seien



44. schockierend gewesen. Am besten habe es für ihn geklungen, wenn das Programm größtenteils der Symmetrie folgte mit einem bisschen Goldenen Schnitt. (QUELLE: Steve Colemans Internetseite *M-Base Ways*, Blog/*M-Blog Episode 15: The Computer II*, Audio 1 im Abschnitt 02:04 bis 26:18 Minuten, veröffentlicht 2014/2015, Internet-Adresse: <http://m-base.net>)
45. Steve Coleman: **Die Herausforderung sei gewesen, dem Computer zu sagen, was konzeptionell zu tun ist, nicht, was konkret zu tun ist.** Damals hätten auch andere Leute begonnen, Improvisations-Programme zu schreiben. Aber ihr Zugang sei gewesen, Licks zu programmieren, und der Computer spuckte sie dann in unterschiedlicher Reihenfolge, mit Transponierungen und so weiter aus. Ein Musiker habe das mit Licks von Charlie Parker gemacht, die der Computer dann nach dem Zufallsprinzip kombinierte, und das habe schrecklich geklungen. Nach seiner (Colemans) Vorstellung sollte es etwas Organischeres sein und auf einer mehr atomaren Ebene oder einer DNA-Ebene geschehen. Man könne nicht einfach ganze Linien eingeben. Das funktioniere nicht. Es gehe vielmehr darum, wie das Programm die Linien bildet. Das Entscheidende sei nicht wirklich der Computer gewesen, sondern der Prozess, bevor er es in den Computer eingab, denn er habe genau wissen müssen, was er eingibt. Er habe sich gefragt, was er im Einzelnen tut, wenn er improvisiert - in melodischer, rhythmischer und harmonischer Hinsicht. Er versuchte sich seine Gedankengänge beim Spielen von Phrasen klarzumachen. Er habe damals bereits gut spielen können, da er ja bereits seit Langem spielte. Er habe seine Fragen an sich selbst in einer Weise beantworten müssen, die ein Umsetzen in Zahlen ermöglichte, denn das sei die einzige Sprache, die der Computer spreche. Man könne dem Computer ja nicht einfach sagen, er solle irgendetwas Hippestes spielen. Der Computer habe ihn somit gezwungen, über die musikalischen Aspekte in einer grundlegenden Weise nachzudenken, in der Art des Musiktheoretikers Joseph Schillinger. Das habe ihm entsprochen, denn er sei schon immer jemand gewesen, der Theorie mag, Ideen, wie etwas gemacht wird. Er habe diesen analytischen Geist gehabt. (QUELLE: Steve Colemans Internetseite *M-Base Ways*, Blog/*M-Blog Episode 11: The Computer*, Audio im Abschnitt 17:44 bis 22:02 Minuten, veröffentlicht 2014/2015, Internet-Adresse: <http://m-base.net>)
46. Steve Coleman: **In der ersten Phase des Lernprozesses, der erforderlich war, um dem Computer die nötigen Anweisungen auf „atomarer“ Ebene zu geben, sei er mit Geri Allen verheiratet gewesen, die ihn gefragt habe, was er da Tag um Tag, Stunde um Stunde mache.** Schließlich habe er das Computerprogramm dazu gebracht, erstmals über die Coltrane-Stücke *Giant Steps* und *Countdown* zu improvisieren, und habe es Allen vorgespielt. Sie habe es verrückt gefunden und es als „Schummeln“ bezeichnet. Er entgegnete, alles was der Computer macht, beruhe auf den Ideen, die er programmierte. Er sah sogar Prozentsätze für ein Swingen vor und sorgte für Variationen. Die Ergebnisse seien ein unbegrenztes Übungsbuch gewesen und Allen habe sie schließlich ebenfalls zum Üben verwendet. Der Computer habe Unerwartetes gemacht und ihm im Endeffekt etwas gelehrt, denn er habe diese Verschachtelungs-Sache gemacht, die ein wenig schwer erklärbar sei. (QUELLE: Steve Colemans Internetseite *M-Base Ways*, Blog/*M-Blog Episode 11: The Computer*, Audio im Abschnitt 22:02 bis 24:50 Minuten, veröffentlicht 2014/2015, Internet-Adresse: <http://m-base.net>) – Er habe letztlich seine Spielweise aufgrund der Ergebnisse des Computerprogramms verändert. Auch wenn er nicht in der Lage war, den Computer direkt zu imitieren, so habe er sich dessen Sound anhören und vom Sound beeinflusst werden können. Dieses ganze Konzept betrachte er als von sich selbst beeinflusst werden. Es habe sich nach längerem Üben ergeben. Er verwende dazu kleine Tricks. Er übe zum Beispiel etwas sehr, sehr langsam, sodass er fast exakt nachspielen kann, was er hört. Und dann beschleunige er es und höre es sich wieder an. Man müsse dafür



