

DAS NEUE IM MODERNEN JAZZ

von Siegfried Schmidt-Joos
2. Folge



einzuengen. Man darf schon jetzt damit rechnen, daß sich der Jazz von diesem Punkt an einer freien, atonalen Sprache zuneigen wird."

Diese Prognose ist vor vielen Monaten gestellt worden. Es scheint, als ob der von Hodeir vorausgesehene Punkt bereits heute erreicht sei. In Amerika erregt der Altsaxophonist Ornette Coleman die Gemüter mit seiner unkonventionellen Spielweise. Coleman warf die Harmonik vollends über Bord. „Ich denke nicht in Oktaven“, sagte er. „Jeder Ton ist für mich ein Einzelklang, ein Baustein, den ich mit anderen Bausteinen willkürlich zu Melodien zusammenfügen kann.“ Und er fährt fort: „Wenn du einen konventionellen Akkord unter meine Note setzt, begrenzst du die Auswahl, die ich für meine nächste Note habe. Wenn du das nicht tust, kann sich meine Melodie freier bewegen; sie hat eine weit größere Auswahl für ihre Richtung. Niemand braucht all die Akkorde immer wieder zu spielen, die ohnehin fast jeder verwendet.“

Damit ist eine Freiheit der Melodiebildung, eine Freiheit der Improvisation erreicht, die noch im alten Jazz undenkbar war. Der Fluß der Melodie hat sich über den Zwang der Harmonik hinweggesetzt. Hier wird wirklich „ex-tempore“ komponiert. „Ich kann nicht sagen, wie es klingen wird, bevor ich es gespielt habe“, sagt Coleman. Vielleicht sind diese Entwicklungen wirklich nur Randerscheinungen des Jazz, die vorübergehen werden. Vielleicht wird sich die gängige Jazzmusik stets in dem engbegrenzten Raum der konventionellen Harmonik bewegen. Aber man kann Ornette Coleman und der Entwicklung, die er bezeichnet, nicht künstlerische Konsequenz absprechen. Für einen Bereich, der mit ähnlichen Problemen fertig zu werden hat – die Neue Musik –, hat Hans Werner Henze einen Satz geprägt, der ebenso gut für die modernste Jazz-entwicklung gilt:

„Das Wundern und Abenteuern muß weitergehen, es gibt kein Ausruhen. Der Schritt in unbekannte Gebiete könnte sogar mit Mitteln unternommen werden,

die im Nebel, in der Kurzsichtigkeit der Epoche, verbraucht erscheinen oder nutzlos. Die Musiker, Erforscher der Musik, müssen sich selbst erforschen, in sich hineinhorchend, nicht in den Wind einer „Richtung“.“

Wir haben bisher von vielen Dingen gesprochen, von der Improvisation im wesentlichen. Der komponierte Jazz ist dabei scheinbar zu kurz gekommen. In der Tat spielt die Komposition größerer Formen erst seit sehr kurzer Zeit im Jazz wirklich eine Rolle. Die Jazzversuche der Komponisten des klassischen Genres sind viel älter als die Komposition, wie wir sie jetzt verstehen wollen, im Jazz selbst.

Wir wollen nun nicht anfangen, noch einmal die Jazz-Bemühungen der Komponisten moderner sinfonischer Musik aufzuzählen, die mit Dvořák angefangen haben. Es ist oft genug ausgesprochen worden, daß diese Jazz-Kompositionen – wobei man das Wort Jazz in Anführungsstriche setzen muß – ungenügend geblieben sind. Die Jazzwerke Strawinskys, Hindemiths und Křenek's sind heute fast völlig vergessen, während ihre anderen Kompositionen noch überall auf den Programmen stehen. Diese Komponisten standen vor dem Problem, die wichtigen Merkmale des Jazz mit der großen Form der Konzertmusik zu verbinden. Über die Jazzmerkmale selbst waren sie sich nicht im klaren.

Im „Melos“ schrieb Křenek 1956: „Es scheint, daß wir Anno dazumal etwas zitiert, was wir in unserer Unschuld für Jazz hielten.“

Sie übernahmen vom Jazz Elemente, die sich gleichermaßen auch in der Schlagermusik finden, und übersahen das Wichtigste: Swing, Phrasierung und Improvisation.

