

Kleine Stilkunde des Jazz – Folge 18: Kunst des Solos, Kunst des Duos

Die neue Sensibilität

Nach dem Kahlschlag durch den freien und elektrischen Jazz musste Jazz-Ästhetik von Grund auf neu erfunden werden. Das Medium für die Entwicklung einer Post-Free-Sensibilität war **das akustische Solo- und Duospiel**.
Von Hans-Jürgen Schaal.

Der Gegensatz konnte kaum größer sein. Eben noch rockte die Fusion-Band, das Schlagzeug dröhnte, der E-Bass knallte, und die Keyboards schichteten einen Himalaya an Sounds auf: Synthesizerflächen, Mellotron-Gewoge, Fender-Rhodes-Akkorde, Clavinet-Riffs. Dann blieb der Keyboarder allein auf der Bühne zurück, setzte sich an den Steinway-Flügel und improvisierte ein besinnliches, sanft schwebendes Klavierstückchen. Und das Publikum war genauso begeistert. Hatte es etwa heimlich genug von Hektik und Lautstärke, von elektrisch verstärkten Parforce-Ritten

und avantgardistischen Experimenten? Mussten wir erst durch die anstrengenden Wechselbäder von Free Jazz und Rock-Jazz gehen, damit sich unsere Ohren schlichte, ruhige, harmonische Klänge wünschten?

Tatsache ist: Abgesehen von den typischen Klaviersolo-Spielarten wie Ragtime, Harlem Stride oder Boogie-Woogie hat das unbegleitete Solo- und Duo-Spiel bis in die 1960er Jahre hinein im Jazz praktisch keine Rolle gespielt. Zu übermächtig war die konventionelle Vorstellung, dass Jazz ohne Schlagzeug, ohne Rhythmusgruppe nicht funktioniert. Die

wenigen Ausnahmen, die es gab, gelangten daher zu legendärem Ruhm: Eddie Langs Einspielungen mit dem Geiger Joe Venuti (1926–28), Louis Armstrongs Duett mit Earl Hines über den „Weather Bird Rag“ (1928), Coleman Hawkins’ unbegleitetes Saxophonsolo „Picasso“ (1937), Duke Ellingtons Duo-Aufnahmen mit seinem Bassisten Jimmy Blanton (1940). Der reduktionistische Cool Jazz erlaubte ein paar Freiheiten mehr, aber es blieben Kuriositäten. Erst der Free Jazz hat die alten Konventionen durchbrochen und jede Art Besetzung im Jazz denkbar gemacht.

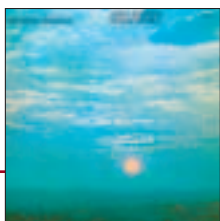
Im Jahr eins nach „Bitches Brew“, dem Fanal des elektrischen Jazz, meldete sich plötzlich ein Gegentrend: unbegleitete Solo-Alben. In diesem Jahr 1971 entstanden Chick Coreas „Piano Improvisations“, Keith Jarretts „Facing You“, John McLaughlins „My Goal’s Beyond“, Gary Burtons „Alone At Last“. Doch nicht nur Pianisten, Gitarristen oder Vibraphonisten, deren Instrumente harmonische Möglichkeiten bieten, spielten solo, auch Trompeter, Posaunisten, Schlagzeuger schlossen sich dem Trend an. 1972 gab es bei den Olympischen Spielen in München und bei den Jazztagen in Berlin hochkarätig besetzte Konzerte, deren Teilnehmer keineswegs mehr miteinander, sondern nacheinander auftraten, jeder für sich als unbegleiteter Solist. Darunter waren der Posaunist Albert Mangelsdorff, der Geiger Jean-Luc Ponty, der Schlagzeuger Pierre Favre, der Saxophonist Ornette Coleman. Zum berühmtesten Dokument dieser Solo-Welle wurde Keith Jarretts „Köln Concert“ von 1975, ein Album mit ausgedehnten Klaviersolo-Improvisationen, die zwischen Gospel, Rock, Funk und schlichter Romantik einen beinahe hypnotischen rhythmischen Sog entwickeln.



Foto: Wolfgang Frankenstein/ECM

Keith Jarrett

Das Solo-Syndrom war mehr als nur ein Modetrend. Es war – von heute aus gesehen – der überlebenswichtige Versuch, dem Jazz eine neue Ästhetik zu



les vermissten, was bis dahin zum Jazz gehört hatte: raue Tonbildung und rotziger Gestus, verminderte Quinten und ekstatisches Loslassen.

schaffen. Es war eine erste Antwort auf die Frage: Welche Art von Jazz ist nach Free und Electric überhaupt noch möglich? Undenkbar schien es damals, zu den Konventionen der 1950er Jahre zurückzukehren, zum swingenden, boppenden Jazz-Quintett mit zwei Bläsern und Rhythmustrio, zu den Harmoniefolgen der Standards, zu den Chorusformen des Bebop, zu den Blue Notes und Breaks, zu den Battles und Jams. Doch völlig unklar war, in welchen Formen, mit welchen Harmonien und welchen Rhythmen sich ein akustischer Post-Free-Jazz entwickeln könnte, der die Befreiungsschläge von Free und Rock produktiv verarbeitet. Das unbegleitete Solo suchte Wege in die Zukunft – mal unverhohlen romantisch, mal ungebunden frei, mal betont virtuos. Die Instrumente und ihre Möglichkeiten wurden neu erforscht, unabhängig von ihren traditionellen Jazz-Funktionen.