Disziplin einsetzen. Coleman beschrieb in diesem Zusammenhang viele weitere Einzelheiten. (QUELLE: *M-Blog Episode 15: The Computer II*, Audio 1 im Abschnitt 25:31 bis 28:44 Minuten)

47. QUELLE: Steve Colemans Internetseite *M-Base Ways*, Blog/*M-Blog Episode 9: From Motherland Pulse to Rhythm People*, Audio im Abschnitt 35:07 Minuten bis Ende, veröffentlicht 2014/2015, Internet-Adresse: <http://m-base.net>
48. in bestimmten christlichen Lehren ein mythischer Ort, an dem eine **endzeitliche Entscheidungsschlacht stattfindet** (Wikipedia)
49. QUELLE: Steve Colemans Internetseite *M-Base Ways*, Blog/*M-Blog Episode 11: The Computer*, Audio im Abschnitt 48:27 bis 50:18 Minuten, veröffentlicht 2014/2015, Internet-Adresse: <http://m-base.net>
50. Steve Coleman: Er nenne seine Alben nur als Markierungen [stellvertretend für die jeweilige Entwicklung seiner Musik]. Die erste Zäsur in seiner Laufbahn sei *Rhythm People* gewesen, die nächste *The Sonic Language of Myth*. (QUELLE: Steve Colemans Internetseite *M-Base Ways*, Blog/*M-Blog Episode 10: "Who Would You Rather Be?"*, Audio 1 im Abschnitt 0:34:33 bis 0:35:17 Minuten, veröffentlicht 2014/2015, Internet-Adresse: <http://m-base.net>) – Die Zwei-Jahres-Phase vor der [im Februar 1990 erfolgten] Aufnahme von *Rhythm People* sei hilfreich gewesen, um all das [was er in diesem Album einsetzte] auszuarbeiten. In der Zeit, als er zu diesem Punkt gelangte, sei die Computer-Sache im Laufen, seine Goldener-Schnitt-Sache klar entwickelt gewesen und er habe an einigen rhythmischen Sachen mit rhythmischen Zyklen und so weiter gearbeitet. Er betrachte das Album *Rhythm People* deshalb als sein bis dahin ausgereiftestes Werk, weil er diese verschiedenen Elemente herausgefunden habe. Und er sei dabei gewesen, in eine weitere Sache einzutauchen, **nämlich in die dahinter liegende Symbolik**. (QUELLE: *M-Blog Episode 11: The Computer*, Audio im Abschnitt 50:18 bis 50:58 Minuten)
51. Steve Coleman: Das Thema des **Albums *Black Science*** sei das Ergebnis des Beginns dieser [afrozentrischen, esoterischen] Studien gewesen. Das **Album *Rhythm People*** sei so etwas wie die letzte Welle, der Höhepunkt dessen gewesen, was er zuvor machte. Mit *Black Science* habe er mit der mehr symbolischen Sache begonnen. (QUELLE: Steve Colemans Internetseite *M-Base Ways*, Blog/*M-Blog Episode 21: Thomas Goodwin*, Audio im Abschnitt 0:30:43 bis 0:31:08 Minuten, veröffentlicht 2014/2015, Internet-Adresse: <http://m-base.net>)
52. Steve Coleman: Als er das Album *Rhythm People* [im Februar 1990] aufnahm, habe er bereits das **Buch *The Destruction of Black Civilization*** von Chancellor Williams gelesen gehabt. Dieses Buch habe ihn hinsichtlich der ganzen historischen Sache und dieser ganzen historischen Perspektive mit Ägypten und all dem in Gang gesetzt und das habe sich bis zu diesem Punkt aufgebaut. (QUELLE: Steve Colemans Internetseite *M-Base Ways*, Blog/*M-Blog Episode 11: The Computer*, Audio im Abschnitt 50:18 bis 50:58 Minuten, veröffentlicht 2014/2015, Internet-Adresse: <http://m-base.net>)
53. QUELLE: Steve Colemans Internetseite *M-Base Ways*, Blog/*M-Blog Episode 11: The Computer*, Audio im Abschnitt 50:58 Minuten bis Ende, sowie *M-Blog Episode 16: Egypt*, Audio im Abschnitt 0:00:08 bis 0:01:24 Minuten; veröffentlicht 2014/2015, Internet-Adresse: <http://m-base.net>
54. Zum Beispiel ist ein Teil der Musik von Colemans Album *Harvesting Semblances and Affinities* (aufgenommen 2006/2007) von den Werken des im 13. Jahrhundert in Mallorca aufgewachsenen mystischen Denkers Ramon Llull (Raimundus Lullus) inspiriert, der nach Colemans Begleittext des Albums mit Kombinationen von Symbolen arbeitete, die auf intuitiven Einsichten und Naturbeobachtungen beruhende allgemeingültige Wahrheiten repräsentieren würden.



