

Versuch über Jimmy Giuffre

Es war meine größte Jazz-Überraschung seit Jahren. Während des Amateur Jazz Festivals 1961 in Düsseldorf hatte Horst Lippmann eine Deutschlandtournee der neuen Jimmy Giuffre Three angekündigt, und wir hatten für ein Studiokonzert im Sendesaal von Radio Bremen abgeschlossen. Es war davon die Rede gewesen, daß Giuffres neues Ensemble die gegenwärtige Spitze der Jazz-Avantgarde darstelle und daß zwischen seiner Musik und den Klängen der seriellen Komponisten Europas kaum noch ein Unterschied sei. Die Erwartungen waren also entsprechend hoch gesteckt.

Dann – etwa einen Monat später – erreichte uns die erste Platte der neuen Gruppe „Fusion“ auf Verve. Sie war enttäuschend. Anstatt wie die Seriellen oder auch die protestierende Jazz-Avantgarde à la Coleman und Mingus scharfe, schneidende, bohrende und aggressive Klänge zu kultivieren, blieben die Improvisationen der Giuffre Three in gemäßigter Mittellage. Ein Fachmann der Neuen Musik, dem ich die Platte vorspielte, bemerkte richtig, so zahn sei die Musik Europas schon seit der Jahrhundertwende nicht mehr und die Schüler Anton von Webern würden solcherlei Dinge besser machen.



Jimmy Giuffre

Als wir dann am Nachmittag vor dem Konzert eine Mikrofonprobe hatten, schienen sich all diese Einwände zu bestätigen: der Einwand der Spannungslosigkeit, der Morbidität, der Langeweile, des esoterischen Experimentierens um jeden Preis. Aber schließlich soll eine Mikrofonprobe auch nicht mehr, als die richtige Mikrofonanstellung zu ermöglichen.

Wie gesagt: Das Konzert wurde eine der größten Jazz-Überraschungen, die ich je erlebt habe. Nach all dem Vorausgegangenen wagte niemand von uns mehr, mit einem interessanten, spannungsreichen Konzert zu rechnen. Es wurde ein Erlebnis. Als wir nach dem Konzert den Flügel zuschlossen, sagte unser Toningenieur: „Es war die heißeste Musik seit langem!“ Gewiß liegt der Reiz dieses Ausspruchs allein in der Paradoxie – Giuffres Musik war alles andere als „hot“ im klassischen Jazz-Sinne –, aber als Aphorismus traf er genau unsere Meinung: Hier ist eine Musik entstanden, die es – wenn schon nicht den musikalischen Mitteln nach, so doch nach ihrem Geiste – mit allem Wertvollen aufnimmt, das der Jazz bisher hervorgebracht hat. Der Einwand, Giuffres Musik sei doch kein Jazz mehr, sie habe viel mehr mit der zeitgenössischen Kunstmusik ge-

mein, ist schon hier zum Teil widerlegt. Jazz ist eine individuelle Musik, die in jedem Augenblick die vollständige Identifizierung des Ausübenden mit seiner Musik erfordert. Deshalb braucht der Jazz im Grunde das Publikum. Während die Musik Karlheinz Stockhausens oder Pierre Boulez' wahrscheinlich in einem leeren Studio am vollkommensten realisierbar ist, blüht der Jazz Jimmy Giuffres am besten vor einer exakt reagierenden Zuhörerschaft. Giuffre hat deshalb zuweilen selbst zu Schallplattenaufnahmen Publikum eingeladen, von dem man auf der Platte dann allerdings nichts mehr bemerkte. „Ich hatte die Idee, auf diese Weise Schallplatten aufzunehmen, schon vor langer Zeit“, sagte er. „Es ist ein großer Unterschied, ob man für jemanden spielt oder in einem Vakuum.“

