

Höhepunkt der kulturellen Veranstaltungen, mit denen 1976 in den USA der 200. Geburtstag der Vereinigten Staaten gefeiert wurde, war die internationale Konferenz „America in the World“ in Washington. 350 Fachleute aus der ganzen Welt wurden eingeladen, um die Frage „Two hundred years of american history – what difference has it made?“ – frei übersetzt mit „200 Jahre Amerika und die Folgen“ – zu diskutieren. Die Untersuchungen bezogen sich dabei auf Bereiche wie Technologie, Erziehung, Politik, Film, Architektur, Ökonomie und andere. Für den Sektor Musik wurde Joachim-Ernst Berendt eingeladen. Der folgende Beitrag enthält Auszüge aus seinem Washingtoner Vortrag.

Von Joachim-Ernst Berendt

Wenn man über die Präsenz der USA im 20. Jahrhundert spricht, dann denkt man an Politik, Technik und Technologie, an Kapitalismus und Ökonomie. Es gibt aber einen Bereich, in dem Amerika stärker präsent ist als in den genannten. So ketzerisch es klingen mag: Das ist die Musik.

Wo immer Sie in der Welt ein Radio einschalten, in Ost- oder in West-Berlin, in Bombay oder in Bangkok, in Tokyo oder in Djakarta, in Rio oder in Prag, in Warschau oder in Paris, wo immer Sie in der Welt Musik im Fernsehen hören, zu einem Fernsehspiel, einem Film, einem Commercial, einer Dokumentation, wo immer Sie durch Supermärkte gehen, wo Sie Lokale, Clubs, Bars besuchen, wo Sie Hotel-Lobbies betreten, die Chancen sind 70

– Der Einfluß der amerikanischen Musik auf die Musik der Welt ist – oberflächlich gesehen – ein Einfluß der amerikanischen Populärmusik. Die überwiegende Anzahl der Fachleute in der ganzen Welt und eine noch überwiegendere Anzahl des Publikums sind der Ansicht:

Die amerikanische Populärmusik des 20. Jahrhunderts ist nicht nur die erfolgreichste, sondern auch die beste der Welt. Während Populärmusik in den meisten anderen Ländern der Welt erstarrt ist und sich in einer Banalisierung und Simplifizierung von musikalischen Formen und Inhalten erschöpft, die in den betreffenden Ländern vor hundert oder zweihundert Jahren lebendig gewesen sein mögen, besitzt die amerikanische Populärmusik nach wie vor alle diejenigen Kriterien, die die großen Musikkulturen aller Völker der Erde



Erfahrungen des Jazz übernommen: Komponist Karlheinz Stockhausen, Komponist John Cage

Gospel-Musik des schwarzen Gettos kommen.)

Meist war es ein Zeitraum von 8–12 Jahren, der zwischen der Schaffung einer neuen Spielweise oder eines neuen Stils durch die Jazz-Musiker und der Popularisierung dieses Stils durch die Pop-Musiker liegt. Eine Fülle der besten Pop-Musiker Amerikas haben selbst als Jazz-Musiker begonnen – Musiker wie Bing Crosby, Glenn Miller, Tommy Dorsey, Harry James, Frank Sinatra, Nat King Cole – oder auch als unbekannte Blues-Musikanten in den schwarzen Gettos: wie Ray Charles, Otis Redding, B. B. King, Chuck Berry, Muddy Waters und zahllose andere.

– Wenn die amerikanische Populärmusik nicht denkbar ist ohne den Jazz, dann ist der Jazz seinerseits nicht denkbar ohne die schwarze Tradition. Trotzdem ist es eine wissenschaftlich nicht zulässige Vereinfachung, wenn man sagt: „Jazz ist schwarze Musik.“ Immer wieder sind bedeutende schwarze Jazz-Musiker mit hohen Erwartungen nach Afrika „in das Land ihrer Vorfäter“ gegangen und mußten dann enttäuscht feststellen, daß ihre Musik dort nur unzureichend oder überhaupt nicht verstanden wurde, während sie vom weißen Publikum der europäischen Konzertsäle enthusiastisch gefeiert wurden.

Kein Zweifel, eine statistische Auswertung jedes beliebigen Jazz-Lexikons bestätigt: die Mehrheit der schöpferischen Jazz-Musiker sind Afroamerikaner – aber eben nur die Mehrheit; es gibt auch bedeutende und schöpferische weiße Jazz-Musiker – von Bix Beiderbecke über Benny Goodman bis Lee Konitz, Stan Getz und darüber hinaus.

Für die schwarzen Jazz-Musiker, die den Jazz geschaffen haben und für die Schwarzen und Weißen, die ihn weiterentwickelten, war Jazz von Anfang an eine Musik der Begegnungen: zunächst zwischen der afrikanischen und der europäischen Musik, später auch mit anderen Musikkulturen. Die Geschichte dieser Begegnungen ist inzwischen wissenschaftlich erfaßt worden.

Amerika und die Musik der Welt

Bebop geprägt: Dizzy Gillespie



zu 30, daß Sie eine Musik hören, die ohne die amerikanische nicht denkbar ist. Wohl gemerkt, ich sage nicht, daß Sie amerikanische Musik hören, aber ich sage: die populäre Musik und die Gebrauchsmusik, die Sie heute in der Welt hören, ist zu 70 oder gar zu 80% nicht denkbar ohne den amerikanischen Einfluß. Ich werde im einzelnen begründen, worin dieser Einfluß liegt, aber lassen Sie mich jetzt schon feststellen, daß es kein anderes Feld gibt – in Politik, Technologie, Wirtschaft –, in dem der amerikanische Einfluß so überwältigend ist.

