

ERHARD KAYSER

Die Violine als Jazz- Instrument

Harry Lookofsky



Die Violine, eines der beweglichsten und vielseitigsten Musikinstrumente überhaupt, das uns in unzähligen Vorformen und Abarten in allen Kulturbereichen und -epochen begegnet, hat sich im Jazz bisher nicht endgültig etablieren können. Die Frage nach den denkbaren Gründen für diese Tatsache ist so alt wie die „Jazz-Kritik“ selbst. Vielfach wurde darauf hingewiesen, es sei nicht möglich, die Violine „jazzgerecht zu behandeln“. Sämtliche vorliegenden Schallplattenaufnahmen der sogenannten „Jazz-Geiger“ jedoch widerlegen diesen Hinweis: Auf der Violine können sowohl sehr schnelle Passagen (Läufe, gebrochene Akkorde usw.) gespielt werden wie breite Melodie-Bögen. Triller, Doppelgriffe, Arpeggien und Effekte (pizzicato, arco, con sordino, senza sordino) sind auf allen Stufen eines Tonbereichs zwischen dem kleinen g und dem (ca.) c''' möglich. Die rein technische Grundlage für eine schöpferische Improvisation im Sinne der Jazzmusik ist also durchaus geben. Ebenso verhält es sich mit den Möglichkeiten der Tonbildung und der rhythmischen Intensität, die von den einzelnen Violinisten des Jazz naturgemäß auf individuelle Weise gehandhabt werden.

Die Gründe für die Ablehnung dieses Instruments, die bezeichnenderweise weniger von Musikern ausgeht als vom Publikum, liegen demnach nicht auf einer rein musikalischen Ebene. Es handelt sich vielmehr um ein psychologisches Moment, das in der oft unbewußten Verknüpfung des Komplexes „Jazz-Violine“ mit zwei anderen musikalischen Bereichen vorliegt, in denen die Violine kennzeichnende Bedeutung hat. Diese musikalischen Bereiche sind die durchaus komplexen Gebilde der sogenannten „klassischen“ Musik und der gehobenen bis trivialen Unterhaltungsmusik. Besonders letztere hat in der vorliegenden Fragestellung ausschlaggebendes Gewicht. Denn Jazz-Musiker und -Publikum haben seit jeher kein Interesse daran gehabt, sich ausdrücklich gegen Kunstmusik jeder Art abzugrenzen; die zahllosen Beispiele der versuchten Verbindung zwischen Jazz und „klassischer“ Musik reden hier eine deutliche Sprache. Anders steht es mit der „leichten“ Unterhaltungsmusik, die besonders in ihren Spielarten „Schlager“ und „Tanzmusik“ vom Jazz lediglich gewisse technische Merkmale übernimmt, von seinem emotionalen Gehalt jedoch weit entfernt bleibt. Hier ist die scharfe Abgrenzung stets betont und vollzogen worden. Es liegt deswegen nahe, daß auch die Jazz-Violine – sei es als Soloinstrument oder in der Form von Kombinationen mehrerer Streichinstrumente – von dieser generellen Abgrenzung mitbetroffen wird. Dadurch ist schließlich ein nicht beabsichtigter Kreis von Ursache und Wirkung entstanden: Viele Jazz-Violinisten sind erst durch diese Haltung des Publikums aus rein wirtschaftlichen Gründen gezwungen worden, schließlich die Musik zu spielen, mit der sie auch zu Anfang identifiziert wurden. Auf solche Weise sind der Jazzmusik hochbegabte Musiker wie Eddie South oder Helmut Zacharias verlorengegangen. Das alles ist besonders insofern bedauerlich, als es in jeder Stilart des Jazz talentierte „Jazz-Geiger“ gab, deren Existenz heute in den meisten Fällen so gut wie unbekannt ist.

