

LENNIE TRISTANO

Der Guru des Cool Jazz

Sein Name hat legendären Klang, seine Tondokumente gehören zu den Meisterwerken der improvisierten Musik, seine Ästhetik begründete die führende Richtung des Cool Jazz. Dennoch ist der blinde Pianist Lennie Tristano (1919-1978) immer ein Außenseiter geblieben: Zu elitär und anspruchsvoll war seine Schule der linearen Improvisation. Anlässlich von Tristanos 20. Todestag am 18. November erinnert Hans-Jürgen Schaal an den Guru des Cool Jazz.



Lennie Tristano und seine Band im Jahre 1949.

Foto: Charles Stewart, Jazz-Institut Darmstadt

In den ersten Tagen des Jahres 1949 schickte das amerikanische Jazz-Magazin „Metronome“ die besten Musiker der Szene als „Metronome All-Stars“ ins Aufnahme-Studio. Darunter waren nicht nur die Großen des Bebop, sondern auch eine Handvoll Namen, die in Kürze die Geschicke des sogenannten Cool Jazz bestimmen sollten. Dem Fotografen Herman Leonard bot sich die seltene Gelegenheit, Charlie Parker bei der Arbeit im Studio zu fotografieren: Der Bebop-Star entwickelte zusammen mit dem „kühlen“ Pianisten Lennie Tristano und Tristanos Gitarristen Billy Bauer ein Stück für die All-Stars: „Victory Ball“.

Die Plattenaufnahmen – und Leonards Fotos – hatten Symbolwert: 1949 wurde das Jahr, in dem der Cool Jazz vom Bebop die Trend-Staffette übernahm. In den folgenden Monaten entstanden nicht nur die zwölf Stücke von Miles Davis' Capitol Orchestra, die unter dem Titel „Birth Of The Cool“ bekannt wurden, sondern auch jene sechs kurzen Sextett-Nummern, die den Ruf der Tristano-Schule begründeten. Bei beiden Projekten beteiligt war übrigens der Altsaxophonist Lee Konitz, Miles' besonderer Liebling und zugleich der Meisterschüler Tristanos. Als im Januar 1950 die nächsten „Metronome All-Stars“ zusammenkamen, hatte der 22jährige Konitz sogar den großen Charlie Parker aus der Band verdrängt.

Lennie Tristano, der blinde Pianist aus Chicago mit italienischen Vorfahren, konn-

te zu dieser Zeit bereits einen elitären Zirkel von Schülern und Verehrern um sich scharen. Neben Konitz und Bauer gehörten Bill Russo, Warne Marsh und Sal Mosca zum innersten Kreis. Auch Phil Woods, Art Pepper, Sheila Jordan oder Marian McPartland sympathisierten mit Tristanos Schule. Was der „Hochpriester des Cool“ und „Homer unserer Zeit“ verkündete, erschien wie eine neue Ästhetik, wenn nicht wie ein neues Genre: eine improvisierte Musik jenseits vorgege-

Wichtig war der gedämpfte Ausdruck

bener Muster der Form und des Ausdrucks, zusammengehalten nur von der inneren Dynamik fließender Linien. Tristanos Klavierspiel – weit ausschweifende, frei phrasierte Tongirlanden – verband auf nie gehörte Weise Abstraktion und Swing.

Schon die Stücke „Wow“ und „Cross-currents“, aufgenommen vom Tristano-Sextett am 4. März 1949, mußten das Jazz-Publikum verwirren: In ihrer sachlichen Mischung aus virtuoser Konstruktion und gedämpftem Ausdruck konnte man sie als eine satirische Verfremdung des Bebop mißverstehen. Beim nächsten Studio-Date forderte der Pianist seine Musiker sogar zur freien Improvisation auf – ohne Thema, Harmonien, Takt und Tempo –, und damit war der Eklat perfekt. Der Toningenieur lief von seinem Pult weg, die Plattenfirma verweigerte Bezahlung und Veröffentlichung. Erst als Kritiker und Radio-

leute Druck machten, kamen die freien Aufnahmen „Digression“ und „Intuition“ auf den Markt. Ihnen verdankte Tristano später den Ruf als „Pionier des Free Jazz“.

