



Siegfried Schmidt-Joos:

Zwischenbilanz einer musikalischen Synthese

DER DRITTE STROM

Wenn an vielen Stellen gleichzeitig und unabhängig voneinander an einer Synthese zweier musikalischer Ausdrucksformen gearbeitet wird, ist man berechtigt, von einer künstlerischen Notwendigkeit zu sprechen. In der Tat sind die Versuche, Jazz und Neue Musik zusammenzubringen, so alt wie der Jazz selbst. Sie begannen mit Dvoraks Sinfonie „Aus der Neuen Welt“ und führten über viele mehr oder weniger **fehlgeschlagene** Konzertwerke **europäischer** und **amerikanischer** Komponisten **zunächst** bis in die dreißiger Jahre hinein. Im Rückblick auf die Bestrebungen der **sinfonischen** Komponisten, Jazz-Elemente in ihre Werke aufzunehmen, erscheint der Fehlschlag durchaus zwangsläufig. Nicht nur deswegen, weil — wie so oft festgestellt wurde — die Komponisten nicht in der Lage waren, in dem stilistischen Durcheinander von Operetten, Revuen, Musical Shows, Schlagern usw., die in den zwanziger Jahren unter dem Namen Jazz firmierten, die wirklichen Jazz-Elemente zu erkennen, sondern auch weil der Jazz außer seiner Vitalität und Musizierfreude nur wenige wirkliche Anregungen zu geben vermochte. Auch der authentische Jazz jener Zeit hätte den europäischen Komponisten allein auf rhythmischem Gebiet Neues bieten können; kaum auf melodischem und ganz sicher nicht auf harmonischem. Was hatten sie mit einer Musik anfangen sollen, deren Harmonik nicht sehr viel weiter als bis zur stereotypen Verwendung von Tonika, Dominante und Subdominante gediehen war, nachdem es im Raum der Konzertmusik bereits Atonalität und Polytonalität gab? Und nicht nur dies: die Synthese mußte scheitern, weil die Musiker der Sinfonieorchester die Spieltechniken des Jazz nicht beherrschten, die Jazzmusiker ihrerseits in ihrer Mehrheit aber keine Noten lesen konnten. In fortgeschrittenen Stadien dieser Experimente von klassischer Seite aus — etwa in Rolf Liebermanns „Concerto for Jazzband and Symphony-Orchestra“ — ließ man die sinfonischen Parts von einem Sinfonieorchester, die Jazz-Passagen von Jazzsolisten bestreiten und glaubte damit des Rätsels Lösung gefunden zu haben. Man übersah dabei, daß sich Jazz und europäische Musik in verschiedenen rhythmischen Räumen abspielt und daß allem durch die Differenz der rhythmischen Mittel die Einheit eines solchen Werkes auseinanderbrechen mußte. Die Fusion von Jazz und Konzertmusik blieb so lange unbefriedigend, so lange nicht die Synthese zweier gleichberechtigter

Partner, sondern lediglich eine formale Übernahme angestrebt wurde.

Inzwischen hat der Jazz aus eigener Kraft die Entwicklung der europäischen Musik auf harmonischem Gebiet nachvollzogen, und die Jazzmusiker haben mit den Techniken der sinfonischen Musik umzugehen gelernt. Der zweite Versuch einer solchen Synthese, der heute an vielen Stellen zu beobachten ist, erfolgt unter veränderten Voraussetzungen und in präziser Kenntnis der Möglichkeiten beider musikalischer Sprachen.