55. Steve Coleman: Er habe im Jahr 1999 das Buch von Levy erhalten und es sei ihm auch die T-Ging-Sache bekannt gewesen. Er habe einiges über diese Dinge gewusst und habe es während des Sabbaticals synthetisiert. Er habe es damals nicht als positiv und negativ betrachtet, sondern als männlich und weiblich. Aber er habe begonnen, diese Polarität hinsichtlich der Geschlechter und in allen Bereichen zu sehen, im harmonischen, melodischen und rhythmischen Bereich, selbst bei den Intervallen und so weiter. (QUELLE: Steve Colemans Internetseite *M-Base Ways*, Blog/*M-Blog Episode 3: Overview, Part III*, Audio im Abschnitt 02:44 bis 04:33 Minuten, veröffentlicht 2014/2015, Internet-Adresse: <http://m-base.net>) – Zum Beispiel erläuterte Coleman im Begleittext des Albums *The Ascension to Light* (1999) eine musikalische Darstellung von Yin-Yang-Polarität.
56. Steve Coleman: George Lewis habe ihm vorgeschlagen, etwas mit dem IRCAM-Institut [Institut de Recherche et Coordination Acoustique/Musique, Paris] zu machen, und als er in Paris war, habe Lewis ihm einen Mitarbeiter des IRCAM-Instituts vermittelt, der ihn umherführte und ihn schließlich aufforderte, ein Projekt bei diesem Institut einzureichen. Er habe daraufhin ein Projekt eingereicht, das schließlich zu seinem „Rameses“-Projekt wurde. Das Institut habe eine Menge Geld bereitgestellt, denn es sei staatlich subventioniert gewesen, und habe ihm einen Programmierer zur Verfügung gestellt. Seine Sachen seien so esoterisch und anders gewesen als das, was andere machten, dass sie nicht einmal aus der Computer-Perspektive erkannten, was er machte. Er sei bereits in Ägypten gewesen und kannte Thomas Goodwin, den er an einem bestimmten Punkt sogar herholte. Die ursprünglichen Ideen seien verrückt gewesen, melodische Sachen, die Osiris repräsentierten, Sachen, die Seth, Isis und so weiter repräsentierten, alles Mögliche. All die Sachen von Willie Anku habe er hineingenommen, denn die seien in rhythmischer Hinsicht sehr hilfreich gewesen. Er habe das ganze Projekt wie seine ursprüngliche Computer-Sache als ein Experiment betrachtet, das ihn mehr darüber lehren kann, was er macht. **Aus der Perspektive von IRCAM arbeitete er auf dieses große, interaktive Konzert mit dem Computerprogramm hin.** Man sehe ein wenig in dem **Dokumentarfilm *Elements of One* davon.** Die Musiker seiner Band interagierten bei diesem Konzert mit dem Computerprogramm. Was er aber wirklich tat, sei dasselbe, was er immer schon mit Computern tat: den Computer dafür verwenden, mehr über das zu erfahren, was er zu machen versucht. **Die Computer-Sache sei nie das Ziel selbst gewesen, sondern ein Werkzeug, um ans Ziel zu kommen. Bei der IRCAM-Sache gaben sie ihm aber nicht dafür Geld, sondern sie wollten am Ende ein Projekt sehen.** Er habe also ein fertiges Projekt produzieren müssen. Im Laufe des Projekts habe er dabei jedoch so viel gelernt, dass es zu einem Ausgangspunkt wurde. Das sei die nächste Zäsur gewesen. Die erste sei in der Zeit des Albums *Rhythm People* gewesen, die nächste in der Phase der Alben *The Sonic Language of Myth* und *The Ascension to Light* sowie des *Rameses*-Projekts gegen Ende der 1990er Jahre. In dieser Zeit habe er auch beschlossen, die Sabbaticals konkreter zu machen. Das erste Sabbatical, das er im Jahr 2000 machte, sei sehr lang gewesen und seither mache er jedes Jahr eines. Die Sachen, die dem ersten vorangingen, seien diese beiden Alben und das *Rameses*-Projekt gewesen. Es habe nicht nur alles kodifiziert, was in der Vergangenheit war, einschließlich der Sachen von Willie Anku, sondern habe auch angekündigt, was er anzugehen nun bereit war, denn hier habe er die harmonische Sprache kodifiziert, die schließlich die negative Sache wurde. Das sei der Anfang davon gewesen und es sei auch die Zeit gewesen, in der er das Buch von Levy erhielt [offenbar: Ernst Levy, *A Theory of Harmony*]. Es sei somit eine Übergangsphase gewesen. (QUELLE: Steve Colemans Internetseite *M-Base Ways*, Blog/*M-Blog Episode 10: "Who Would You Rather Be?"*, Audio 1 im Abschnitt 0:31:01 bis 0:35:57 Minuten, veröffentlicht 2014/2015, Internet-Adresse: <http://m-base.net>) – Es bestehen inoffizielle Audio-Aufnahmen vom abschließenden *Rameses*-Konzert. Coleman schrieb am 3. August 2007 einen