Der Titel mag abwegig scheinen, entstand doch der Free Jazz erst zehn Jahre danach und aus einer völlig anderen Situation und Haltung. Und dennoch: Unter der manchmal sanften, kommerziellen Oberfläche des Cool Jazz rettete sich ein avantgardistisches Moment hinüber bis in die Musik der zornigen schwarzen Männer der 60er Jahre. Charles Mingus setzte 1954 hörbar bei Tristanos Kontrapunktik an, Eric Dolphy kam aus dem Westcoast-Jazz, Ornette Coleman hatte einen starken Bezug zum Third Stream, und selbst Cecil Taylor äußerte offene Bewunderung für Tristano. Miles Davis, kein Freund des Free Jazz, meinte 1964: „Was heißt hier Avantgarde? Tristano und Konitz haben vor 15 Jahren Ideen gebracht, die kühner waren als alle diese neuen Sachen.“

Von Anfang an hatte Tristanos Musik gegen Vorurteile und Mißverständnisse zu kämpfen. Bedeutete der Begriff „Cool Jazz“ nicht bereits einen Widerspruch in sich? Wie konnte Jazz, dieser spontane Ausdruck extremer Emotion, je „cool“ und reserviert sein? Bei den Verfechtern des „echten“ Jazz stand der Cool Jazz zudem im Verdacht, die schwarze Musiktradition zu verwässern, zu verraten, kommerziell auszubeuten. Der schwarze Avantgardist Anthony Braxton, ein Tristano-Fan seit seinem 15. Lebensjahr,

outete sich erst 30 Jahre später mit einer musikalischen Hommage an Tristano und Warne Marsh: Zu stark waren die bestehenden Vorbehalte gegen den „weißen Cool Jazz“ gewesen.

Tristano, der seine Musik selbst niemals „cool“ nannte, leistete solchen Mißverständnissen dennoch Vorschub. Wenn er etwa forderte, in der Improvisation das Ego zurückzustellen und Objektivität anzustreben, brachte er sich und seine Musik in den Ruf, kalt, unpersönlich und gefühllos zu sein. In Wirklichkeit meinte Tristano das Gegenteil: Der Improvisator sollte seine Technik so sehr verinnerlicht haben, daß er sie im Moment des Spielens vergißt. Anstatt sich durch virtuose Statements, Tricks und Licks in Szene zu setzen, sollte er sich ganz dem Augenblick anvertrauen, dem spontanen Feeling: „Ich kann nie zur gleichen Zeit denken und spielen“, sagte Tristano. Gerade durch diesen Verzicht auf Bewußtheit sollte die Improvisation etwas objektiv Persönliches bekommen. Charlie Parker spürte das: „Lennie hat eine Menge Seele, und das hörst du in seiner Musik“.

Obwohl Tristano „den Bop überwinden“ wollte, verband ihn mit Parker ein großer wechselseitiger Respekt. Überhaupt waren es Bläser, die Tristano inspirierten: Louis Armstrong, Roy Eldridge, Lester Young. Sein ganzes musikalisches Konzept war an Bläsern orientiert, an improvisierten Linien, die sich entwickeln, aus Formen lösen, fortspinnen und sich kontrapunktisch ineinander verweben. Seine große musikalische Vision war ein multilinear, polyphoner Klangkomplex: ein Gebäude aus spontanen Melodien, übereinandergeschichtet in verschiedenen Tempi und Taktarten. Um dieser Vision nahezukommen, arbeitete Tristano bereits Mitte der 50er Jahre mit Playback und Overdubs. In Stücken wie „Line Up“ und „Turkish Mambo“ baute er Form auf Form und schuf damit eine Art polymetrisch pulsierenden Jazz-Organismus.

Auch von seinen Schülern erwartete Tristano die Beschäftigung mit Lester Young und Roy Eldridge. Wer bei ihm studierte, lernte Jazz-Soli mitzusingen und nachzuspielen, bis er sie auswendig konnte und „fühlte“. Lee Konitz verblüfft noch heute in Workshops mit Lester-Young-Soli, die er Ton für Ton scattet. „Die Lektionen bewegten sich auf den unterschiedlichsten Ebenen“, erinnert sich die Pianistin Connie

Diskographische Empfehlungen

The Complete Lennie Tristano on Keynote (1946), Mercury
Lennie Tristano & Warne Marsh: Intuition (1949/56), Capitol
Lee Konitz: Subconscious-Lee (1949/50), Prestige/OJC
Lennie Tristano (1955), Atlantic
The New Tristano (1962), Atlantic

Neuere Aufnahmen:

Pandelis Karayorgis & Eric Pakula: Lines (1995), Accurate
Greg Marvin: Taking Off! (1989), Timeless
Sal Mosca-Warne Marsh Quartet (1981), Zinna
Lee Konitz: Friend Lee (1995), Edition Collage
Connie Crothers: Music From Everyday Life (1993-96), New Artists
Connie Crothers-Lenny Popkin Quartet: Jazz Spring (1993), New Artists
Ted Brown Trio: Free Spirits (1987), Criss Cross
Anthony Braxton: Eight (+3) Tristano Compositions (1989), Hat