Lassen Sie mich ebenfalls festhalten: Selbst auf dem Höhepunkt des Einflusses der deutschen Musik (die ja nicht so sehr eine deutsche wie eine österreichische und vor allem eine wienerische Musik war und noch ist) war deren Wirkung auch nicht annähernd so allgegenwärtig wie heute die Durchdringung der Welt durch amerikanische Klänge.

Wir alle haben uns so sehr an die Allgegenwärtigkeit der amerikanischen Musik in der Welt gewöhnt, daß wir sie für selbstverständlich halten. Es ist aber eine oft gemachte Erfahrung: Gerade die für selbstverständlich gehaltenen Dinge wirken unterschwellig und unterbewußt um so stärker.

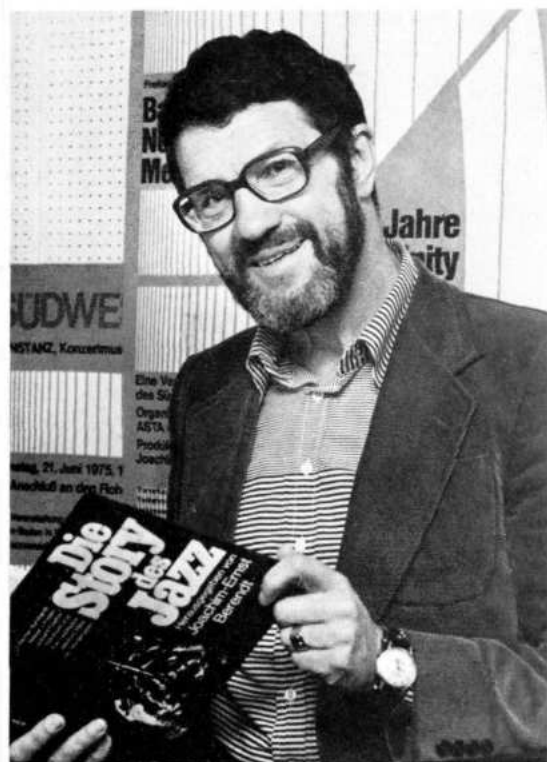
Ich fasse im folgenden einige Thesen zusammen, die den Einfluß der amerikanischen Musik auf die Musik – und damit überhaupt auf die Kultur und Zivilisation – der Welt im 20. Jahrhundert und die Bedeutung und Hintergründe dieses Einflusses präzisieren. Fast jede dieser Thesen könnte Thema eines eigenen Beitrages sein, aber ich darf davon ausgehen, daß zumindest für die Fachleute viele der folgenden Thesen evident sind.

auf ihren Höhepunkten zu dem gemacht haben, was sie damals waren: Kreativität, Vitalität, Einfallsreichtum und eine schier unerschöpfliche Erneuerungsfähigkeit zu immer neuen Stilen und Spielformen. Es versteht sich, daß jedes kulturelle Phänomen, das mit so viel Kraft und Vitalität daherkommt wie die amerikanische Pop-Musik, auch und gleichzeitig eine Fülle negativer Einflüsse ausübt – schon deshalb, weil es andere, vergleichbare Stile verdrängt und überwuchert, aber auch weil es selbst ständig Wucherungen und Degenerationen ausgesetzt ist.

– Die Kraftquelle der amerikanischen Populärmusik ist der Jazz. Nahezu alles, was innerhalb des Jazz zunächst einmal schwierig und esoterisch klang und nur für eine kleine Gruppe von Zuhörern bestimmt schien, tauchte – jeweils entsprechend vereinfacht und vulgarisiert – einige Jahre später in der Pop-Musik auf und erreichte dort ein Millionenpublikum. Dieser Prozeß läßt sich durch die ganze Geschichte des Jazz und der Populärmusik im 20. Jahrhundert mit stupender Regelmäßigkeit verfolgen. Er beginnt mit dem Ragtime bereits in den letzten Jahrzehnten des vergangenen Jahrhunderts. Dann folgte der schwarze New-Orleans-Jazz, der als simplifizierter und parodistischer weißer Dixieland-Jazz ein Millionenpublikum erreichte. Der Prozeß setzt sich fort im „Jazz-Age“ Scott Fitzgeralds der zwanziger Jahre: Die Rhythmen, nach denen Scott Fitzgerald und seine Frau Zelda und ihre Freunde auf ihren hektischen Parties tanzten, waren kein Jazz und waren trotzdem ohne den Jazz nicht denkbar. Als in den vierziger Jahren der Bebop kam, schien diese Musik für die Masse der Hörer so kompliziert und esoterisch, daß vom „Ende des



Jazz“, ja vom „Ende der Musik“ gesprochen wurde – und gleichwohl war 10 Jahre später die ganze amerikanische Populärmusik, ja sogar die Film- und Fernsehmusik vollgesogen von Bebop-Phrasen. Darauf folgte in den fünfziger Jahren die Wiederentdeckung des Blues durch Ray Charles und die anderen, was seinerseits zur Blues-Haltigkeit und Blues-Sättigung der gesamten Rock-and-Roll-Musik der sechziger Jahre führte. Eine entsprechende Tendenz zeigt sich in der Ausprägung von Spielweisen wie Soul und Funky durch die Jazz-Musiker der fünfziger Jahre, vor allem durch Horace Silver, und deren weltweite Wirkung in der Pop-Musik unserer siebziger Jahre. (Spielweisen, die ursprünglich aus der Blues- und



Joachim-Ernst Berendt, 1922 in Berlin geboren. 1945 Mitgründer des Südwestfunks. Berendt leitet heute die Jazzredaktion des SWF und produziert Funk- und Fernsehproduktionen. Er erhielt zahlreiche Auszeichnungen, darunter den Bundesfilmpreis und den Kritikerpreis des Deutschen Fernsehens. 1949 veröffentlichte er sein erstes Buch, „Der Jazz“. Seine Bücher, darunter das meistverkaufte Jazzbuch der Welt – „Das Jazzbuch/Von Rag bis Rock“ – wurden in 16 Sprachen übersetzt. Ein neues Buch des „weltläufigsten Kritikers des Jazz“, wie Leonard Feather ihn nannte, erscheint in diesen Tagen: Joachim-Ernst Berendt, Ein Fenster aus Jazz. Essays, Porträts, Reflexionen. 440 Seiten mit Abb., 38 DM. S. Fischer Verlag Frankfurt am Main.