57. längeren Blog-Beitrag mit dem Titel *Symmetric Questions* zu einer Frage nach den verschiedenen melodischen Systemen, die er für sein *Rameses*-Projekt programmieren ließ und mit denen der Computer auf das reagierte, was die Musiker spielten. (Internet-Adresse: <https://mbase.wordpress.com/2007/08/03/symmetric-questions/>) – Im DVD-Dokumentarfilm *Elements of One*, (aufgenommen 1996 bis 2002), von Eve-Marie Breglia, *CHOD Productions*, sind kurze Aufnahmen vom Konzert und Erläuterungen Colemans zum Projekt zu sehen. Näheres zu diesem Film: [Link](#)
58. QUELLE: Steve Colemans Internetseite *M-Base Ways*, Blog/*M-Blog Episode 3: Overview, Part III*, Audio im Abschnitt 02:44 bis 03:42 Minuten, veröffentlicht 2014/2015, Internet-Adresse: <http://mbase.net>
59. QUELLE: Steve Coleman, *Symmetrical Movement Concept*, Abschnitte *Harmonic material generated in symmetrical space* und *A theory of harmony*, Colemans Internetseite, Internet-Adresse: <http://mbase.com/essays/symmetrical-movement-concept/>
60. Steve Coleman: Im Laufe der Jahre habe er verschiedene Ideen erforscht, die Erweiterungen der Symmetrie-Regeln für die Bewegung darstellten. Die meisten dieser Ideen beruhten auf verschiedenen Konzepten von „Gravitation“ und dem, was generell „Anbindung“ und „Entbindung“ genannt werden könne (und somit aus unterschiedlichen Arten von Gesetzen der Anziehung bestehe). Das Konzept der melodischen Symmetrie und andere verwandte harmonische Konzepte arbeiten alle mit tonalen Zentren im Sinne räumlicher Geometrie, im Gegensatz zur Standard-Tonalität, die mit tonalen Zentren der Tonarten im Sinne einer Tonika arbeitet. Diese unterschiedlichen Herangehensweisen könnten als unterschiedliche Arten von „Gravitation“ betrachtet werden. Hier könne man zwei Begriffe ausleihen, die der Musiktheoretiker Ernst Levy prägte, nämlich einerseits „tellurische Gravitation“ oder „tellurische Adaption“ als Bezeichnung für das Gravitations-Konzept, das die traditionelle, auf einer Tonika beruhende Tonalität ergibt, und andererseits „absolute Konzeption“ für ein Gravitations-Konzept, das auf Zentren eines **„geometrischen Raums“ gegründet ist. Bei der tellurischen Adaption beruhe die Wahrnehmung der** Gravitation auf den Gesetzen der Anziehung, die von unserem Sinn für „oben“ und „unten“ beeinflusst sind. Deshalb tendierten wir dazu, harmonische Reihen nur aus der „Unten-Oben“-Perspektive zu betrachten, **mit einem „Fundament“ auf dem Boden.** Dies sei eine „terrestrische“ Denkungsart, die von der Tatsache beeinflusst ist, dass wir auf der Erde leben und dazu neigen, unser Konzept von Raum entsprechend unserer Alltags-Situation zu lokalisieren. Bei der absoluten Konzeption seien die Position der Töne im Raum und ihre Distanzen entscheidend. Hier werden die harmonischen Reihen als ein „Herausschrauben“ von einem „Generator“ aus (anstelle einer Tonika oder eines Fundaments) gesehen, sodass sowohl eine Oberton- als auch eine Unterton-Reihe erzeugt wird. Die absolute Konzeption gründe auf einer „universalen“ Denkungsart, die sich ergibt, wenn man die Erde oder andere **Planeten, Satelliten oder Sterne im Hinblick** auf ihre Beziehungen zueinander im Raum betrachtet. Der Unterschied bestehe somit in der Art, wie die Gravitation **einerseits von einer „terrestrischen“ oder „tellurischen“ Perspektive aus wirkt (auf der Erde neigen wir dazu, die Gravitation als Kraft wahrzunehmen, die stets in eine Richtung zieht, nämlich nach unten) und andererseits von einer „universalen“ oder „absoluten“ Perspektive aus (im Raum neigen wir dazu, Objekte aus einer multidirektionalen Perspektive als um eine Gravitations-Quelle kreisend oder als von einer Quelle angezogen zu verstehen).** Bei der absoluten Konzeption würden Partialtöne als um einen Generator-Ton kreisend verstanden werden, der sowohl eine Über- als auch eine Unterton-Energie hervorbringe. Diese beiden unterschiedlichen Konzepte von Gravitation, der tellurischen und der absoluten, werde er in seinem Artikel nun im