Die Musik der Jimmy Giuffre Three ist wie jeder gute Jazz nicht über Nacht entstanden und nicht erfunden worden. Sie ist gewachsen. Im Grunde ist der musikalische Weg Giuffres ein ständiges Suchen nach dieser freien Form des Jazz gewesen. An Hand von Briefen, die Jimmy Giuffre im Laufe eines Jahres an Horst Lippmann schrieb, läßt sich die Entstehungsgeschichte der neuen „Three“ und ihrer Musik exakt ver-

folgen. Daß die Stilmittel, die diese Gruppe in freiem Zusammenspiel entwickelte, allerdings als Anlage bereits in allen früheren Konzeptionen Giuffres vorhanden waren, werden wir später sehen. Am 1. November 1960 schrieb Jimmy Giuffre:

„Ich habe jetzt eine vollständig neue Gruppe und eine neue Vorstellung über die Musik, die sie spielen soll. Ich habe endlich den Kreis von Experimenten abgeschlossen. Zunächst einmal spiele ich ausschließlich nur noch Klarinette, und zwar mit einem dicken Blatt und einem vollen, rauchigen Ton wie früher. Paul Bley ist mit mir am Piano. Er ist der aufregendste Musiker, den ich seit langer Zeit gehört habe; sehr feinfühlig und experimentierfreudig. Die Musik, die wir jetzt spielen, ist wesentlich fortgeschrittener: Die Soli überschneiden sich, die Rhythmusgruppe spielt melodisch, und wir arbeiten uns langsam in das hinein, was ich schon immer wollte.“

30. Januar 1961:

„Paul Bley ist immer noch bei mir, aber wir haben jetzt ein Trio; Klarinette, Piano und Baß – kein Schlagzeug. Ich konnte den richtigen Schlagzeuger nicht finden, und durch Zufall probten wir eines Tages ohne Schlagzeug. Das war's! Die Idee des Ensemble-Spiels läßt sich zu dritt wesentlich leichter durchführen als zu viert, unabhängig vom Instrument. Ich hatte lange Zeit Zweifel, ob ich mit einem Piano an Stelle einer Gitarre arbeiten könnte, aber mit Paul (Bley) ist das möglich. Mein Bassist ist ein junger, noch unbekannter Musiker, Steve Swallow.“

13. Februar 1961:

„Wir haben die Trennungslinie zwischen den Solisten völlig fallen gelassen. Niemand spielt ein Solo nach einer vorher bestimmten Länge oder Zeit, sondern wir entwickeln das Stück gemeinsam. Der Baß spielt keinen pulsierenden Rhythmus, sondern einen spontanen Kontrapunkt zu Piano und Klarinette. Das kann pulsierend sein oder nicht. Die Musik hat sich in den letzten Wochen sehr entwickelt. Sie ist das Jazz-Gegenstück zur Kammermusik von Bartók, Schönberg, Hindemith, und sie kann und wird durch ihre Improvisation weitergehen.“

22. März 1961:

„Natürlich bleibt noch viel zu tun, aber es ist ein überaus erfolgreiches musikalisches Ereignis für mich. In erster Linie ist es das bis dato beste Beispiel wirklicher, kollektiver Ensemble-Improvisation, um die ich mich schon so lange bemühe. Endlich kann ich mit ruhigem Gewissen sagen: das Ensemble, die neue Three, ist fertig.“

17. August 1961:

„Mein Ziel ist es, überlieferte, traditionsgebundene Verfahrensweisen und Formvorstellungen aus meiner Musik auszuschließen. In unserer Gruppe haben Klarinette, Piano und Baß keine vorher festgelegte Funktion. Es ist zum Beispiel möglich, daß die Klarinette rhythmische Begleitung spielt und der Baß pausiert. Einige der Stücke, die wir spielen, sind tonal und haben eine Harmoniefolge, aber selbst dann ignorieren wir sie. Viele der Stücke haben keine Harmoniefolge, keine Tonart, kein festgelegtes Tempo und keine vorgeschriebene Solozeit für irgendeines der Instrumente. Die Soli können 2 Takte oder 200 Takte lang dauern. Es ist eine vollständige Kollektiv-Improvisation. Selbst die komponierten Teile spielen wir sehr frei.“

