

Das Thema „Johann Sebastian Bach und der Jazz“ besitzt mancherlei Snob-Reiz. Um dieses Reizes willen hätte man es vor ein paar Jahren – auf dem Höhepunkt der Bach- und Fugenmode im modernen Jazz – behandeln können. Heute gibt es die Mode nicht mehr. Wer das Thema heute behandelt, muß es jenseits seines modischen Reizes tun. Jenseits dieser modischen Seite gilt, daß die Jazzmusiker – und zwar nicht erst die Jazzmusiker heute – zu keinem der großen Komponisten der abendländischen Musik ein besseres Verhältnis besitzen als zu Johann Sebastian Bach. Sie besitzen diese Bach-Beziehung nicht, weil sie irgend etwas Theoretisches über Parallelen zwischen Bach und dem Jazz wüßten. Auf diese theoretischen Dinge ist erst viel später hingewiesen worden, nachdem es schon eine Fülle von Jazz-Verneigungen vor Bach und der alten Musik gab.

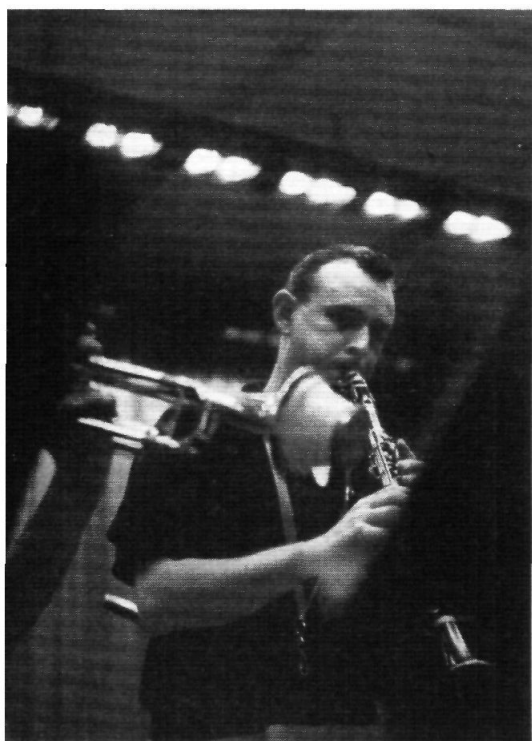
Die ersten dieser bekanntgewordenen Verneigungen vor Johann Sebastian Bach ist verbunden mit dem schwarzen Geiger Eddie South und dem französischen Geiger Stephane Grappelly. Diese beiden Musiker spielten eine brüht gewordene „Interpretation Swing du premier mouvement du concerto en ré mineur pour deux violons“ (His Masters Voice 7 EG 8324) – also eine Interpretation in Swing des ersten Satzes des Konzertes für zwei Violinen und Orchester in d-moll von Johann Sebastian Bach, wobei Django Reinhardt den Orchesterpart mit seinem Gitarrenspiel gleichsam „ersetzt“. Ebenfalls aus der Swingzeit stammt Benny Goodmans weniger ernst gemeinter Beitrag „Bach goes to town“ (His Masters Voice B 8879) nach einem Arrangement des Unterhaltungskomponisten Alex Templeton. Der Titel will soviel besagen, wie Johann Sebastian Bach kommt in eine moderne

Großstadt, und wenn er dann dort ist, meinen Benny Goodman und Alex Templeton, müsse seine Musik so klingen, wie man das auf dieser Platte hören kann. Diese Aufnahmen von Django Reinhardt und Benny Goodman sind nur Vorahnungen dessen, was später kommen sollte. Ähnliche Vorahnungen gibt es bei John Kirby, Johnny Guarneri, Carl Kress und anderen... bis dann in den fünfziger Jahren John Lewis und das Modern Jazz Quartet kamen. Die erfolgreichste Bach-Verneigung von John Lewies ist die Invention „Vendôme“ (Prest. PRLP 160 A). Sie folgt streng der Bach'schen Inventionsform – mit dem einen Unterschied, daß die „Episoden“ der alten Invention beim Modern Jazz Quartet jazzmäßig improvisiert werden.

„Vendôme“ wurde der bekannteste Bach-Tribut des Modern Jazz Quartets, aber gewiß nicht der künstlerisch am meisten

JOH. SEB. BACH

Joachim E. Berendt:



Jimmy Giuffre

befriedigende. Die Jazzmusiker und Jazzkritiker empfanden bald schon, daß man sich hier gar zu eng nicht nur in der Sprache, sondern auch in der Formenwelt Bachs bewege und daß darüber vieles, was nun einmal zum Jazz gehöre, zu kurz komme. Auch John Lewis selbst muß dies empfunden haben. Seine Vorliebe für Bach blieb erhalten, aber er hat sich doch von der Formkopie Bachs entfernt und mehr danach gestrebt, eigene, jazzmäßige Möglichkeiten aus dem Geiste Bachs zu finden. Am geglücktesten geschah dies in der Fuge „Versailles“ (Atlantic 1231). John Lewis selbst sagt dazu: „Bei diesem klei-

nen Stück, in dem ebenfalls eine klassische Form – die Fuge – als Vorbild benutzt wurde, bin ich nicht der Meinung, daß diese Form viel mit dem Vorbild zu tun hat, dessen bekannteste Beispiele von Bach stammen. Wir haben vielmehr begonnen, in einer neuen Spielauffassung zu arbeiten, die der Schöpfungskraft des Improvisators freieren Raum gibt...“