61. Einzelnen untersuchen. (QUELLE: Steve Coleman, *Symmetrical Movement Concept*, Abschnitt *Harmonic material generated in symmetrical space*, Colemans Internetseite, Internet-Adresse: <http://m-base.com/essays/symmetrical-movement-concept/>)
62. Steve Coleman: **Im Buch *A Theory of Harmony* von Ernst Levy** gehe es um einen andersartigen Zugang zur Harmonie und zur Stimmführung. – Levy spreche auch viel in psychologischer und manchmal fast mystischer Hinsicht über Musik und Musiktheorie. Darin könne der Einfluss von Ernest McClain gesehen werden, der einer von Levys Studenten und auch sein Kollege war. Es sei eine Kombination aus Levys harmonischer Polaritätstheorie und seinem philosophischen sowie psychologischen Blickwinkel, was für ihn (Coleman) nützlich ist. Sein Buch erwähne freilich nirgendwo den Rhythmus, bei dem die Konzepte der Balance und Form aber noch bedeutender seien. Was er (Coleman) nützlich finde, sei die extreme Symmetrie, mit der sich Levy befasse und die ihn an einige eigene Arbeiten sowie an Elemente aus der Arbeit von Bartók, Henry Threadgill, W.A. Mathieu, Howard Boatwright, Schwaller de Lubicz, der alten Ägypter, von Pythagoras, Plato und anderen alten Griechen, an babylonische Ideen von Wechselseitigkeit, an das Werk von Umayalpuram Sivaraman und verwandte vedische Symmetrie-Ideen erinnere. Besonders spreche ihn die von Levy eingeführte Idee an, dass die Aufwärts- und Abwärts-„Determinante“ ebenso bedeutend ist wie die Aufwärts- und Abwärts-„Dominante“. Dann verbinde Levy diese Konzepte dynamisch und zeige, wie sie in Progressionen aus Dreiklängen funktionieren. Anschließend stelle Levy sein Konzept von Konsonanz und Dissonanz, Stimmung sowie der tonalen Funktion von Intervallen, Dreiklängen, nicht auf Dreiklängen beruhenden und zusammengesetzten Akkorden vor. (Steve Coleman, *Symmetrical Movement Concept*, Abschnitt *A theory of harmony*, Colemans Internetseite, Internet-Adresse: <http://m-base.com/essays/symmetrical-movement-concept/>)
63. Steve Coleman: Er habe um 2000 ein 18 Monate langes Sabbatical genommen, was für ihn neuartig war, denn er sei damals ziemlich beschäftigt gewesen. 18 Monate lang kein Album, keine Tourneen, nichts, nur Studieren, denn er habe gewusst, dass er dieses Zeug hinbekommen musste. Es habe einige harmonische Sachen gegeben, die er zu betrachten begonnen habe. Er habe bereits das Album *The Sonic Language of Myth* und all das gemacht. Es sei das harmonische Zeug gewesen, das er sich ansehen wollte, und wie sich das in diese andere Sache integrieren lässt, wie all diese Sachen in einer Art von Kosmogonie [Weltentstehungslehre] zusammenkommen können. Seit er Thomas Goodwin im Jahr 1994 traf, habe es viel esoterische Information gegeben, die einzufließen begann. Er habe sich gedacht, dass das zu viele Sachen sind, er sie in irgendeiner Weise synthetisieren müsse und herausfinden müsse, welche Symbole er verwenden möchte. Er habe im Jahr 1999 das Buch von Levy erhalten und es sei ihm auch die I-Ging-Sache bekannt gewesen. Er habe einiges über diese Dinge gewusst und habe es während des Sabbaticals synthetisiert. (QUELLE: Steve Colemans Internetseite *M-Base Ways*, Blog/*M-Blog Episode 3: Overview, Part III*, Audio im Abschnitt 02:44 bis 03:42 Minuten, veröffentlicht 2014/2015, Internet-Adresse: <http://m-base.net>)
64. QUELLE: Steve Colemans Internetseite *M-Base Ways*, Blog/*M-Blog Episode 22: Tools and Vibe*, Audio vom Anfang bis 0:02:14 Minuten, veröffentlicht 2014/2015, Internet-Adresse: <http://m-base.net>
65. Steve Coleman: **Die Hexagramme und Trigramme seien für ihn nicht nur eine elegante, einfache Weise gewesen, mit Sachen zu arbeiten, sondern er sei durch sie in Richtungen gelangt**, in die er sonst nicht gegangen wäre. Durch die visuellen Hexagramme und Trigramme komme man auf Abläufe, die man im Klang nicht gemacht hätte. So erkunde man verschiedene Dinge, auf die man sonst nicht käme. Das sei nicht anders, als es bei Coltrane mit seinen Stücken *Countdown* und *Giant*