Um einige Beispiele zu geben: Für den Ragtime ist nicht nur das schwarz-afrikanische Rhythmus- und Zeitgefühl wichtig, sondern auch die Reihenform des Wiener Walzers und überhaupt die europäische Klaviermusik des vergangenen Jahrhunderts. Die New-Orleans-Musiker haben zwar aus schwarz-afrikanischem Musiziergefühl heraus gespielt, aber die Songs, die sie gespielt haben, fanden sie zunächst einmal in der europäischen, vor allem in der französischen Musik, in französischen Quadrilles, in der französischen Oper, französischen Märschen, die ja alle in New Orleans der Jahrhundertwende lebendig waren. Bix Beiderbecke, der berühmte Trompeter des Chicago-Stils hat Debussy und überhaupt die Impressionisten, auch Richard Wagner studiert. Die Arrangeure der großen Swing-Big-Bands haben die Orchestrierungskunst

der großen europäischen Sinfonik des 19. und des beginnenden 20. Jahrhunderts verarbeitet und verwendet.

John Lewis und andere Musiker der Cool-Jazz-Ära haben sich für Bach und überhaupt für Barock-Musik interessiert, ja, man darf sagen: Bis zum Anfang der sechziger Jahre haben die Jazz-Musiker nahezu alles geprüft und adaptiert, was ihnen aus dem reichen Schatz der europäischen Musik verwendungsfähig schien. Danach, beginnend mit John Coltrane, drangen sie auch in andere musikalische Kulturen ein, vor allem in die indische und arabische.

Inzwischen gibt es eine Entwicklung – ich nenne sie „Jazz Meets The World“ –, in der sich die Jazz-Musiker alle großen Musikkulturen der Welt erschließen: javanische und balinesische, brasilianische und afrikanische (die auf diese Weise zum zweiten Mal für den Jazz fruchtbar wird), europäische Folklore vom Flamenco Spaniens bis zur schottischen und irischen Musik und natürlich auch immer wieder die verschiedenen Stile der europäischen Konzertmusik vom Barock über die Romantik bis zur zeitgenössischen Avantgarde, all dies aber vor dem Hintergrund jazzmäßigen und das heißt zunächst einmal schwarzen musikalischen Empfindens.

Es ist offensichtlich, daß sich dieser ganze Musik-Vorgang nirgendwo anders als in Amerika abspielen konnte.

– Jazz ist amerikanische Musik. Man kann im Bereich nahezu jeder musikalischen Dimension zeigen, daß die Elemente, die den Jazz – und darüber hinaus die amerikanische Populärmusik – kennzeichnen und prägen, in Amerika entstanden sind und nur dort entstehen konnten. Lassen Sie mich ein Beispiel geben: die Form. Die eigentliche neue Form, die der Jazz in die Musik gebracht hat, ist die Blues-Form mit ihren 12 Takten, die jeweils in drei viertaktige Perioden gegliedert sind. Einesteils geht diese Form auf die responsorische Musik Afrikas zurück. Diese Form wurde übernommen von der christlichen Spiritual- und Gospel-Musik in den USA, wo der Pfarrer oder Prediger Phrasen religiösen, oft biblischen Inhalts vorsingt, die dann von der Gemeinde weiterentwickelt werden.

Andererseits aber ist die Blues-Form mit ihren 3 x 4 Takten, mit ihrer Wiederholung der ersten vier Takte und den darauf antwortenden letzten vier Takten eine regelmäßige Form, und diese Regelmäßigkeit – das also, was wir Strukturiertheit nennen – kommt aus Europa.

Für die Fachleute gilt der Blues als die „schwärzeste Musik“, die es in den USA gibt. Die Überlegenheit der Schwarzen ist hier besonders offensichtlich. Gleichwohl: die Strukturiertheit der Blues-Form ist ohne den europäischen Einfluß nicht denkbar. Im Rückgriff einerseits auf die afrikanische Idee

des „Call and Response“, des „Ruf und Antwort“, andererseits auf die europäische Idee der Struktur wurde eine Form geschaffen, die es weder in Afrika noch in Europa gibt, die in den USA entstand.

Die Behauptung, der Jazz sei die einzige Kunstform, die die Amerikaner nicht aus anderen Ländern oder von anderen Kulturen übernommen, sondern selbst geschaffen hätten, ist nicht bloß ein Publicity-Slogan. Sie ist wissenschaftliche Wahrheit.

– Ein anderes Moment, das durch den Jazz in die amerikanische Musik und von dort in die Musik der Welt gedrungen ist, ist die Improvisation, die seit dem Ende des 18. Jahrhunderts weitgehend aus der europäischen Musik verdrängt war. Ich verzichte auch hier darauf, Ihnen Beispiele aus dem Bereich des Jazz zu geben; diese Beispiele liegen auf der Hand. Auffällig aber ist folgendes: Als die europäische moderne Konzertmusik in den fünfziger Jahren durch die sogenannte „Serialität“ festgeschrieben war, da waren es die Amerikaner, die das Moment musikalischer Freiheit, der Improvisation – oder wie man damals sagte: der Aleatorik – in die moderne Konzertmusik zurückgebracht haben, allen voran John Cage, der nun rückläufig auch in Europa wieder das Bewußtsein für Improvisation intensiviert hat.