Crothers, die 1962 Tristanos Schülerin wurde. „Es gab Übungen in gegenläufigen Rhythmen oder einfach Improvisationen von Schallplatten, die man mitsingen mußte. Ich sang Stunde um Stunde, spielte viele dieser Soli auf dem Klavier und lernte die Jazz-Geschichte auf diese persönliche Art – indem ich sie nachlebte.“

Lennie Tristano erfand die erste Improvisations-Schule der Geschichte, und das pädagogische Ziel war klar: Die solistische Eloquenz der großen Jazz-Spieler sollte den Schülern so in Fleisch und Blut übergehen, daß sie völlig ihrer Spontaneität vertrauen konnten. Wenn es ans Improvisieren ging, sollte das bewußte Denken ausgeknipst sein: „Laß dich los“, forderte Tristano dann von seinen Schülern, „spiel, was du fühlst, laß es raus!“ Auch er selbst mied ja das Eingetübte und verzichtete zunehmend sogar auf das Notieren von Themen. Obwohl er angeblich alle Soli von Art Tatum perfekt spielen konnte (nur noch schneller!), zeigte er diese Art von Virtuosität nie. Ihm ging es um das Entwickeln

Bezüge zu Bachs Polyphonie

spontaner Ideenströme, um polyphone und polymetrische Geflechte. Der Bezug zur Musik von Johann Sebastian Bach war dabei mehr als nur spiritueller Art. Nicht umsonst bauten Tristanos Mitspieler immer wieder kleine Bach-Fugen und -Inventionen ins Konzertprogramm ein.

Als Tristano 1960 plötzlich ohne Band dastand, vertiefte er noch die Arbeit an seinem Solo-Konzept. Ein Jahr lang spielte er nur mit der linken Hand, übte ausschließlich das Spiel von Baßlinien und lernte dabei so überzeugend zu swingen und zu walken wie ein Kontrabassist. Am Ende klang er wie eine komplette Band: Die Linke bildete die Rhythmusgruppe, die Rechte entfaltete ihre Melodie-Linien in ungebremster Jazz-Stilistik, aber das Ganze war an keine harmonische oder metrische Form mehr gebunden. Die Platte „The New Tristano“ brachte ihm Bombenkritiken, nur keine Solo-Engagements. Daraufhin zog sich der Pianist immer mehr von der Öffentlichkeit zurück, galt als schwierig und verbittert. Im Verborgenen widmete er sich seinen Studenten, führte ein eigenes Studio, hatte ein eigenes Label und produzierte seine Schützlinge.

Tristanos Schüler haben sich nicht nur seiner Ästhetik verschrieben, viele sind auch seinem Weg in die Isolation gefolgt. Carol Tristano, die Tochter, spielt Schlagzeug, veröffentlicht auf dem Label „Jazz Records“ seltene Fundstücke aus dem Tristano-Kreis. Connie Crothers hat ihr eigenes Studio und Label, präsentiert die Musik obskurer Tristano-Schüler wie Liz Gorrill und Lenny Popkin und unterrichtet die Kunst der freien Improvisation. Der ganze Kreis wirkt noch immer so elitär und selbstbezogen wie zu Tristanos Zeiten. Unter all den schrägen Vögeln in Greenwich Village fällt das allerding nicht weiter auf. □

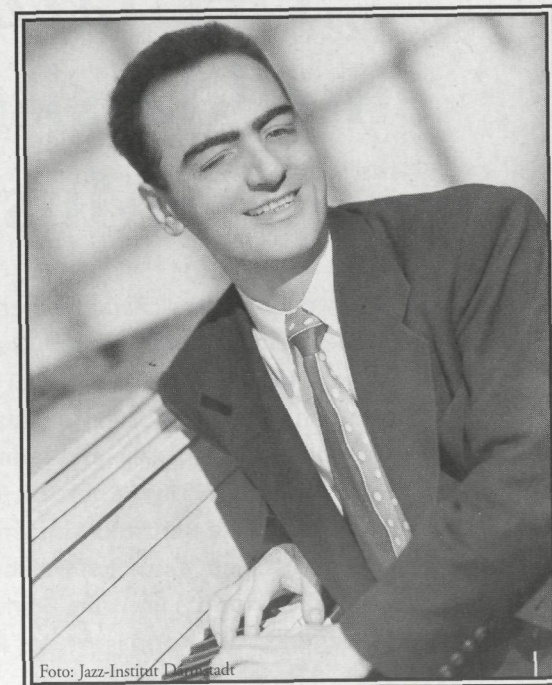


Foto: Jazz-Institut Darmstadt