66. *Steps* war. Man arbeite sich durch etwas, das einem hilft, zu etwas Neuem zu gelangen, indem man es aus einer anderen Perspektive betrachtet. Es führe einen auf einer anderen Straße zu etwas Neuem, zu einem anderen Sound, und sie (die Musiker) würden ja alle versuchen, irgendwie andere Sounds zu erhalten, die sie anziehend finden. Das sei nun eine weitere Sache: Man treffe ja weiterhin eine Wahl. Wenn man dieselbe I-Ging-Sache jemand anderem gebe würde, dann würde der etwas völlig anderes daraus machen. Tatsächlich habe zum Beispiel John Cage damit etwas völlig anderes gemacht, aufgrund seiner Persönlichkeit, seiner Betrachtungsweise, seiner Fähigkeiten und so weiter. Dinge wie das I Ging seien für ihn (Coleman) nicht das Wichtigste. Er betrachte sie als das Entwickeln verschiedener Landkarten, die einem helfen, auf unterschiedlichen Straßen zu fahren. Bei der tatsächlichen Fahrt schalte er das dann jedoch aus. Bei ihr versuche er dann, in die Sache der monophonen Wissenschaft zu gelangen. Man könne sagen, man werde diese Straße entlanggehen, aber WIE man die Straße entlanggeht, das sei noch einmal eine ganz andere Geschichte. Man könne springen, rennen, zickzack laufen, verkehrt gehen, kriechen, fahren, mit einem Fahrrad und so weiter. Er achte sehr genau auf diesen Teil, auf die tatsächlichen Rhythmen, die tatsächlichen Melodien und das sei eine ganz andere Ebene als all das System-Zeug wie die I-Ching-Sache. Er befasse sich mit den Details der musikalischen Sprache, denn für ihn komme es beim tatsächlichen Sound der Musik nicht darauf an, ob er das I Ging oder eine andere solche Sache wählt. Es komme mehr auf den Sound an, der tatsächlich hervorgebracht wird. Solange man nicht mit dem jeweiligen Musiker spricht, werde man wahrscheinlich gar nicht erkennen, dass er so etwas wie das I Ging verwendet. Es bilde lediglich einen konzeptionellen Rahmen, der möglicherweise von gar niemandem bemerkt wird. Selbst die eigenen Bandmitglieder wissen vielleicht nichts von ihm. Sie achten vielleicht auch gar nicht darauf, sondern arbeiten mit den Sounds, den Rhythmen, Melodien und so weiter. Die Noten, über denen sie zusammenkommen, ergeben den Sound, nicht das I Ging oder was auch immer ihm durch den Kopf geht oder was man auf der Wand hängen hat. Die Ebene, auf der die Musik die Hörer erreicht, sei der Rhythmus und die Melodie. Was sie empfangen, seien Schallwellen, die in ihr Ohr dringen, und das, was in ihnen dann geschieht. Was in ihnen geschieht, wisse man nicht und sei sehr unterschiedlich, je nachdem, wer die Person ist, wie alt sie ist, woher sie kommt, was in ihrem Leben geschah, was sie bisher gehört hat und so weiter. Die pure Musik sei der Teil, der tatsächlich in Bewegung ist, nicht das, was er konzipiere, um an den Punkt zu gelangen, an dem er etwas in Bewegung bringen kann. Dinge wie das I Ging seien lediglich Werkzeuge. Letztlich komme es aber auf den sich bewegenden Sound an. Das sei das, was tatsächlich geschieht und was mit anderen geteilt wird. Er möchte sich nie zu weit vom Studium dieser großen gemeinsamen Sache entfernen. (QUELLE: Steve Colemans Internetseite *M-Base Ways*, Blog/*M-Blog Episode 22: Tools and Vibe*, Audio im Abschnitt 0:07:14 bis 0:15:09 Minuten, veröffentlicht 2014/2015, Internet-Adresse: <http://m-base.net>)