– Obwohl der Jazz in den USA nur die Musik einer Minorität ist, hat er das musikalische Klima des ganzen Landes geprägt. Dies betrifft nicht nur die Pop-Musik, die ohne den Jazz nicht zu denken ist, es betrifft auch die Country- und Western-Musik, die den charakteristischen Beat des Jazz hat, es betrifft sogar die sogenannte Konzertmusik. Nach Louis Armstrong kann kein symphonischer Trompeter, auch wenn er Bach, Beethoven oder Mozart spielt, so blasen, als ob es Armstrong nicht gegeben habe. Deshalb sind die Blechbläser der amerikanischen Sinfonieorchester soviel besser, soviel kraft- und glanzvoller als die der europäischen Sinfonieorchester. Bereits Koussevitzky, der große Dirigent, hat darauf hingewiesen: Fast jeder Trompeter oder Posaunist, der in den USA in einem Sinfonieorchester sitzt, hat irgendwann in seiner Studienzeit einmal Jazz gespielt und er hat diese Erfahrung tief in sich aufgenommen und wird sie nie vergessen.

Und Gunther Schuller hat beobachtet, daß bestimmte Blechbläser-Partien in seinen Kompositionen, die einem amerikanischen Sinfonieorchester sogar weit hinten in der Provinz keinerlei Schwierigkeiten bereiten, selbst bei den besten europäischen Sinfonieorchestern auf Schwierigkeiten stoßen.

Die neue Behandlung der Blechbläser ist bereits tief in die moderne Konzertmusik eingedrungen. Stockhausen z. B. schreibt in seinem Stück „Trans“ für großes Sinfonieorchester Partien, die

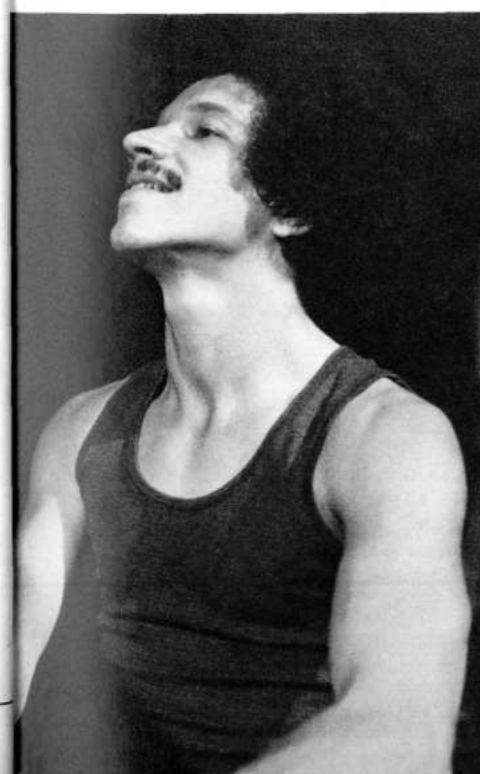
ohne die Erfahrungen der amerikanischen Blechbläser – und das heißt letztlich: des Jazz und des Swing – nicht denkbar erscheinen.

– Wir haben gesagt, Jazz ist amerikanische Musik. Aber der Jazz ist nicht denkbar ohne afrikanische Musik. Afrikanisches Zeitgefühl, afrikanische Musizierweisen, afrikanisches Rhythmusgefühl stehen am Anfang des Jazz und begleiten seine Entwicklung und treiben diese Entwicklung voran. Damit hat der Afroamerikaner einen Beitrag geleistet, der nicht überschätzt werden kann. Indem er den Jazz schuf, schuf er mehr: er inspirierte die amerikanische Populärmusik, die – wie gesagt – ohne den Jazz nicht denkbar ist. Und er sättigte das amerikanische Lebensgefühl, das ohne die amerikanische Populärmusik nicht denkbar ist.

Sprachwissenschaftler haben darauf hingewiesen, daß das Amerikanische nicht zuletzt deshalb zu einer eigenen Sprache geworden ist – immer spürbarer unterschieden vom europäischen Englisch –, weil es geprägt ist durch die Diktion der Schwarzen. Und die uns Europäern so auffällige amerikanische „Relaxtheit“, die Gelöstheit, die Gelassenheit – woher sollte sie kommen, wenn nicht von den Afroamerikanern? Die frühen Siedler, die Puritaner aus England, Holland und Deutschland waren ganz gewiß nicht „relaxed“.