Warum blieben die Jazz-Versuche der seriösen Komponisten bis einschließlich Liebermann unbefriedigend? Dave Brubeck gibt die Antwort: „Die gesamte Jazzmusik wird nach der Improvisation als grundlegendes Merkmal beurteilt. Der Qualitätsstand des Jazz hängt davon ab, wie sehr er der Improvisation nahe kommt. Und ein guter Arrangeur ist der, der seinen in der

Wir haben gesehen, wie die harmonische Entwicklung des Jazz bis in seine modernsten Formen hinein sich immer mehr kompliziert hat. Die Kraft der Harmonik hat in dem gleichen Maße abgenommen. Die häufige Verwendung der verminderten Quinte – Hindemith nennt sie „Tritonus“, die Jazz-Musiker „Flatted Fifth“ – ist dafür sehr typisch. Die verminderte Quinte verhält sich zu dem Funktionswert des Grundakkords indifferiert. Dieser kann den Verlauf der Melodie nicht mehr beeinflussen. Der Melodienlinie – und damit der Improvisation – stehen alle Möglichkeiten offen.

In der Tat ist im modernen Jazz das Ideal der Improvisation weit eher zu erreichen als in den frühen Jazzformen. Vergleicht man verschiedene Einspielungen des gleichen Titels von einem Musiker des Dixieland – etwa Albert Nicholas – miteinander, so unterscheiden sich die improvisierten Soli kaum voneinander. Bei Musikern des modernen Jazz – etwa Charlie Parker – sind die Unterschiede so groß, daß man verschiedene Aufnahmen des gleichen musikalischen Themas unter verschiedenen Titeln auf Schallplatten veröffentlicht hat.

Der französische Kritiker und Jazz-Komponist André Hodeir sagte: „Von einem Grenzpunkt an, von dem der heutige Jazz nicht mehr sehr weit entfernt ist, wird die Harmonie aufhören, die Linearität



oben: Ornette Coleman
rechts: Gunther Schuller



Improvisation entstandenen Ideen Ausdruck zu geben versteht."

Die Konzerte mit Jazzeinschlag trugen dem bisher kaum Rechnung. Die Jazzmusiker selbst mußten an einem bestimmten Punkt der Entwicklung ein Ungenügen an den von ihnen verwendeten Formen empfinden. Sie gebrauchten das Material der Neuen Musik bis in die Bereiche der Atonalität und Polytonalität hinein, aber ihre Formen waren noch immer die der Volksmusik: die zwölftaktige Bluesform oder die zweiunddreißigtaktige Liedform. An dem Punkt, an dem der Jazz – mit einem Wort von Siegfried Borris – die „Selbstbewußtheit: seines Kunstwesens“ gewonnen hat, wurde das Streben nach großen Formen – also die Jazzkomposition – notwendig.

Einige der Jazzkomponisten versuchten, die Improvisation auszuklammern, richteten aber ihre Partituren nach den Prinzipien der Jazzphrasierung und der Improvisation ein. Das was früher im Augenblick geschaffen wurde, entsteht hier ohne großen Unterschied im Notenbild. Für diese Komponisten gilt das Wort des Bassisten Carson Smith aus dem Chico-Hamilton-Quintett: „Wir finden die Freiheit im Schreiben.“

In diese Richtung gehen Werke wie George Russells „Lydian M-1“, die Ballettmusik zu „New York Export: Opus Jazz“ von Robert Prince, Teo Maceros Werk „Fusion“, das von den New Yorker Philharmonikern aufgeführt worden ist, Gunther Schullers „Symphonie For Brass And Percussion“ oder eine Reihe von Stücken, die der ehemalige Kenton-Arrangeur Bill Russo für den Altsaxophonisten Lee Konitz und ein Streichquartett geschrieben hat. Ein interessantes Werk für Jazz-Combo und Sinfonieorchester von Howard Brubeck „Dialogues for Jazz Combo and Orchestra“ wurde erst kürzlich vom Dave Brubeck Quartet und den New Yorker Philharmonikern in der New Yorker Carnegie Hall uraufgeführt.

Eine Reihe von Musikern, die in beiden Bereichen – dem Jazz und der Neuen Musik – zu Haus sind, arbeiten in der gleichen Richtung: John Grass, der Wiener Dr. Roland Kovac, Friedrich Gulda, Hall Overton, der Schwede Bengt Halberg und der Däne Børge Roger Henriksen, der beim letzten deutschen Jazzfestival in Frankfurt am Main sein „Präludium, Choral und Fuge für Baß und Klavier“ aufgeführt hat.