Es gibt keine Tradition, an die wir uns gebunden fühlen und der wir folgen müssen. Statt ausgearbeitete und erprobte Arpeggios und Läufe zu spielen, gehen meine Hände, wohin sie wollen, und neue Läufe werden kreiert. Paul und Steve haben außergewöhnlich viel Feingefühl für das, was ich spiele. So durchlaufen wir den gesamten möglichen Bereich von Dynamik, Form und Gefühl in jedem Stück, das wir vortragen. Wir versuchen, sämtliche Klänge auszuschöpfen, die die Instrumente ermöglichen: Paul spielt auch innerhalb des Pianos, auf den Saiten direkt; ich spiele Vierteltöne auf der Klarinette, und Steve nützt jede Möglichkeit auf dem Baß – inklusive das Spielen mit einem Paukenschlag auf den Baßsaiten. Unsere Musik ist experimentell, ungewöhnlich, frisch und neu, aber sie ist nicht unverständlich.“

Der Weg Jimmy Giuffres zu seiner neuen „Three“ beginnt freilich nicht erst mit dem 1. November 1960, dem Datum des ersten dieser Briefe. Seine gesamte musikalische Laufbahn mündet in seiner gegenwärtigen Musik. Drei Probleme vor allem haben die Jazz-Avantgarde seit etwa zehn Jahren beschäftigt:

1. Die Ausweitung der konventionellen Harmonik bis in die Bereiche der Atonalität und Polytonalität hinein und der Bruch mit den festliegenden, kleinen Formen des Jazz.
2. Die Erschließung neuer Klänge und Klangmöglichkeiten.
3. Der Bruch mit dem gebundenen, durchlaufenden Rhythmus.

In allen drei Bereichen hat Jimmy Giuffre Bedeutendes geleistet.

1953 nahm Giuffre unter dem Titel „Collaboration: West“ für Prestige im Kreise von Shorty Rogers, Teddy Charles, Shelly Manne und Curtis Counce einige Stücke auf, deren Charakteristika der Arrangeur Hal Overton so zusammenfaßte: Längere Formen als die

bisher im Jazz übliche 32taktige Liedform; differenzierte Harmonietypen bis zur Polytonalität; spontaner Kontrapunkt; wechselnde tonale Zentren. Der durchlaufende Beat wurde in diesen Experimenten noch nicht angetastet. Kurze Zeit darauf schrieb Giuffre seine Stücke „Fugue“, „Alternation“ und einige andere, in denen diese Charakteristika noch weiter herausgearbeitet und mit einer strengen melodischen Linearität verbunden worden waren. Unter der Leitung Shelly Mannes wurden diese Stücke auf der Platte „The Three“ für Contemporary aufgenommen. Gänzlich atonal waren dann bereits Aufnahmen wie „The Side Pipers“ aus der Atlantic-Platte „The Jimmy Giuffre Clarinet“, ein vollständig auskomponiertes Stück, in dem die Klarinette lediglich noch eine freie, unbegleitete Kadenz und eine kurze improvisierte Solopassage auszufüllen hatte.

Giuffres Klangbemühungen sind selten in vollem Umfang gewürdigt worden. Im allgemeinen beschränkt sich die Würdigung auf die Tatsache, daß Jimmy Giuffre den modernen Saxophonsatz der Jazz-Big-Band geschaffen hat, indem er drei Tenorsaxophone mit einem Baritonsaxophon verband und den klassischen Satzführer des Sax-Satzes, das Altsaxophon, einfach fallen ließ. 1948 wurde dieser Satz zum erstenmal in der Komposition „Four Brothers“ vorgestellt, die Giuffre für das Woody-Herman-Orchester geschrieben hatte. Ein Jahr später wurde der Four-Brothers-Klang mit der Aufnahme „Early Autumn“ zu einem Welterfolg.