Es gibt inzwischen eine ganze Literatur darüber, die nachgewiesen hat: Die Art, wie Amerikaner gesellschaftlich miteinander verkehren, ihre Parties, ihre Art zu lachen, die Kadenzierungsweisen ih-

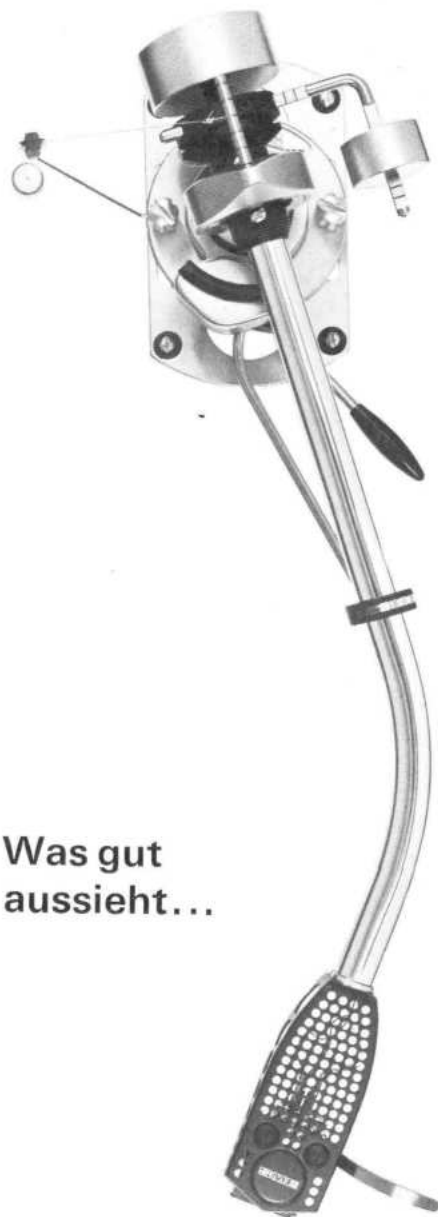
Pianist Keith Jarrett: Viele der besten Jazzkünstler wurden nicht in den USA, sondern zuerst in Europa entdeckt



Nach Louis Armstrong kann kein symphonischer Trompeter, auch wenn er Bach oder Beethoven spielt ...

... so blasen, als ob es Armstrong nicht gegeben habe (Blechsektion des Chicago Symphony Orchestra)





Was gut aussieht...

Die echten Hi-Fi-Liebhaber in der ganzen Welt finden die SME Form klassisch: leicht, graziös, zart ausgeglichen – wie eine erlesene Skulptur. Der SME Tonarm ist aber nicht einfach eine Meisterleistung des Stils. Seine besondere Form wurde vielmehr deshalb gewählt, weil sie für die Erzielung perfekter Klangtreue richtig ist. Und in der Tat ist der SME den meisten anderen Tonarmen weit überlegen. Techniker sagen 'was gut aussieht, ist auch gut', und dies gilt für alles von einem einfachen Stuhl bis zu den feinsten Musikinstrumenten. Vielleicht ist das der Grund dafür, daß Sie auch andere Tonarme kaufen können, die nahezu – aber nicht ganz – wie ein SME aussehen.

Für vollständige technische Daten und unabhängige Gutachten schreiben Sie bitte an:

Dept 1542, SME Limited
Steyning, Sussex, England, BN4 3GY

Alleinvertretung für die BRD:
Bolex GmbH
8045 Ismaning bei München
Oskar-Messter-Straße 15

SME

res Sprechens, auch das, was man „body-awareness“, Körperbewußtsein, nennt: das alles kommt von Schwarzen, vom Afroamerikaner – und diejenigen Schwarzen, die es den Weißen bewußt gemacht haben, das waren entscheidend die schwarzen Sänger und die schwarzen Musiker. Kein Zweifel, der Anteil, den die Afroamerikaner an dem besitzen, was man „amerikanische Kultur“ nennt, übersteigt die 20% ihres Bevölkerungsanteiles um ein Vielfaches.

Es ist möglich, daß Amerika nur eine andere Art von Europa wäre ohne seine Afroamerikaner.

– Nochmals: Jazz ist amerikanische Musik. Wenn irgendwo in der Welt ein Volk eine Kunstform so eindeutig geschaffen hat, wie die Amerikaner den Jazz schufen, dann wird die Kenntnis dieser Kunstform in den Schulen und Hochschulen des betreffenden Landes ausführlich und voller Stolz gelehrt. Die Amerikaner haben als eine ihnen eigene, originäre Kunstform nur den Jazz. Es ist deshalb dem ausländischen, zumal dem europäischen Beobachter unverständlich, daß Jazz nicht längst Bestandteil des Lehrplans jeder amerikanischen Schule geworden ist und daß staatliche und städtische Stellen ihn nicht mit Nachdruck und Engagement fördern. Ein Beispiel: Die National Endowments for the Arts in Washington geben 85% ihrer Fonds für Sinfonie-Orchester, Opern und Ballett aus, also für eine Musik, die letztlich aus Europa kommt – und nur 7% für jene originären amerikanischen und musikalischen Künste, deren wichtigste und repräsentativste der Jazz ist! Das ist ein ungesundes Verhältnis.

Hierzu gehört es auch, daß Jazz in Europa und in Japan viel stärker und lebendiger als zeitgenössische Kunst empfunden wird als in den USA, wo er immer noch mehr oder minder ein ungeliebtes Kind des „Music and Entertainment Business“ ist. Jazzkritik begann in Europa: in Belgien und Frankreich in den dreißiger Jahren mit Kritikern wie Robert Goffin und Hugues Panassié. Nach wie vor sind ein großer Teil der bekanntesten Jazzkritiker Europäer (und neuerdings Japaner), ja sogar zwei der bekanntesten amerikanischen Jazzkritiker stammen aus Europa: Leonard Feather aus England, Dan Morgenstern aus Österreich. Die „International Society for Jazz Research“ hat nicht etwa in den USA, sondern in Graz in Österreich ihren Sitz. Und die auflagenstärkste und aktivste Jazz-Zeitschrift der Welt erscheint nicht etwa in den USA, sondern in Tokyo.

Schwer verständlich auch für einen Ausländer, warum so viele gerade der besten Jazzkünstler nicht in den USA, sondern zuerst in Europa entdeckt wurden – Musiker wie Eric Dolphy oder Roland Kirk und später Chick Corea, Keith Jarrett, Anthony Braxton und die meisten Mitglieder der Chicagoer AACM.