Versuche, die bis dahin geläufigen Jazz-Formen zu sprengen, gab es bereits in den vierziger Jahren bei Duke Ellington, später bei Lennie Tristano und anderen. Programmatisch aber wurden sie erst bei John Lewis und seinem Modern Jazz Quartet, der Formen der Barockmusik zunächst übernahm und sie später in jazzgerechter Weise abwandelte. In enger Zusammenarbeit mit John Lewis formulierte schließlich der frühere Hornist der Metropolitan Opera Günther Schuller seine Theorie vom „Dritten Strom“ zwischen Jazz und Konzertmusik. Wie organisch das Zusammenwachsen der beiden Musizierungsweisen erfolgen werde, umschrieb Schuller: „Unser totales musikalisches Erlebnis spiegelt sich, ob wir es wollen oder nicht, in unserer Musik wieder ab. Und wenn der Jazz einmal ein mitreißendes Erlebnis war, so wird das irgendwie in den darauffolgenden Arbeiten reflektiert. ...“ Die ersten Früchte trug Schullers Theorie in der Langspielplatte „A Concert of Contemporary Music“ (Verve MG 8131), für die Schuller Stücke von John Lewis orchestriert hatte, die von bekannten Jazz-Solisten gespielt wurden. Hier lag ein Ansatz — mehr nicht. Heraus kam eine additive Folge von arrangierten Parts und in der Manier des modernen Jazz improvisierten Chorusen, ohne daß man von einer durchgestalteten Romposition hätte sprechen können. Diese gelang erst mit Schullers eigenem „Concrtino for Jazz Quartet and Orchestra“ (Atlantic 1359) und seinem „Concvsation.“ (Atlantic 1345), zu dessen Interpretation er neben dem Modern Jazz Quartet das New Yorker Beaux Arts String Quartet heranzog. Zum erstenmal ist in diesen Werken die Verbindung eines Streicher-Ensembles mit der Rhythmik des Jazz gelungen. Anklänge an die Streichquartette Bartoks und Erfahrungen der punktuellen Schreibweise der Webern-Schule sind hier in eine jazzgerechte Sprache umgesetzt worden. Mit diesen beiden Schallplatten, die außer den Stücken von Günther Schuller Werke

von John Lewis, Jimmy GuirTre, Werner Heider und André Hodeir enthalten, ist Schullers „Third Stream Music“ aus der Periode der Vorbereitung und der theoretischen Konzeption in ihr Stadium künstlerischer Realisation getreten.

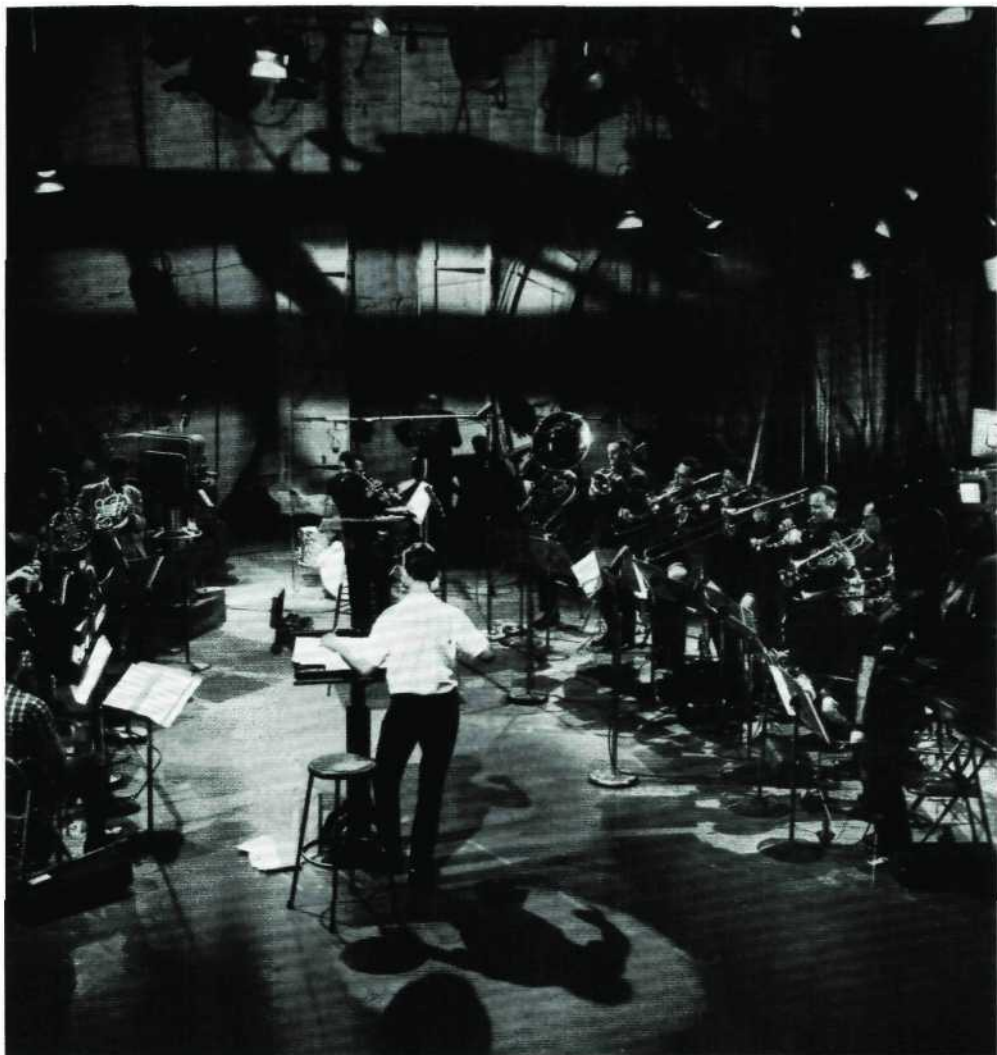
Inzwischen hegt eine ganze Reihe von Werken auf dem Schallplattenmarkt vor, für die Schullers Theorie verbindlich erscheint. Unter dem Titel „The Golden Striker — Music for Brass and Piano“ verband John Lewis ein großes Bläser-Ensemble mit einer Jazz-Rhythmusgruppe. Schon vorher war Lewis bei Jazz-Kompositionen von italienischen Impressionen ausgegangen. Hier nun ist der Eindruck des alten Italien das durchgehende Gestaltungsprinzip. Stücke, die unter dem Eindruck der Piazza Navona oder der Piazza di Stagna in Venedig entstanden, werden durch alte venezianische Fanfarensignale eingeleitet. Überhaupt ist der starke Bezug auf eine Tradition, die außerhalb des Jazz hegt, bei fast allen neuen Konzertwerken der verschiedensten Jazz-Komponisten ein dominierendes Charakteristikum. Es scheint, als sei die esoterische Luft der aleatorischen Neuen Musik noch zu ungewohnt, um mit den ersten Werken, die über den Jazz-Rahmen hinausgehen, gleich in dieser Luft schwindelfrei zu sein und der Hilfe traditioneller Bezüge nicht mehr zu bedürfen. Der Klarinetist Jimmy GuirTre, der schon vor mehreren Jahren mit seinen „Tangents in Jazz“ den unverbrüchlich durchgeschlagenen Jazz-Rhythmus als festen Bezugspunkt für die Improvisation auflöste, benutzte eine der englischen und irischen Folklore abgelauchte, freischwingende Melodiebildung für seine Konzert-Stücke. In einem seiner Werke ist die Ähnlichkeit zur Melodik der Volkslieder des amerikanischen Mittelwestens so stark, daß GuirTre ihm den Titel „Western Suite“ gab (Atlantic 1330). Noch einen Schritt weiter auf die Tradition zu ging John Benson Brooks in seiner „Alabama Suite“ (River-side RLP 12-276), in der er direkt Volks-hedmelodien als Motiverne benutzte. In diesem Stück für Trompete, Altsaxophon, Bass und Gitarre überkreuzen sich ausgeschriebene und improvisierte Linien in freiem Wechselspiel.