Die Tatsache, daß sich die Würdigung der Klangbemühungen Jimmy Giuffres auf den Four-Brothers-Sound beschränkt, liegt wohl darin begründet, daß sich diese mit dem Four-Brothers-Klang im modischen Saxophon-Bereich erschöpfen. Die Klarinette, der seit je Giuffres Hauptaugenmerk galt, ist im modernen Jazz nur mehr Außenseiter. Mit



Steve Swallow
Paul Bley

ihm erschloß Giuffrè weitere neue Klänge und Klangkombinationen. Auf der Basis seines von Lester Young aufgeleiteten, rauchigen Klarinettentons, der die mittleren und tiefen Register des Instruments bevorzugte, konstruierte er auf seiner „Clarinet“-Platte auf Atlantic eine ganze Reihe neuer Klangkombinationen. In „So Low“ begleitet er eine Klarinettenimprovisation allein mit dem Tappen seiner Füße, „Deep Purple“ kombiniert Klarinette mit Celesta. In „The Side Pipers“ stellt er die Klarinette drei verschiedenen Flöten gegenüber. „My Funny Valentine“ ist mit Klarinette, Oboe, Fagott, Englisch Horn und Baß besetzt. „The Shepherders“ präsentiert einen ganzen „Klarinettenersatz“, bestehend aus Klarinette, Alt-Klarinette und Baß-Klarinette. Und dann gibt es auf dieser Platte die vergleichsweise konventionellen Besetzungen mit Klarinette-Baß-Schlagzeug, Klarinette-Piano-Baß und eine größere Jazz-Combo mit mehreren Bläsern.

Im Grunde ist freilich diese Klangbemühung ein durchaus romantischer Wesenszug der Musik Jimmy Giuffrès. Der Klang wird – verfolgt man diese Bemühung konsequent weiter – schließlich wichtiger als die Struktur der Musik. Auch dieser Konsequenz und schließlich dem Vorwurf, seine Musik gerate in die Nähe sentimentaler Volkstümlichkeit, hat sich Jimmy Giuffrè nicht entzogen. Mit seiner „Three“, die 1957 aus ihm selbst (Klarinette), Jim Hall (Gitarre) und Ralph Pena (Baß) bestand, vereinfachte er sein musikalisches Material immer weiter bis an die Grenze der Simplizität.

Das Ende dieses Weges und den Beginn eines neuen kennzeichnet die „Western Suite“. Giuffrè erklärte dazu, er habe nicht vorgehabt, ein „Western“-Werk zu schreiben. „Wie ich es stets tue, fing ich an zu komponieren, ohne mir ein Thema oder einen Titel vorzustellen. Als ich das Werk schließlich beendet hatte, bemerkte ich, daß es einen Western-Folk-Song-Charakter trug.“ Und genau dies war das Dilemma: Es klang alles nach Volksmusik.

Die gleiche Tendenz, die Jimmy Giuffrès Schaffen zu volksliedhafter Einfachheit (und damit zu einem Ziel, das er womöglich gar nicht erreichen wollte) hinführte, machte ihn in rhythmischer Beziehung zu einem Avantgardisten. Es war die Tendenz zur Überschaubarkeit und Klarheit – letztlich die Tendenz zur Abstraktion. In seinem 1955 aufgenommenen Quartett-Album „Tangents in Jazz“ verzichtete er völlig auf einen durchlaufenden Rhythmus, auf den die Jazzmusiker bis dahin glaubten nicht verzichten zu können, wenn ihre Musik weiter Jazz