„Immanenz“ lautete das Reizwort. Dem Solospiel nur „immanent“ war der Swing – oder neutraler: der Puls – des Jazz, denn es gab ja keine Rhythmusgruppe, die für den Beat sorgte. Dem Solospiel nur immanent waren aber auch Geist und Tugend des Jazz überhaupt, die Idee der überraschenden Interaktion. In guten Solokonzerten konnte man sie spüren: die destillierte Jazz-Philosophie. Aber dass hochkarätige Jazz-Musiker, Experten im innovativen, spontanen Umgang mit dem Instrument und dem Mitspieler, plötzlich nicht mehr miteinander, sondern nur noch jeder für sich spielen sollten, besaß durchaus groteske Züge. Schließlich ist Jazz doch eine Gemeinschaftsmusik.

Es war fast unumgänglich, dass sich irgendwann zwei Solospieler zum unbegleiteten Duo zusammenfanden. Die „Kunst des Duos“ entwickelte sich zeitgleich mit der Solowelle, wuchs zu einem noch breiteren Phänomen heran und bewies damit letztlich, dass der interaktive Impuls des Jazz einfach nicht dauerhaft auszublenden ist. Corea mit Burton, Burton mit Jarrett, Jarrett mit DeJohnette, Corea mit Hancock, Burton mit Swallow, Burton mit Towner, Towner mit Aber-

CD-Tipps

Keith Jarrett: Solo Concerts. Bremen & Lausanne (1973); ECM

Chick Corea & Gary Burton: Crystal Silence (1972); ECM

Albert Mangelsdorff & His Friends (1969); MPS

Alle im Vertrieb von Universal

crombie – die möglichen musikalischen Paarungen der Post-Free-Generation waren unerschöpflich. Im Duo konnte man die Tugenden des Jazz neu erfinden, ohne auf die konventionellen Rollen festgelegt zu sein. Solo- und Begleitfunktion waren austauschbar, man konnte jederzeit zwischen den Rhythmen wechseln, spontan andere harmonische Felder erschließen oder sich gemeinsam in unvorhersehbare Abenteuer und Episoden stürzen. Musikalische Interaktion gewann eine viel umfassendere Bedeutung, als sie sie im konventionellen modernen Jazz jemals besaß, der ja in abgesprochenen Chorusformen und Combo-Strukturen gefangen war. Ein quasi telepathisches Verständnis zwischen den Duopartnern war freilich Voraussetzung. Kein Wunder, dass überzeugende Duos oft auf viel-

Die Möglichkeiten des Duospiels nutzen nicht nur die Miles-Eleven, sondern auch ältere Musiker – besonders jene, die den frühen Free Jazz als formale Befreiung erlebt hatten. Zu diesen Freigeistern zählten etwa Lee Konitz, Albert Mangelsdorff, Attila Zoller, aber auch Free-Jazz-Pioniere wie Ornette Coleman, Don Cherry oder Elvin Jones. Der Altsaxophonist Lee Konitz hat schon 1949 mit Billy Bauer unbegleitete Duos gespielt und öfter mal ohne Schlagzeug gearbeitet. Er machte sein erstes komplettes Duo-Album 1967, sein erstes unbegleitetes Solo-Album 1974; ähnlich der Posaunist Mangelsdorff: 1969 bzw. 1973. Auch die afroamerikanischen Free-Jazz-Musiker entdeckten das konzentrierte, individualisierte Duospiel als Ausdruckform: John Coltrane und Rashied Ali 1967, Elvin Jones und Richard Davis 1968, Anthony Braxton und George Lewis 1976, Julius Hemphill und Oliver Lake 1978.

Die Kunst des Duos wurde sogar zu jener Hintertür, durch die der swingende Mainstream-Jazz wieder ins Rampenlicht trat. 1973 präsentierte sich in Kalifornien ein neues Label: Pablo. All die großen Veteranen des swingenden Jazz,

Überzeugende Duos beruhen oft auf vieljähriger Vertrautheit

jähriger Vertrautheit beruhen.

Dieses konzentrierte Aufeinander-Hören und Aufeinander-Reagieren schärfte bei Spielern und Zuhörern den Sinn für Details und Nuancen. Dank Corea, Burton, Jarrett & Co. entwickelte der Post-Free-Jazz eine genuine, europäisch gefärbte „Kammerästhetik“, die aus dem Spektrum des Jazz heute gar nicht mehr wegzudenken ist. Das Münchner Label ECM, das besonders eng mit der Solo- und Duo-Kunst verbunden war, warb nicht umsonst mit dem Slogan „The most beautiful sound next to silence“. Solche europäisierte Sensibilität hatte freilich auch Gegner, die den Kunstwillen als Ästhetizismus kritisierten und darin vie-

von der Entwicklung der 1960er Jahre historisch scheinbar überholt, hatten sich bei Pablo verpflichtet: Duke Ellington, Ella Fitzgerald, Count Basie, Oscar Peterson, Roy Eldridge, Dizzy Gillespie und viele mehr. Dank der blühenden Solo- und Duo-Ästhetik fanden diese Musiker nun auch beim jüngeren Publikum neu geschärfte Ohren. Oscar Peterson zum Beispiel machte 1974/75 eine ganze Serie von fünf unbegleiteten Duett-Alben mit fünf verschiedenen Trompetern. Der Gitarrist Joe Pass war als Duopartner von Peterson, Ella Fitzgerald, J. J. Johnson, Zoot Sims, Herb Ellis oder Niels-Henning Ørsted-Pedersen zu hören. Die Vergangenheit bekam wieder eine Zukunft. ■