67. Steve Coleman: Die Hörer würden nicht die Details der Harmonie und all das kennen und in gewisser Weise müssten Musiker herausfinden, wie sie diesen die Wirkung betreffenden Teil ansprechen. Denn letztendlich laufe jede Harmonie, das negative Zeug und all das für die normalen Leute einfach auf Effekte hinaus – wie bei einem Haus: Man wisse nichts über Architektur und all die technischen Details, sondern es gefalle einem einfach ein bestimmtes Haus. So mögen Hörer einfach eine Musik und es solle daher Teil der Wissenschaft sein, wie die Musik auf die Leute wirkt. Über vieles davon wisse man nicht viel. Booker Littles und Thad Jones Sachen hätten ihn in einer gewissen Weise berührt und er habe versucht herauszufinden, wie das geschah. Er sei noch viel weniger Musiker gewesen, als er in Thad Jones Band eintrat und zum ersten Mal Booker Little hörte. Er habe sich gefragt, was er in ihrer Musik hört. Auch bei Woody Shaws Musik habe er sich

Heart Pulse Code

Udo matthias 07626-2 999 847

mobil: 017621-605276

<http://www.udomatthias.com>

<https://www.facebook.com/udo.matthias.3>

info@udomatthias.com

If it feels good, it must be in time!!



68. gefragt, was ihn an seinen Linien anzog. Ebenso bei Coltrane. Andererseits gebe es Musiker, die ihn nicht so ansprachen, obwohl sie mit diesen Musikern zusammenspielten. Coltrane und Woody Shaw spielten mit manchen Musikern, von denen er nicht angezogen wurde. Er habe verschiedene Bandmitglieder unterscheiden können, sodass er zum Beispiel sagen konnte, er möge eine Band, aber nicht deren Pianisten. (QUELLE: Steve Colemans Internetseite *M-Base Ways*, Blog/*M-Blog Episode 19: Synovial Joints II*, Audio im Abschnitt 0:56:10 bis 0:58:38 Minuten, veröffentlicht 2014/2015, Internet-Adresse: <http://m-base.net>)
69. Coltranes Album *Live in Seattle*, 1965
70. QUELLE: Steve Colemans Internetseite *M-Base Ways*, Blog/*M-Blog Episode 23: Monophonic Science*, Audio im Abschnitt 48:01 bis 49:47 Minuten, veröffentlicht 2014/2015, Internet-Adresse: <http://m-base.net>