Die Anfänge der Jazz-Violine liegen wie die jedes anderen Jazz-Instruments im Dunkel nicht mehr zu erforschender folkloristischer Formen. Ähnlich wie das Banjo spielt die Violine (im Neger slang „fiddle“, „hot box“ oder „scratch-box“ genannt) in den frühen Negermusikweisen vor 1900 eine tragende Rolle, obwohl sie eine Übernahme aus der europäischen Musiktradition darstellte und nicht etwa aus afrikanischen Vorformen weiterentwickelt wurde. In späterer Zeit, als nach der Bildung der eigentlichen Jazzmusik in der Melodiegruppe Blasinstrumente die tragende Rolle spielten, verschwand die

Violine aus den „jazz-bands“ und wurde von nur wenigen Negermusikern lediglich als zweites oder drittes Instrument beherrscht. (Hier steht nur das Violinspiel ländlicher Negermusiker zur Debatte, die ihre Kunst im eigenen engen sozialen Bereich ausübten. Selbstverständlich gab es in dieser Zeit auch sozial höhergestellte Negermusiker, die in den Diensten von Weißen standen und zum größten Teil klassische Musik zu Gehör brachten. So veröffentlichte die „Virginia Gazette“ 1753 eine Annonce, in der ein „bescheidener und sauberer Neger oder Mulatte“ gesucht wurde, der „gut Violine spielen kann“.)

Im Zusammenhang mit dem starken Interesse für die Folklore des eigenen Landes, das zur Zeit in Amerika beobachtet werden kann, wurde auch ein Vertreter des alten rustikalen „jazz-fiddling“ wiederentdeckt und zu mehreren Aufnahmesitzungen hinzugezogen: James „Butch“ Cage. Unter der Leitung des Spezialisten Dr. Harry Oster entstand eine Schallplatte, die das wesentlichste Dokument zur Entwicklung der frühen Jazz-Violine darstellt (FL 111 Marcuse). „Butch“ Cage, der als frühe Einflüsse die Musik von Frank Felters und Carol Williams angibt, gehört in die endlose Reihe anonymer Negermusiker, die noch heute in den Südstaaten der USA anzutreffen sind. Daß er keine musikalische Ausbildung im eigentlichen Sinne erhalten hat, ist geradezu selbstverständlich. Die Haltung seines Instruments widerspricht in jeder Beziehung den klassischen Regeln: Er drückt die Violine gegen die Brust und streicht sie mit gelockertem Bogen, den er etwa in der Mitte greift. Da der Kinnhalter seine Aufgabe nicht erfüllen kann, hält die linke Hand das Instrument. So ist es dem Musiker unmöglich, ein Vibrato auszuführen; seine melodischen Möglichkeiten sind beschränkt, weil er nur in der ersten Lage spielen kann. So hat sein Instrument eine Aufgabe, welche die Violine etwa auch in der „Hillbilly“-Musik ausführt: Sie setzt als Begleitung zum Gesang rhythmische Akzente und erzeugt durch Doppelgrifftechnik eine klangliche Basis. Weil man von improvisatorischen Linien in Chorusform jedoch nicht reden kann, ist diese Musik kein ausgebildeter Jazz.

Der reine Jazz auf der Violine läßt sich im Rückblick erst in den 20er Jahren feststellen. Hervorragendster Techniker dieser Zeit ist Joe Venuti, dessen Violinspiel bisweilen in reine Spielerei ausartet (so auf „Four String Joe“, wo er den gelockerten Bogen unter der Violine her spannt und so alle vier Saiten gleichzeitig streicht: Ph. B 47071 L). Auch in tonlicher Hinsicht erreicht Venuti durch süßliches Vibrato, das im Rahmen der im Zeitstil verhafteten New Yorker Gruppen oft nicht zu vermeiden war, die Grenze des auch im Jazz Möglichen. Die Beiträge seiner Zeitgenossen, die nicht von ihm beeinflusst waren und doch einen ähnlichen Stil spielten, der auf der Verbindung von Elementen der Volksmusik mit solchen der populären Tanzmusik und der klassischen Schulung basierten, sind jazzmäßiger, aber weniger brillant: Darnell Howard, Claude Lawrence, Matty Malneck (Folkways FP 67/EL in Frankie Trumbauers „Mississippi Mud“), Robert Robbins (Ph. B 07002 L in Bessie Smiths „Ticket Agent, Ease Your Window Down“), Leo Slab, Edgar Sampson (RCA 130249/EL in Fletcher Hendersons „Oh, It Looks Like Rain“), Henry Whiteman, Claude Williams (Folkways FP 73/ Marcuse in Andy Kirks „Froggy Bottom“), Juice Wilson und Eddie Wolfe (London, vergriffen, in Hoagy Carmichaels „March Of The Hoodlums“).

