

DAS NEUE IM MODERNEN JAZZ

Tendenzen · Richtungen · Entwicklungen

Der Jazz hat eine mehr als sechzigjährige Geschichte. In diesen sechzig Jahren hat er in groben Zügen die Geschichte der abendländischen Musik wiederholt. Seine neuesten Entwicklungsformen stehen vor den ähnlichen Problemen wie die neue Konzertmusik.

Nach den heute allgemein akzeptierten Jazz-Definitionen verdankt diese Musik ihr Entstehen einem Zusammenfließen afrikanischen und europäischen Musikgutes unter den speziellen amerikanischen Bedingungen, unter denen die Neger der nordamerikanischen Südstaaten im 19. Jahrhundert zu leben hatten. Aber dieses Zusammenfließen geschah nicht in einem einmaligen spontanen Schöpfungsakt, dem das neue Wesen Jazz entsprang, auf das die Elternteile Afrika und Europa nun keinen Einfluß mehr hatten. Die gesamte Jazzgeschichte ist vielmehr das Ergebnis eines bei all seiner Kürze langdauernden Entwicklungs- und Assimilierungsprozesses.

Zur Zeit um die Jahrhundertwende, in der man die Entstehung des instrumentalen Jazz ansetzt, gab es in der europäischen Musik bereits all die revolutionären Umbrüche von der Spätromantik zur Neuen Musik, gab es schon Atonalität und Zwölftöne. Der Jazz verdankt seine Entstehung nicht einem Zusammenkommen der kompliziertesten Formen europäischer Harmonik und afrikanischer Rhythmik, sondern sehr einfacher Musizierungsweisen aus beiden Kulturbereichen, die dem musikalisch ungeschulten Neger auf den Plantagen zugänglich waren. Die Geschichte des Jazz ist bis auf den heutigen Tag durch die Assimilierung und die Aufnahme komplizierter Elemente der afrikanischen wie der europäischen Musik gekennzeichnet.

Nehmen wir die Entwicklung der Harmonik. Die alten ländlichen Blues und Spirituals des 19. Jahrhunderts waren im

europäischen Sinne durchaus noch formlos. Wenn es überhaupt Formen gegeben hat, dann solche, die der einzelne Interpret spontan und un intellektuell fand. Der Country-Blues war a-harmonisch im Sinn des Fehlens harmonischer Bezugspunkte. Erst in sehr allmählicher, langsamer Entwicklung bildete sich die zwölftaktige Bluesform mit ihrem festliegenden harmonischen Schema heraus. Der erste instrumentale New Orleans Jazz verwendete die Volksliedharmonien, die wir auch aus europäischer Volksmusik kennen. Erst im Swing in den dreißiger Jahren wurden alterierte Akkorde von Jazzmusikern verwendet. Der Gebrauch funktionsloser Intervalle – also etwa des „Tritonus“ aus Hindemiths „Unterweisung im Tonsatz“ – ist in der Jazzmusik kaum zwanzig Jahre alt, und erst seit zehn Jahren experimentieren die Jazzmusiker im Gebiet der Polytonalität und Atonalität, soweit es ihre Möglichkeiten zulassen.

Die Jazzmusik hat die europäische Harmonik in mehr als fünfzigjähriger Bemühung durchaus in dem Sinne für sich erschlossen, in dem ein Musikstudent einen Akkord zu erweitern lernt, indem er über einen Dur-, Moll- oder verminderten Dreiklang Intervalle baut. Die Jazzmusiker und ihr Publikum haben diese Erweiterungen so lange gespielt und gehört, bis sie sie verstanden. Sie spielten immer nur das, was sie mit ihrem Ohr erfassen konnten.

Wir können auch die Entwicklung des Rhythmus in der Jazzmusik nach diesem Schema verfolgen. Nur daß hier die Annäherung nicht in Richtung der europäischen Klassik verläuft, sondern in Richtung auf die afrikanische Tradition komplizierter Polyrhythmen. Der New Orleans Jazz verfügt über einen zweischlägigen, regelmäßigen Marschrhythmus.