bleiben solle. Giuffrè sprach davon, daß man den Beat fühlen müsse und daß man ihn nicht zu hören brauche. Entsprechend betrachtete er seine vier Instrumente Klarinette, Trompete, Baß und Schlagzeug ausschließlich als Soloinstrumente. In einem Interview, das er zu dieser Zeit gab, um die „Tangents“ zu erläutern, sagte er unter anderem folgendes: „Ich verzichte auf den geschlagenen Beat, weil ich Freiheit und Klarheit erreichen möchte. Der markierte Rhythmus macht es unmöglich, den wirklichen Klang der Melodie-Instrumente zu hören und sich auf Soli zu konzentrieren. Ich glaube, daß Phrasen und Noten den Jazz ausmachen, nicht der geschlagene Beat. Man hat so mehr Freiheit. Es gibt nicht mehr den ständigen Kampf mit dem konstant bleibenden Rhythmus und dem Akkordgerüst. Man kann einen natürlichen Klang entwickeln und neue Effekte finden.“ Diese Konzeption ist auch für das neue Ensemble gültig. „Endlich habe ich wieder das, was mit ‚Tangents in Jazz‘ begann“, schrieb er an Horst Lippmann.

Von dem Punkt an, den die „Tangents“ markieren und an dem man auf den markierten Rhythmus verzichtete, war es bis zur Auflösung des gleichbleibenden Tempos für Giuffrè nur noch ein relativ kleiner Schritt. „Schlagzeuger und Bassisten haben oft die fixe Idee, sie müßten ‚Zeit machen‘“, sagte Giuffrè. „Für mich aber ist die Zeit ein für allemal ‚gemacht‘, wenn der Bandleader das Tempo angibt. Alles, was man noch tun kann, ist der Zeit zu folgen; wie ein Eisenbahnzug an ihr entlangzufahren. Das größte Problem des Jazz ist, Musiker zu finden, die die Musik einfach fließen lassen. Die meisten glauben, sie müßten den Rhythmus intensivieren. Aber Musik muß sich selbst freisetzen und darf nicht gezwungen werden...“ Der letzte, zusammen mit Paul Bley und Steve Swallow vollzogene Schritt hieß, auch nicht mehr einem festgelegten Tempo zu folgen, sondern der kollektiven Improvisation innerhalb eines Stückes alle Tempomöglichkeiten zu erschließen.

Gewiß hat sich die neue, freie und atonale Musik der Jimmy Giuffrè Three erheblich von mancherlei festgelegten Jazz-Vorstellungen entfernt. Gewiß hat sie sich auch andererseits der zeitgenössischen Kammermusik genähert. Aber wer ihr die Jazz-Qualitäten abspricht, vergißt, daß sich die Stilmittel dieser Musik erstens konsequent aus musikalischen Formen entwickelt haben, die jedermann als Jazz akzeptiert, und daß Jimmy Giuffrè zweitens durch und durch ein Jazzmusiker ist.

Er wurde am 26. April 1921 in Dallas in Texas geboren. Diese Herkunft erklärt etwa die Vorliebe für die Volksmusik des Südens und

Mittelwestens, der Giuffrè mehrfach Tribut gezollt hat. Mit neun begann er Klarinette zu spielen, mit vierzehn Tenorsaxophon. Er studierte in Dallas Musik und bestand verschiedene Examen. 1944 spielte er Tenorsaxophon in einer Aufführung von „Porgy and Bess“ mit dem Dallas Symphony Orchestra. In Los Angeles studierte er acht Jahre lang Komposition. Seine musikalische Karriere führte ihn durch die Big Bands von Boyd Raeburn, Jimmy Dorsey und Buddy Rich, bis er 1958 als Komponist, Arrangeur und Tenorsaxophonist des Woody Herman Orchesters bekannt wurde. Im Westcoast-Jazz der Jahre 1952 bis 1955 spielte er eine führende Rolle. Seitdem ist Jimmy Giuffrès Ruf als Komponist und als kompromißloser Ensembleleiter unbestritten. Seine rhythmische Konzeption wies schon 1955 einen Weg, der heute von vielen jungen Jazzmusikern, von Ornette Coleman bis Don Ellis, beschritten wird.