Für Miles Davis und Gil Evans ist der Bezugspunkt die Volksmusik Spaniens. In ihrem neuesten gemeinsamen Album, das durchaus dem dritten Strom zuzurechnen ist, werden Flamenco-Impressionen mit Jazz-Mitteln verknüpft: „Sketches of Spain“ (am. Columbia CL 1480). Die Anregung dazu lieferte das „Concierto de Aranjuez“ des spanischen Komponisten Joaquín Rodrigo, das Gil Evans für sein Studio-Jazz-Orchester bearbeitete. Miles Davis' Trompete steht dabei dem Klang eines großen Jazz-Orchesters gegenüber, von dem der Kritiker Max Harrison sagte, er klinge „wie eine einzige überdimensionale Gitarre“. Gil Evans' Bearbeitung des Titels „Will O' The Wisp“ in dieser Platte geht auf ein Motiv aus Manuel de Fallas 1915 geschriebener Ballett-Suite „El Amor Brujo“ zurück. Wie hier aus der Begegnung von Jazz und spanischer Volksmusik ein Stückchen zeitgenössischer Kunst entstand, für das keine der herkömmlichen Kategorien zutrifft, das ist faszinierend. Auch Bill Russo, der 1953 die bemerkenswertesten Arrangements in der ganzen Karriere des Stan Kenton-Orchesters schrieb, bezieht sich mit seinen Werken zwischen Jazz und sinfonischer Musik durchaus auf traditionelle Formen und Satzweisen. „Unsere Musik ist amerikanisch“, sagt er, „aber auf eine andere Weise als der meiste Jazz dieser Tage. Das Amerika Melvies, Emersons und Theoreaus ist besser und stärker als das Amerika von Norman Mailer und Tennessee Williams.“