Von einem weiteren Musiker dieser Zeit, Eddie South (gest. 1962), geht ein mittelbarer Einfluß über dessen Schüler Stephane Grappelly auf fast alle folgenden „Jazz-Geiger“. In Eddie South (El. E 83035) ist die extrovertierte Spielmanier Venutis aufgegeben. Geblieben ist die technische Perfektion,

die sich – erstmals in der Entwicklung der Jazz-Violine – mit tiefempfundener Aussagekraft gepaart hat. Stephane Grappelly, der bereits zu Anfang seiner Laufbahn in den Einflußbereich dieses Musikers geriet, benötigte Jahre musikalischer Entwicklung innerhalb der Gruppen um Django Reinhardt, bis er die künstlerische Qualität seines Vorbildes erreichte. In diesem Augenblick wies sein Stil fast dieselben Merkmale auf wie der von Eddie South: Die Verwendung von Doppelgriffen ist weitgehend eingeschränkt, die melodischen Linien der Improvisation sind von leichter Sanglichkeit, oft durch ein „enges“ Vibrato verstärkt; die Bogenführung ist scheinbar schwerelos, hohe Lagen wer-

öffentlich) und Franz Zwinkl (Amiga, vergriffen). Andere Musiker wie Svend Asmusen, Gunnar Hansen, Frans Vanbergen und Helmut Weglinsky haben den vorgegebenen Stil ausgebaut, ohne allerdings seine Grenzen zu durchbrechen. Die bemerkenswertesten Leistungen in diesem Rahmen sind die von Hansen, der das melodische (Design/Schuback DLP 141), und Vanbergen, der das harmonische Konzept (CNR LPT 35006) Grappellys erweitert; damit stehen sie durchaus in der Weiterentwicklung ursprünglicher Ideen, die bei Grappelly selbst zu beobachten ist (Ph. B 07568 L).

Mit dem deutschen Violinisten Helmut Zacharias bricht die Linie ab, die sich von Eddie

von Blasinstrumenten des Jazz geübte Technik hinwies. Auch hier lassen sich Unterschiede in der Auswirkung dieser Technik feststellen; es würde jedoch zu weit führen, wollte man jeden dieser „Jazz-Geiger“ mit einem bestimmten Blasinstrument in Parallele setzen. Der aggressivste Musiker dieses Bereichs, der keine Verbindung mit der „Tradition“ der Jazz-Violine zu haben scheint, ist Stuff Smith. Die einzigartige Bogenführung mit hart auf die Saiten gepreßter Spannung bestimmt seinen Stil (20th C. Fox/Ariola 3008). Ray Perry (RCA EPA 9665) und Al Duffy (am. Decca, vergriffen) weisen zur gleichen Zeit einen Stil auf, der zwar melodisch weitaus differenzierter, rhythmisch aber weniger ausgeprägt ist. Einem weiteren Swingmusiker, Ray Nance, fehlt die rhythmische Intensität fast völlig; seine rhapsodische Spielweise hat ihren Platz lediglich im bestimmten kompositorischen Konzept Ellingtons (Cap. K 41305). Am vorläufigen Ende der vielschichtigen Entwicklung stehen heute zwei Musiker unterschiedlichster Prägung: Naim Karacand und Harry Lookofsky. Karacand hat gemeinsam mit Johnny Griffin und Ahmed Abdul-Malik den Versuch einer Fusion zwischen arabischer Volksmusik und Jazz unternommen (Riv. RLP 12-287). Im Zusammenhang der harmonisch vollkommen freizügigen Ausführung hat seine Violine erstaunlicherweise sowohl eine ähnliche Klangfärbung wie fast dieselbe Funktion, die bei „Butch“ Cage zu beobachten war. Diese Tatsache findet ihre Erklärung in der in allen folkloristischen Formen zu beobachtenden Handhabung dieses Instruments. Ein neuer Impuls für die „Jazz-Violine“ allgemein scheint gerade aus diesem Grund von Karacand nicht auszugehen.