Die Frage, ob Jimmy Giuffrès neue Musik noch Jazz sei oder nicht und ob sie ästhetischen Kriterien jeder Art Stand hält, ist noch immer unbeantwortet. Sie ist nicht nur eine künstlerische Musik, sondern zugleich auch eine überaus künstliche Musik. Sie ist das Modell eines Gesprächs, das nicht festgelegten Verhaltensweisen folgt, sondern zu dem jeder Teilnehmer seine eigene Freiheit beiträgt. „Was Giuffrè erreicht hat“, so sagte Nat Hentoff sinngemäß einmal, „ist das Modell einer Welt, in der jeder dem anderen zuhört.“

Noch niemals hat es in der Jazzmusik eine so freie und dennoch in sich geschlossene Art kollektiven Improvisierens gegeben. Die Soli der drei Musiker folgen nicht zeitlich aufeinander – sie geschehen gleichzeitig, sie durchdringen und ergänzen sich. Jeder der drei tut etwas anderes, und dennoch fügt sich alles zu einem einheitlichen, zusammengehörigen Ganzen. Auch ohne durchlaufenden, pulsierenden Rhythmus und ohne gleichbleibendes Tempo blieb das Swing-Gefühl erhalten. Es ist abstrakt geworden, es ist nur noch innerhalb der Phrasen spürbar. Swing, Phrasierung und kollektive Improvisation kennzeichnen diese Musik schließlich auch noch als Jazz – als eine sehr freie, sehr emanzipierte, sehr erwachsene Form des Jazz, die sich ihres Kunstwesens bewußt ist. Die Nähe zu Romantizismen und zu Klangschwelgereien ist gewichen. Giuffrès Sound-Bemühungen addieren nicht mehr Töne zu neuen Klängen, sie gehen den umgekehrten Weg: Die Töne werden zerlegt, zerfasert, ihre inneren Kräfte werden freigesetzt. Auf der Klarinette gespielte Vierteltöne, das direkt auf den Saiten angeschlagene, präparierte Klavier und ein Baß, dessen ganzer Körper zum Instrument geworden ist, ergänzen sich zu einem unerschöpflichen Klang-Reservoir. Gewiß sind dies alles – um mit Adorno zu sprechen – Funde, die auch im Raum der Neuen Musik bereits gemacht sind. Aber bestätigt es nicht vielmehr die Erkenntnis von der Herausbildung einer universalen musikalischen Sprache, daß auf verschiedenen Wegen ähnliche Ergebnisse erzielt werden? Horst Lippmann sagte, der Jazz befinde sich in einer völligen Umschichtung. „Es ist eine grundlegendere Neuorientierung als alle stilistischen Wechsel, die wir bisher in der Jazzgeschichte gekannt haben. Vieles, was bisher als unumstößliche Basis des Jazz erkannt war, wird verworfen. Neue Ausdrucksformen werden geschaffen, die den Weg zu einer neuen, freien Jazzform eröffnen.“

Schallplattenhinweise:

„Collaboration: West“	Prestige LP 7028
„The Three“	Contemporary M 3584
„Tangents in Jazz“	Capitol T 634
„The Jimmy Giuffrè Clarinet“	Atlantic 1238
„The Jimmy Giuffrè Three“	Atlantic 1254
„Traditionalism Revisited“	World Pacific WP 1233
„The Four Brothers Sound“	Atlantic 1295
„Western Suite“	Atlantic 1330
„Jimmy Giuffrè in Person“	Verve MG V 8387
„Fusion“	Verve V 8397
„Seven Pieces“	Verve MG V 8307
„Third Stream Music“	Atlantic 1345
„Piece for Clarinet and String Orchestra / Mobiles“	Verve MG V 8395