Im Swing intensiviert sich dieser Rhythmus zu einem $\frac{4}{4}$ -Metrum mit der Betonung

auf den schwachen Taktteilen zwei und vier. Dadurch wird Spannung erzielt. Im modernen Jazz – also seit etwa 1940 – wird der regelmäßige Grundrhythmus – der sich zu einem Sechzehntel-Metrum verdichtet hat – nur noch auf dem Becken „legato“ geschlagen, während alle anderen Instrumente des Schlagzeugs damit zu tun haben, dieses Grundmetrum mit freien Akzenten, Kreuz- und Gegenrhythmen einzukreisen.

Der Jazz-Pianist Dave Brubeck sagt: „Wenn die harmonische Entwicklung den Jazzmusiker bis zur Grenze seiner Aufnahme-fähigkeit geführt haben wird, muß er sich – während man an die von der klassischen Musik aufgenommenen Dissonanzen immer mehr gewöhnt sein wird – der rhythmischen Improvisation zuwenden. Die natürliche Richtung, die der Jazz zu seiner Fortentwicklung einschlagen muß, wird die der Anwendung neuer, verwickelter und der afrikanischen Musik näherer rhythmischer Systeme sein. In gewissem Sinne ist ein Teil eines zeitgenössischen Jazz im Begriff dies zu tun.“ In der Tat waren die Jazzrhythmen der afrikanischen Musik noch nie so nah wie in den modernen Trommelsoli von Max Roach, Philly Joe Jones oder Art Blakey. Mit anderen Worten: Im harmonischen Bereich hat sich der Jazz dem anspruchsvollsten Standard der europäischen Konzertmusik genähert, im rhythmischen den komplexen Strukturen der afrikanischen Musik.

Wenn wir nun zum Schluß noch die Melodik in der Entwicklung durch die Jazzstilearten betrachten wollen, stellen wir auch hier eine eindrucksvolle Veränderung fest, die nun zwar nicht eindeutig nach



Charlie Parker

Afrika oder Europa tendiert, dafür aber eine eigentümliche Gestalt gewonnen hat, die weder mit Melodien Afrikas noch Europas zu vergleichen ist.

Der alte Jazz um 1900 hatte keine eigene Melodik. Seine Melodien hätten ebenso gut in irgendeiner europäischen Volksmusik zu Hause sein können. Tatsächlich wurden ja europäische Melodien in den Jazz übernommen, ohne daß man sie verändern mußte. Ich denke dabei an Stücke wie „My Maryland“, das mit dem deutschen Weihnachtslied „O Tannenbaum“ identisch ist, oder an „High Society“, das ursprünglich einmal eine französische Quadrille war. Das einzige Merkmal, das diese Melodien zu Jazzmelodien stempelte, war die Tonbildung, mit der sie von schwarzen Musikern gespielt wurden.

Über diese Tonbildung ist viel geschrieben worden. Ihr ist es in erster Linie zu verdanken, daß der Gefühlsausdruck des frühen Jazz auf Anhieb plakativ deutlich wurde. Menschliche Emotionen wie Freude, Überschwang oder Schmerz fanden hier ihren Ausdruck. Die Musiker mögen im Verlauf der Jazzgeschichte empfunden haben, daß dieser allzu aufdringliche Gefühlsausdruck der „Onkel-Tom-Rolle“ vom guten, harmlosen Neger entspricht, in die die Schwarzen Amerikas von einer weißen Publizistik hineinmanövriert worden sind. Der Gefühlsausdruck der Tonbildung trat entsprechend immer weiter zurück. Wichtig wurde die Phrasierung. Es gibt heute im modernen Jazz Melodielinien, die in keiner anderen Musizierart der Welt denkbar sind.

Diese Betrachtung der drei Bereiche Harmonik, Melodik und Rhythmik mag den Eindruck erwecken, als ob stets mit der Tradition gebrochen worden sei, wenn der Jazz eine neue stilistische Stufe erreicht hat. Aber hat nicht Tradition immer nur Sinn, wenn sie der Boden ist, von dem aus neue Entwicklungen weiterführen?

In seiner „Musikalischen Poetik“ sagt Igor Strawinsky: „Der Künstler erlegt sich selbst eine Kultur auf, um diese schließlich anderen wieder aufzuerlegen. Auf diese Weise stellt sich die Tradition ein, die das Schaffen von etwas Neuem zum Ziel hat und solcher Art die Kontinuität künstlerischen Schaffens sichert.“

Auf diesen Begriff Kontinuität kommt es uns an. Nirgendwo in der Jazz-Entwicklung gibt es wirkliche Brüche. Selbst da, wo eruptiv Neues geschaffen wird, beziehen sich die Avantgardisten auf Vorher-

vision. Niemandem wird einfallen zu behaupten, der moderne Jazz swinge nicht, und Tonbildung und Phrasierung seien für ihn nicht mehr wichtig. Unsere Fragestellung nach der logischen Konsequenz des modernen Jazz spitzt sich also immer mehr auf die Frage nach der Improvisation und der Komposition zu.