Alle diese Musiker mußten erst in Europa Erfolge haben und Philharmonien füllen, bevor man in ihrer amerikanischen Heimat begann, sie zögernd anzuerkennen. Selbst John Coltrane, der in den USA geblieben ist und von dem heute feststeht, daß er die ganze zeitgenössische Jazz- und Rock-Musik maßgeblich beeinflusst und geprägt hat, erhielt in den amerikanischen Polls – den alljährlichen Rundfragen nach den besten Musikern des Jahres – zunächst nur dadurch führende Plätze, daß auch europäische und japanische Kritiker an diesen Polls beteiligt waren.

– Die vorerwähnten Fakten sprechen für die weltweite Wirkung des Jazz. Mit dem Jazz hat Amerika eine künstlerische, anspruchsvolle Musizierweise geschaffen, die von musikalisch und künstlerisch anspruchsvollen jungen Menschen und Musikern in der ganzen Welt verstanden und übernommen wurde. Es gibt heute Jazzgruppen in Tokyo und Moskau, in Djakarta und in China, in Ost- und in Westdeutschland, kurz in der ganzen Welt. Immer wieder bestätigen die Fachleute: die da Jazz spielen, das sind die musikalisch anspruchsvollsten, sensibelsten unter den jungen Leuten und unter den Musikern.

Mir scheint, man ist sich in den USA nicht darüber im klaren: unter den anspruchsvolleren Künsten ist der Jazz Amerikas wichtigster, wirksamster und originellster künstlerischer Export-Artikel.

– Es gibt Elemente im Jazz – und bis zu einem gewissen Grade auch in der amerikanischen Populärmusik –, die über ihre musikalische Bedeutung hinaus psychologische und gesellschaftliche Implikationen besitzen. Ich nenne vier solcher Elemente:

Das Moment der Begegnung (die sogenannte Akkulturation), die Improvisation, die Individualisierung und die Spontaneität.

– Die Begegnung verschiedener musikalischer Elemente aus verschiedenen afrikanischen und europäischen Musikkulturen und darüber hinaus aus den Kulturen der ganzen Welt ist nicht nur ein musikalischer, sondern auch ein gesellschaftlicher, ja in mancher Hinsicht ein politischer Prozeß. Die Fülle dieser Begegnungen in 80 Jahren Jazz-Geschichte lassen sich nur unbefriedigend erklären, wenn man allein musikwissenschaftliche Erwägungen in den Vordergrund stellt. Musikalische Offenheit und musikalische Toleranz sind nicht denkbar ohne eine entsprechende menschliche, kulturelle, psychische, charakterliche, gesellschaftliche Offenheit und Toleranz.

Das Bild Amerikas hat sich in den letzten Jahren zunehmend verdunkelt. Aber der Prozeß der musikalischen Begegnungen ist weitergegangen, ja, er hat sich womöglich noch intensiviert.

Der „Melting Pot“, der ja ein Bestandteil des „American Dream“ ist, mag politisch, rassisch, gesellschaftlich nicht

Die Sehnsucht nach Ruhe wurde zu einem Bekenntnis:
Yamaha V1, das Blackline Stereo-System für störungsfreien HiFi-Genuß.

MIDNIGHT SILENCE

Rapider Fortschritt in der Entwicklung hochtechnisierter HiFi-Anlagen hat die DIN-Forderungen längst überholt; bereits Geräte mit durchschnittlichem Leistungsvermögen übertreffen die geforderten Mindestwerte beträchtlich. Um so verwirrender werden deshalb Ersatzbezeichnungen, die den HiFi-Anspruch durch Superlative ergänzen.

Da jedoch nicht ein Wert für andere, sondern alle gemeinsam für die Ausgewogenheit des Klangbildes stehen, erhält die Frage nach sinnvollen Bewertungskriterien immer stärkere Bedeutung.

Die Yamaha-Technologie setzt mit dem neuen V1-System gültige Maßstäbe der Vernunft, die sowohl konstruktiv als auch im Preis-Qualitäts-Verhältnis des Natural Sound einem wachsenden Kreis anspruchsvoller Hörer öffnen.

STEREO-VERSTÄRKER CA-V1. In Design und Meßdaten eindrucksvoll ausgewogener Systembaustein der neuen V1-Serie – eine vernünftige Synthese aus Klangreinheit und Kraft.

Eine spezielle Bandkopiereinrichtung gestattet das Abhören von Platten während einer Rundfunkaufzeichnung und umgekehrt.

Technische Hauptdaten
Ausgangsleistung: 2 x 33 W Sinus (4 Ω). Klirrgrad: 0,05% bei Nennleistung. Signal-Störabstand Phono: 77 dB.

STEREO-TUNER CT-V1. Ideal auf den Verstärker CA-V1 abgestimmter UKW/MW-Stereoempfänger, der durch hohe Werte für Empfindlichkeit und Trennschärfe besticht. Dieser Tuner liefert den Beweis, daß differenzierter Fernempfang und satter Stereoklang vereinbar sind.

Technische Hauptdaten UKW
Eingangsempfindlichkeit (DIN): 1,5 µV. Frequenzgang: 20 – 15.000 Hz (+ 0,5/– 1,5 dB).

STEREO-CASSETTENECK TC-511B. In konstruktiver Konsequenz auf das V1-System ausgerichtet, vollendet dieser Frontlader den großen Schritt zum anspruchsvollen Natural Sound – zum kompakten Stereo-Zentrum mit neuen Maßstäben für erfüllbare HiFi-Träume.