Gerade bei diesem „Versailles“ wird deutlich, daß es nicht so sehr der strenge, kontrapunktische Fugencharakter der Musik Bachs ist, der die Jazzmusiker anzieht; es ist vielmehr einfach die Linearität seiner Melodik... jenseits natürlich von der musikantischen Grundauffassung, die sich in der alten Musik und im Jazz entsprechen und die andererseits der mit Weltanschauungen belasteten Auffassung der Romantik entgegengesetzt ist. Das schönste Beispiel für die Verliebtheit der Jazzmusiker in die Linearität der Musik Bachs ist die „Jazz Invention“ von Bob Cooper, aufgenommen auf der Höhe des Westcoastjazz mit Howard Rumsey's Light-house All Stars: Herb Geller (Altsaxophon), Claude Williamson (Piano), Max Roach (Schlagzeug) und anderen (Contemporary C 2506).

Nachdem mit all diesen Aufnahmen deutlich geworden war, daß es den Jazzmusikern in ihrem Verhältnis zu J.S. Bach nicht so sehr auf kontrapunktische und formale Strenge wie auf musikantische Linearität ankam, war die Fuge von Jimmy Giuffre der nächste Schritt (Contemporary C 2503). Hier überkreuzen sich lineare Linien zwar einerseits im Sinne einer Fuge, aber doch andererseits in der harmonischen Freiheit moderner Musik – jener Freiheit, die so oft schon das Ergebnis konsequenter Linearität war. Durch die harmonische Spröde ihres Klanges scheint diese Fuge von Jimmy Giuffre bereits in den Bereich der modernen Konzertmusik überzuwechseln. Aber

es gibt stets den Sinn für jazzmäßige Phrasierung, den Giuffre nun einmal besitzt – auch wenn er sich noch so weit vom Jazz entfernt.

Somit ist deutlich, daß es im Verhältnis der Jazzmusiker zu J. S. Bach eine Entwicklung gibt, der man künstlerische Konsequenz nicht absprechen kann. Der vorerst letzte Schritt in dieser Entwicklung ist im vergangenen Jahr von dem französischen Pianisten Jacques Loussier getan worden. Loussier hat sich gesagt: wenn sich einerseits die Jazzmusiker darüber einig sind, daß es Beziehungen zwischen der abendländischen Musik und dem Jazz gibt, wenn aber doch andererseits alle Versuche, diese Beziehungen musikalisch zu realisieren, mit Problemen verbunden sind, die sich bisher kaum lösen ließen, dann sollte man doch einmal versuchen, wie es klingt, wenn man wirklich Bach spielt, verbunden mit einer Jazz-Rhythmusgruppe. Die Platte, die auf diese Weise entstanden ist, heißt „Play Bach“ (Franz. Decca 153 905) und sie hat wie eine musikalische Brisanzladung gewirkt. Die französischen Zeitungen und Zeitschriften waren voll von Diskussionen darüber, und diese Diskussionen gehen von der höchsten Bewunderung für die musikalische Leistung und den Mut von Jacques Loussier bis hin zur tiefsten Verachtung für seine Geschmacklosigkeit. Es erwies sich, daß das Argument, Bachs Musik müsse so gespielt werden, wie er sie selbst konzipiert habe, bei diesen Diskussionen auf schwachen Füßen stand. In der Geschichte der europäischen Bachpflege ist Bach nur ganz selten so gespielt worden, wie Bachs Musik in seiner eigenen Zeit gespielt wurde – ja, es scheint immer deutlicher zu werden, daß Bach selbst auf das, was man heute eine „werkgetreue Interpretation“ nennt und was es ja zu seiner Zeit gar nicht gab, keinerlei Wert legte. Sonst nämlich hätte er deut-

licher angegeben, wie er seine Stücke gespielt haben wollte. Auch sind sich alle zeitgenössischen Quellen darüber einig, daß Bach seine eigenen Werke fast nie so gespielt hat, wie er sie aufgeschrieben hat. Es ist kein Zweifel, das improvisatorische Denken war Bach noch viel zu nahe, als daß das akademische Ideal der „Werktreue“ irgend etwas für ihn bedeutet haben könnte. Fast stets war es in der Geschichte der europäischen Bachpflege so, daß Bach in die musikalische und geistige Welt der jeweiligen Epoche hineingenommen wurde – in die Welt der Romantik etwa durch Mendelssohn im vergangenen Jahrhundert, in die Sprache eines massierten Aufwandes in England oder heute in die sachliche und nüchterne Welt unserer eigenen Zeit. Jacques Loussier tut im Grunde nichts anderes: er nimmt Bach in die Welt des Jazz hinein. Loussier ist kein Jazzmusiker, sondern ein