Diese Entwicklung trifft genau ein Wort des Klarinettenisten und Komponisten Glen Buschmann: „Ich meine, daß der Jazz nicht an den Problemen der übrigen zeitgenössischen Musik vorbeigehen kann, ohne seine eventuelle Zukunft aufzugeben.“

Bei aller Unterschiedlichkeit der Methode ist doch die Ähnlichkeit des Prinzips

zwischen manchen komponierten Jazzwerken und den neuesten Ergebnissen der sinfonischen Komposition der Darmstädter Schule eminent. Das Streben nach größtmöglicher Freiheit hat in der Neuen Musik dem Interpreten eine viel stärkere Rolle zugeschoben als das bisher der Fall war. Der Amerikaner John Cage, einer der Wortführer des aleatorischen Prinzips der Einbeziehung eines Zufalls in der Kompositionstechnik, spricht von der „Indeterminität“ seiner Musik. Das Ergebnis der Aufführung solcher Werke ist nicht vorhersehbar. Jede Aufführung ergibt ein völlig neues Werk.

Und Pierre Boulez, der mit seinem programmatischen Aufsatz „Alea“ (lat. „Der Würfel“) der ganzen, eigentlich von Stockhausen ausgehenden Richtung den Namen gab, sagt: „Wir kommen sogar zur Glorifizierung des Interpreten, und zwar nicht eines Roboters von atemberaubender Präzision, sondern eines selber interessierten Interpreten, der frei in seiner Entscheidung ist.“

Kein Wunder, daß dieses Prinzip bei den Jazzleuten starken Anklang gefunden hat. Glen Buschmanns Stück „Moving Patterns“ ist nach solchen Gesichtspunkten angelegt. Den Interpreten steht es frei, auskomponierte Strukturen nach eigener Entscheidung zusammenzufügen. Auch der Amerikaner Gunther Schuller, nach dessen Ansicht Jazz und Neue Musik in nicht ferner Zukunft eine völlige Synthese eingehen werden, führte im „Circle On The Square“ in New York vor ein paar Wochen zwei solche Werke auf: die „Variants On A Theme Of Thelonious Monk“ und „Abstractions Nr. 1“. Bezeichnenderweise ließ Schuller die Improvisationsparts seiner Kompositionen von dem Jazzmusiker ausfüllen, der die Freiheit der Improvisation heute am vollständigsten vertritt: Ornette Coleman.

„Wahrscheinlich ist das wichtigste Element in Ornette Colemans musikalischer Konzeption eine äußerste und vollständige Freiheit“, begründet Schuller diese Wahl. „Seine musikalische Inspiration bewegt

sich in einer Welt, die unbelastet ist von konventionellen Taktstrichen, konventionellen Akkordgerüsten und konventionellen Methoden des Blases oder des Fingersatzes auf einem Saxophon. Er hat solche Beschränkungen nicht etwa überwunden; sie haben nie für ihn existiert. Aber trotzdem – oder genauer: gerade deshalb – hat seine Musik eine tiefe innere Logik. Es ist nicht die für jedermann ersichtliche, oberflächliche Logik. Sie ist gegründet auf Subtilitäten der Reaktion, Subtilitäten des Zeitgefühls und der Farbe, die, wie ich glaube, völlig neu für den Jazz sind.“

Man kann einwenden, das alles habe mit Jazz nicht mehr viel zu tun. Vielleicht ist das richtig. Aber ich glaube nicht, daß man die Konsequenz dieser Bestrebungen ableugnen kann, die dem Jazz immanent war. In einer imponierenden Entwicklung ist der Jazz damit zu Ergebnissen gelangt, die sich mit den gleichen Problemen herumschlagen haben, vor denen heute die Konzertrmusik steht.

Jazz und Neue Musik – so sagte Prof. Borris anläßlich einer Sendung im Hessischen Rundfunk – sind heute Nachbarn geworden, ebenbürtige Partner. „Es gibt jetzt einige Gebiete des musikalischen Ausdrucks und der künstlerischen Aussage, die beide gemeinsam bestellen. Es ist ein Wettkampf zwischen beiden entstanden, das Wesen des vereinsamten und gefährdeten Menschen unserer Zeit in ein klingendes Gleichnis zu bringen und ihn damit unmittelbar anzurühren.“

Es ist durchaus symbolisch zu verstehen, wenn wir diesen Artikel nicht mit dem Zitat eines Jazzmusikers beenden, sondern mit dem Zitat eines Wortführers der Neuen Musik. Hans Werner Henze hat in einer Betrachtung des gegenwärtigen Status der Musik gesagt, daß es nicht wahr sei, daß Musik so sein muß, wie sie zuweilen „ein für allemal“ festgesetzt wird. „Niemand hat den Beweis“, sagt er, „niemand kann es sich erlauben, Richtlinien herauszugeben, die es dem Befangenen schwerer machen, sein eigenes Ausdrucksmaterial zu finden.“

oben: Friedrich Gulda
rechts: Lee Konitz