Technische Hauptdaten
Frequenzgang: 30 – 15.000 Hz. Störabstand (mit Dolby): 61 dB.

REGALTURM LC-V1. Das systemgerechte Kontrollzentrum für die gesamte Anlage; konzipiert für modernes Wohnempfinden.

YAMAHA

YAMAHA Europa GmbH.
Siemensstraße 22–34, 2084 Rellingen.



immer funktioniert haben, aber in der Musik hat er funktioniert: nirgendwo besser als hier! Die amerikanische Musik ist darüber zu einem künstlerischen Modell dessen geworden, was die „founding fathers“ erstreben und was in den meisten anderen Bereichen – wie gesagt: der Politik, der Wirtschaft, der Gesellschaft – noch immer nicht befriedigend erreicht wurde.

Wenn irgendwo, dann gibt es sie hier: die Gleichberechtigung, die Offenheit, die Toleranz aller Völker und Rassen, die den amerikanischen Traum geträumt haben.

– Auf die musik-psychologischen Zusammenhänge von Improvisation und Freiheit ist oft hingewiesen worden –

sowohl von musikologischer wie von psychologischer Seite. Wer improvisiert, läßt sich nicht – wie etwa der Musiker eines europäischen Sinfonieorchesters – vorschreiben, was und wie er zu spielen hat. Wer improvisiert, spielt seine eigene Musik.

– Fast alle Momente, durch die sich der Jazz von der konventionellen Musik unterscheidet, besitzen Freiheits- und Individualitäts-Charakteristika. Freiheitsbedürfnis und persönlicher individueller Ausdruck liegen in der Betonung der Improvisation, in der Unabhängigkeit von Partituren, in der personalisierten und individualisierten Tonbildung des einzelnen Jazz-Spielers, in der Akzentuierung dessen, was man

Sound nennt, in der Ablehnung überlieferter klanglicher Standards, in der Auflösung und Ausweitung des Grundrhythmus, der nur deshalb so stark postuliert wird, damit die beteiligten Solisten um so freier und eigenwilliger von ihm abweichen können.

– Alle die eigentlichen Jazz-Charakteristika enthalten auch Spontanitäts-Momente. Spontanität liegt nicht nur in der Jazz-Improvisation, sie liegt auch in der rhythmischen Akzentuierungsweise, im Ablauf eines Jazz-Stückes, in der Entstehung von „Riffs“ und musikalischer Gegenbewegungen, in der Tonbildung, in der Entwicklung musikalischer Kollektive.

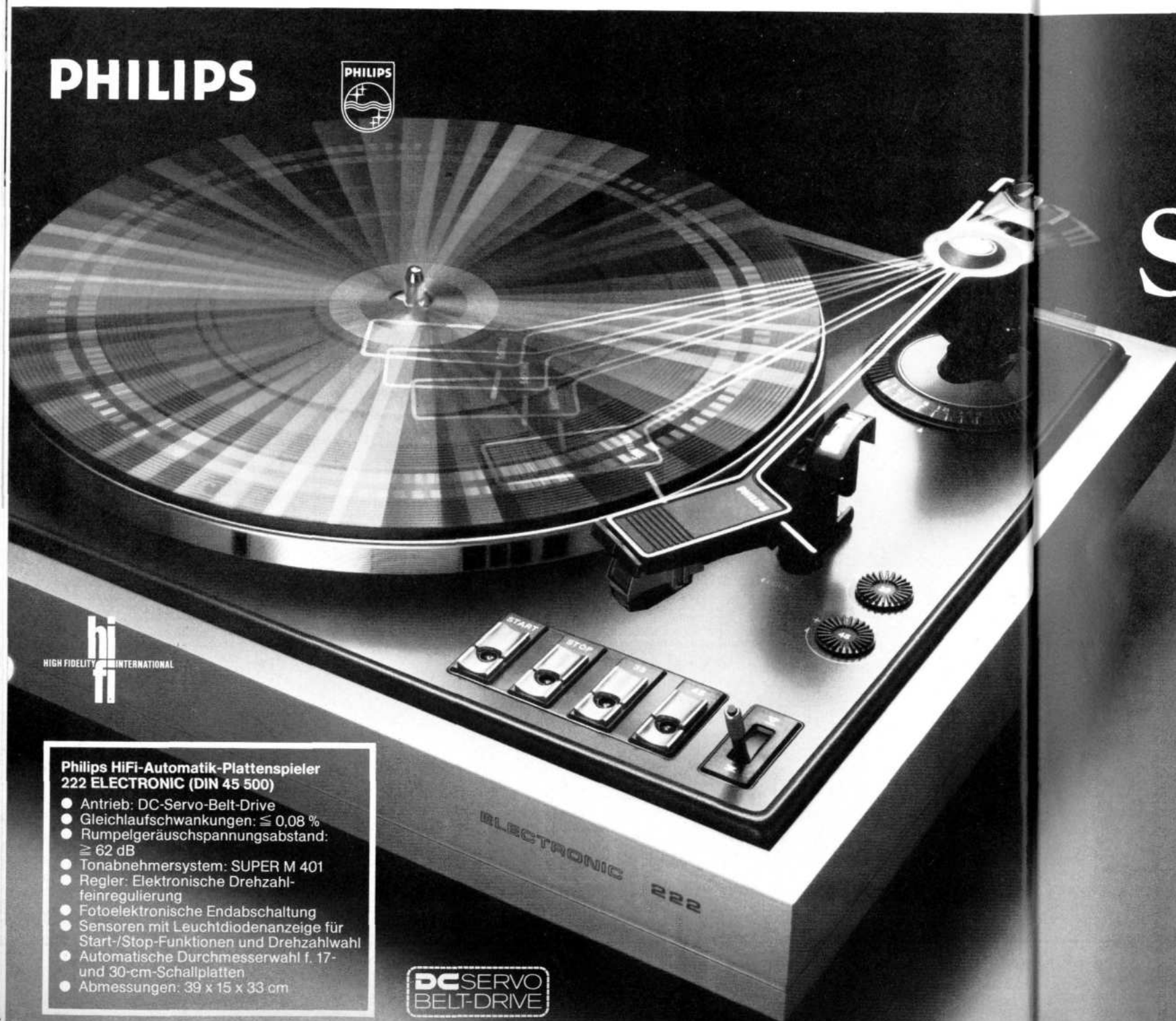
Was bedeutet Spontanität? Noch in der neuesten Ausgabe des offiziellen Marxistisch-Leninistischen Wörterbuches der Philosophie, wie es in der DDR und anderen Staaten Osteuropas veröffentlicht wird, können Sie nachlesen, daß „Spontanität von konterrevolutionären Kräften ausgenutzt werden“ kann. Spontanität hänge zusammen mit der „Borniertheit der gesellschaftlichen Zustände in früheren (gemeint: vorkommunistischen. Der Verfasser) Perioden...“. Kein Zweifel, diese Einschätzung der Spontanität muß durchaus genauso für faschistoide Gesellschaftssysteme wie für unliberale kommunistische gelten.