Maynard Ferguson

UND DER JAZZ

anerkannter Interpret der Musik Johann Sebastian Bachs. Er hat sich für sein Experiment mit zwei Jazzmusikern umgeben: Pierre Michelot am Baß und Christian Garros am Schlagzeug, und er spielt in dieser Besetzung Tokkaten, Präludien und Fugen von Johann Sebastian Bach. Dabei erweist sich folgendes: zum Jazz gehört die Jazzphrasierung. Sie ist unlöslich mit dem Jazz verbunden. Aber es gibt Phrasen bei Bach, die man trotz aller Linearität einfach nicht jazzmäßig phrasieren kann. Die Jazzmusiker haben bei ihren Fugensexperimenten diese Gefahr umgangen, indem sie nur solche Phrasen spielten, die gleichzeitig linear im Sinne Bachs und phrasierbar im Sinn des Jazz waren. Jacques Loussier kann, da er sich ja an Johann Sebastian Bachs Kompositionen halten muß, dieser Gefahr nicht ausweichen.

Hinzu kommt, daß Loussier kein Jazzmusiker ist und deshalb naturgemäß gar nicht das Phrasengefühl des Jazz besitzen kann. Es gibt deshalb immer wieder in seinen Aufnahmen Phrasen, die ein Jazzmusiker einfach nicht spielen darf, weil sie, wie die Jazzmusiker sagen, „corny“ oder, wie es in der deutschen Musikersprache heißt, „zickig“ sind. Und das heißt, daß dort, wo man Bach und Jazz zum erstenmal ganz eng zusammengebracht hat, die Parallelen zurücktreten und dafür die Welt, die zwischen beiden steht, um so deutlicher spürbar wird. Die künstlerische Integrität und die Konsequenz, mit der Jacques Loussier an sein Unterfangen gegangen ist, bleiben trotzdem bewundernswert.

Max Roach hat einmal gesagt, daß es ihm darauf ankäme, das mit dem Rhythmus zu tun, was Johann Sebastian Bach mit der Melodie getan habe. Man darf davon ausgehen, daß eine solche Konzeption, was den Jazz betrifft, zu künstlerisch erfreulichen Resultaten führen kann als ein-

fach die Übernahme Bach'scher Phrasen und Formen. Und das heißt: die eigentliche und wirklich jazzmäßige Verneigung vor Johann Sebastian Bach könnte vielmehr von einer Kontrapunktik der Rhythmen als einer Kontrapunktik der Melodien ausgehen. Es gibt auch hierfür ein Beispiel, aber auch dies ist eine Aufnahme, die zunächst nur Hinweise und Ansätze enthält: die „Fugue for Rhythm Section“ (Capitol CD 79), die Stan Kenton in der zweiten Hälfte der vierziger Jahre mit Shelly Manne am Schlagzeug, Laurindo Almeida (Gitarre), Eddie Safranski (Baß) und mit Conga- und Bongotrommeln aufgenommen hat – konzipiert von Pete Rugolo. Hier wird wirklich, wenn auch noch unkonsequent, versucht, mit dem Rhythmus das zu tun, was Bach mit der Melodie getan hat. Aber gewiß ist auch dies wieder nur eine Platte, die das Thema „Johann Sebastian Bach und der Jazz“ von einem anderen Gesichtspunkt her beleuchtet.

Man braucht dieses Thema nur anzuschneiden, und die Diskussionen entzünden sich nach jeder Richtung hin. Ich weiß nicht, ob die Diskussionen je zu einem von jedermann akzeptierbaren Ergebnis geführt werden können. Das einzige, was feststeht, ist einfach die Tatsache, daß die Jazzmusiker bei Johann Sebastian Bach eine ihnen bekannte Saite mitschwingen hören und daß sie sich ihm verbunden fühlen. Aus dieser Verbundenheit heraus wird es immer wieder neue Verneigungen der Jazzmusiker vor Bach geben, was auch Theoretiker darüber sagen mögen. Eines der neuesten Stücke auf dieser Linie ist die „Fugue“ von Slide Hampton, die Maynard Ferguson mit seiner Big Band aufgenommen hat (Roulette R 52012). Hier werden die jazzmäßigen Elemente nicht zugunsten eines Landes, das man doch nie gewinnen wird, aufgegeben. Dies ist eine Jazzfuge, die so umwerfend swingt, wie nur irgend etwas swingen kann. Man kann sie als

Programm bezeichnen für alles, was fugal und kontrapunktisch und bachisch im Jazz sein kann, und als Hinweis darauf, wie weit dieses Fugale und Kontrapunktische und Bachische gehen darf: bis dorthin, wo die Essenz des Jazz beginnt, und nicht darüber hinaus!

Die bewegende Liebe und Ehrfurcht, aus der Eddie South und Stephane Grappelly ihre „Swing Interpretation“ von Bachs d-moll-Concerto aufgenommen haben, stehen am Anfang. Die wilde Kraft und Sicherheit, mit der die Ferguson Big Band Slide Hampton's „Fugue“ spielt, stehen am – bisherigen – Schluß.

John Lewis