In einem Artikel zum Siebten Deutschen Jazzfestival 1960 in Frankfurt kommt Dieter Hildebrandt in der Frankfurter Allgemeinen Zeitung zu folgendem Resümee: „Musikalisch wäre das Frankfurter Festival etwa so auszudeuten, daß die Improvisation in den letzten Zügen liegt und daß die Ehrgeizigen unter den Jazzmusikern immer mehr sich der Komposition zuwenden.“

Stimmt diese Beobachtung? Wir haben bisher stets nur über die improvisierten Jazzformen gesprochen, und die Kontinuität der Entwicklung, die wir nachzuzeichnen versuchten, würde hinfällig, wenn ihre Voraussetzung – die Improvisation – aufgegeben würde.

Wir verstehen in der Jazzmusik unter Improvisation die Variationen melodischer Themen oder das Erfinden völlig neuer Melodien auf der Basis einer vorgegebenen Harmonienfolge.

Der englische Trompeter Humphrey Lyttleton sagt: „Im vollen Sinne des Extremepore-Komponierens – das heißt ohne jede Vorbereitung – hat sich die Improvisation als nicht wesentlich und praktisch in guter Jazzmusik als nicht vorhanden erwiesen.“

Das heißt, daß auch dem improvisatorischen Schaffensprozeß die Überlegung vorausgeht. Niemand kann erwarten, daß

ein Musiker, der vielleicht tausendmal in seinem Leben über ein bestimmtes Thema improvisiert, tausend verschiedene neue Melodien erfindet. Im Laufe der Zeit wird sich bei ihm ein bestimmter Idealtyp der Improvisation herausbilden, der dann nur noch unwesentlich in der Phrasierung oder in der Akzentuierung – je nach der Stimmung des Augenblicks – verändert wird.

Insofern sind auch die Improvisatoren Komponisten. Mit vielen Musikern sind solche Ideal-Choruse verbunden. Der Tenorsaxophonist Coleman Hawkins sagt z. B., er sähe gar nicht ein, warum er noch einen neuen Chorus über ein Stück spielen sollte, wenn er doch den für ihn bestmöglichen schon gefunden habe. Einzelne solcher Soli sind so anerkannt gelungen, daß sie hinfort von allen Musikern, die über das Thema improvisieren, nachgespielt wurden. Ein Beispiel ist etwa Alphonse Picou's Klarinettensolo über „High Society“.

Man sage nicht, es sei im alten Jazz nicht komponiert worden. Jelly Roll Morton hat seinen Musikern beispielsweise immer wieder gesagt: „Ihr sollt nichts spielen als das, was aufgeschrieben ist.“

Dazu muß man berücksichtigen, daß der Spannungsverlauf und der melodische Verlauf eines Solos im alten Jazz durch die starke Bindung an die zu Grunde liegenden Harmonien in seinen Möglichkeiten sehr eingeschränkt ist. Nach Hindemith verhalten sich harmonische und melodische Kraft gegensätzlich zueinander. Wo die harmonische Kraft am geringsten ist, ist die melodische am größten.

(wird fortgesetzt)



Miles Davis

gegangenes. So ist Charlie Parkers Bebop-Revolution nicht denkbar ohne sein starkes Gefühl für den Blues, und damit für die Jazz-Tradition. Jelly Roll Morton etwa hat Pianoaufnahmen gemacht, die passagenweise den Stil des modernen Pianisten Erroll Garner vorwegzunehmen scheinen. Manche Trompetensoli von Miles Davis klingen, als habe man den verhaltenen Lyrisismus von Bix Beiderbecke in den modernen Jazz übertragen. Wir könnten eine Fülle solcher gegenseitigen Bezugspunkte finden, wenn wir nur wollten.

Drei Merkmale vor allem zeichnen die Jazzmusik vor anderer Musik aus: Der Swing, also das rhythmische Spannungselement, die Tonbildung – bzw. im modernen Jazz die Phrasierung – und die Impro-



Dave Brubeck