Das also ist die psychische und gesellschaftliche Bedeutung der Charakteristika des Jazz: Offenheit, Toleranz, Freiheit, Spontanität, Individualität und persönlicher Ausdruck. Und das ist der eigentliche Grund, warum Jazz allen diktatorischen und totalitären Regimes linker und rechter Prägung verdächtig ist – von Stalin bis Mussolini, von Hitler bis Franco und von Peron bis zu den Generälen des japanischen Militarismus und weit darüber hinaus, auch heute noch. Man ist zwar inzwischen raffinierter und geschickter geworden, man spricht die Verbote nicht mehr ganz so offensichtlich aus, aber das Mißtrauen ist geblieben. Als beispielsweise Anfang 1975 zum ersten Mal wie-

der ein Jazz-Festival in Moskau erlaubt wurde, war es ausdrücklich verboten worden, für das Festival irgendwo in der Presse oder auf Plakatanschlägen Reklame zu machen.

Das ist die eigentliche Botschaft des Jazz: Die musikalische Liberalität, der musikalische Individualismus, die musikalische Spontanität bedeuten immer auch menschliche Liberalität, persönlichen Individualismus, gesellschaftliche Spontanität. Ich bemerke diese Tatsache deshalb mit besonderem Engagement, weil ich sie selbst als Kind und Student im Deutschland der Nazizeit, als ich zum Jazz gefunden habe, am eigenen Leibe erfahren habe.

PHILIPS



hi fi
HIGH FIDELITY INTERNATIONAL

Philips HiFi-Automatik-Plattenspieler 222 ELECTRONIC (DIN 45 500)

- Antrieb: DC-Servo-Belt-Drive
- Gleichlaufschwankungen: $\leq 0,08\%$
- Rumpelgeräuschspannungsabstand: ≥ 62 dB
- Tonabnehmersystem: SUPER M 401
- Regler: Elektronische Drehzahlfeinregulierung
- Fotoelektronische Endabschaltung
- Sensoren mit Leuchtdiodenanzeige für Start-/Stop-Funktionen und Drehzahlwahl
- Automatische Durchmesserwahl f. 17- und 30-cm-Schallplatten
- Abmessungen: 39 x 15 x 33 cm

DC SERVO
BELT-DRIVE

Philips. Sieh' wie es klingt.

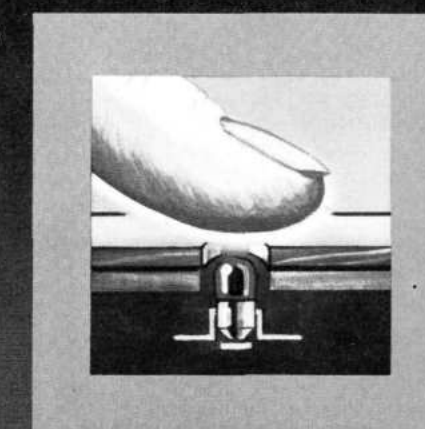
Nur hochwertige Elektronik garantiert Ihnen unverfälschte Musikwiedergabe.

Philips HiFi-Automatik-Plattenspieler 222 ELECTRONIC: absolute Spitzenklasse. Allein das **fortschrittliche Antriebssystem** (DC-Servo-Belt-Drive) und das Philips **SUPER M 401 Tonabnehmersystem** sichern diesem HiFi-Spieler seinen technologischen Vorsprung.

Es gibt nur wenige Plattenspieler, bei denen die **hervorragende Qualität** zuverlässig durch Elektronik garantiert wird. Alle technischen Werte dieses Gerätes liegen weit über der **HiFi-Norm DIN 45 500**.

Der 222 ELECTRONIC ist ein Musterbeispiel für viele Meisterstücke, die Philips in der Unterhaltungselektronik vollbracht hat. Wollen Sie mehr über den Philips HiFi-Plattenspieler wissen?

Fragen Sie Ihren Fachhändler. Er berät Sie gern.



Erschütterungsfreies Umschalten durch einfaches Berühren der Sensoren.

Philips – wir wissen wie

Bitte senden Sie mir weiteres Informationsmaterial.
Philips GmbH,
Postfach 10 14 20
– Phono –
2 Hamburg 1.
FM 4/77