Solche Impulse sind auf verschiedenen Aufnahmen moderner „Jazz-Geiger“ zu beobachten, die jedoch nie zu dauerndem Durchbruch kamen: So erreichte Svend Asmusen auf einem Titel der frühen fünfziger Jahre die Intonationsweise des „Cool Jazz“ („A Pretty Girl Is Like A Melody“, Brunswick, vergriffen) und experimentierte mit den dänischen Musikern Poul Olsen, Finn Ziegler und Erling Christensen am Problem einer aus Saiteninstrumenten zusammengestellten Jazz-Combo (Son. SXP 2011). Die amerikanischen Violinisten Johnny Frigo (Mercury, vergriffen), Dick Wetmore, Paul Nero und Gerald Vinci (Sunset, vergriffen) bauten die Tradition der reinen „Swing“-Violine harmonisch noch weiter aus als Frans Vanbergen.

Erst Harry Lookofsky aber eröffnet seinem Instrument im Bereich des Jazz ein weites Feld wirklich neuer Möglichkeiten. Jahrzehntlang harte Entwicklungsarbeit und ernsthafte geistige Auseinandersetzung mit dem Phänomen Jazzmusik haben den ursprünglich klassischen Musiker dazu befähigt, praktisch den ganzen Bereich des modernen Jazz in seinem Spiel wiederzugeben. Seine vibratolose Intonation bei der Verwendung von Violine, Bratsche und eigens für ihn konstruierter Tenor-Violine ist dabei ebenso Bestandteil seiner Ausdrucksweise wie die klanglichen Experimente, die er durch das Übereinanderspielen verschiedener melodischer Linien erreicht (Atl. 1319). Daß dabei alles andere als „kammermusikalischer“ Jazz entsteht, zeugt von der engen Verbindung, die Lookofsky zum authentischen Jazz-Spiel anderer Instrumente hat. Will man seine Stilistik einordnen, so gehört er nach Melodieführung, Phrasierungstechnik, melodischer Rhythmik und allgemeiner rhythmischer Gestaltung zum modernen „Be-Bop“. In Lookofsky sind alle Linien der modernen Jazz-Violine zu einer neuen und gültigen Einheit geführt. Damit ist ein möglicher Ansatzpunkt gegeben, von dem aus die Streichinstrumente für den Jazz mehr als nur nebensächliche Bedeutung gewinnen könnten.



Stephane Grappelly

den bevorzugt (El. E 41098, Vg. LD 491–30). Diese stilistischen Kennzeichen entsprechen der Eigenart des Instrumentes in besonderer Weise. So ist es nicht erstaunlich, daß der Einfluß dieses Musikers unvergleichlich groß ist. Hatte er schon den Stil seiner Zeitgenossen Michel Warlop (HMV/El. CLP 775 in „Presentation Stomp“) und Georges Effrosse geprägt, so blieb es ihm vorbehalten, auch die Musizierweise der jüngeren Generation weitgehend zu bestimmen. Zu seinen direkten Nachfolgern gehören Siggi Gerhard, Frans Poptie (Font. 463134 TE), Dick Powell (Pye NJE 1089), Jan Sheppard (HMV 7 EG 8341 in „Fats Wallers“ „Pent Up In A Penthouse“), der Amateurmusiker Gerd Reinhardt, Willem van Wolt (Melodisc, unver-

South herleiten läßt. Zacharias, der 1951 bei Schott die erste methodische Unterweisung in der Technik des Jazz-Violinspiels veröffentlichte, hat sich vom Stil Grappellys, der seine frühen Aufnahmen (Odeon, vergriffen) und wenige seiner späteren Titel (Pol. 45509 LPH) kennzeichnet, gelöst und zu einer Spielweise gefunden, die in vielem dem Idiom des „Be-Bop“ entspricht. Seine technischen Mittel sind dementsprechend frapierend; sie lassen das „Presto aus der Fantasie in Be-Bop“ (Brunswick, vergriffen) zu einem bisher unerreichten Höhepunkt in der Entwicklung der Jazz-Violine werden. Schon vor Zacharias aber gab es Musiker, deren Phrasierung und andere Stilmerkmale deutlich auf eine Beeinflussung durch die