Hier wird auf saubere, übersichtliche Kompositionstechnik der Hauptwert gelegt. Bill Russos Langspielplatte „School of Rebellion“

Miles Davis
und das Studio-
Orchester
Gil Evans

Andre¹ Hodeir



(Roulette R 52045) enthält — gespielt von einem durch klassische Instrumente erweiterten Jazzorchesters — die bisher gelungenste Kombination von Jazz-SoUistik mit sinfonischen Formen. Darüber hinaus ist Russo indessen mit drei Ballettmusiken, drei Sinfonien und einem Koussewitzky-Preis der erfolgreichste Jazz-Musiker in der heutigen Konzertmusik Amerikas.

Der Franzose André Hodeir bezieht sich mit seinen Kompositionen im „dritten Strom“ kaum auf Traditionen, die außerhalb des Jazz liegen. Ihm gelang schon vor Jahren mit seinen Ballettmusiken „St. Tropez“ und „Autor d'un reef“ (Swing M 33.343) der Vorstoß über den Jazz hinaus. Hodeir studierte in Paris zusammen mit keinem geringeren als Pierre Boulez und zählt zu den besten Theoretikern, die Frankreich heute sowohl im Bereich des Jazz wie der Neuen Musik aufzuweisen hat. Sein Stück „Around The Blues“ (Atlantic 1359) dürfte die gelungenste kompositorische Verarbeitung der Bluesform darstellen, die es bis heute gibt. Alle Erkenntnisse der neuen Harmonik sind hier lebendig, ohne daß die Funktion der Blues-Akkorde angetastet wurde. Den avantgardistischsten Teil der bisher auf Schallplatten vorliegenden Versuche einer

dritten Musik, die die Elemente des Jazz mit sinfonischen Techniken verbindet, bestreitet das Werk des amerikanischen Komponisten George Russell. Russell stellte mit seinem „Lydian Concept of tonal Organization“ die erste eigenständige musikalische Theorie innerhalb des Jazz auf: „Diese Philosophie der Tonalität erklärt alle tonalen Idiome von einem Mozart-Menuett bis zu einem Werk von Schoenberg für zusammengehörig. Da sie alle möglichen tonalen Kombinationen umfaßt, ist die Zahl der tonalen Farben und Idiome, die sie zur Verfügung hat, unbegrenzt. Das Lydische Konzept des tonalen Aufbaus anerkennt die Existenz einer zentralen Tonalität, beziehungsweise einer Art von primärer Achse für ein bestimmtes Musikstück, ohne Rücksicht darauf, bis zu welchem Grad die Dissonanz in diesem Musikstück getrieben wird...“ Die Musik, die Russell in seiner Platte „Jazz in the Space Age“ (am. Decca DL 97219) vorlegte, ist von allen bisherigen Jazzwerken am weitesten der neuesten Konzertmusik entgegengegangen. Jazzimprovisation und die weite Verantwortlichkeit des Interpreten am Zustandekommen eines musikalischen Werkes in der neuesten Kunstmusik erscheinen angesichts der gleichen Klangsprache hier nur

noch wie Zwillingbrüder in verschiedenfarbigen Gewändern.

Sicher, der Jazz hat einen weiten Weg zurücklegen müssen, ehe er aus sich selbst heraus den Anschluß an die bisweilen esoterische Kunstmusik unserer Zeit finden konnte. Beide Teile haben von einer Fusion zu gewinnen, unter welchem Slogan sie auch vollzogen werden mag: Die Neue Musik könnte durch die Aufnahme der Spontanität des Jazz den an vielen Stellen zumindest fragwürdig gewordenen Kontakt zum Publikum zurückgewinnen, und der Jazz hat einen Raum zu erobern, in dem das einzelne Musikstück zum überdauernden Kunstwerk gerinnt. „Ich will mit diesem Third Stream kein Programm, keine Theorien anbieten“, sagt Günther Schuller. „Ich will nur frei musizieren können, ganz unabhängig von den fein eingeschachtelten Kategorien und Stüarten, die man uns Musikern immer anbieten will.“

Wenn man aber den Nebenklang der Einengung und Festlegung überhört, dann ist dies alles ein Programm für eine kommende, große Musik, die im sinfonischen Bereich fortgesetzt, was der Jazz vor sechzig Jahren in New Orleans begann: der Welt eine neue musikalische Ausdrucksmöglichkeit zu erschließen.