

Jazz und Kunstmusik

Jazz und Kunstmusik

Schwarze Musik in Europa

Im Jahre 1877 unternahmen die Fisk Jubilee Singers eine Tournee durch europäische Städte, um Geld für die in Nashville als erste Universität für Schwarze gegründete Fisk University zu sammeln. Die mehrere Monate dauernde Konzertreise des aus sieben Sängerinnen und vier Sängern bestehenden Chores war die erste Berührung weißer Europäer mit der Musik schwarzer Amerikaner, die noch als Sklaven geboren worden waren. Mit den gut besuchten Konzerten - vornehmlich sang das Ensemble Spirituals, darunter *Swing Low, Sweet Chariot, Roll Jordan Roll, Go Down Moses* und *Deep River* - konnten über 150 000 Dollar eingenommen werden.

Die Tournee der Fisk Jubilee Singers war der Beginn des Kontaktes zwischen der europäischen Kultur und einem bis dahin weitgehend unbekanntem Teil der amerikanischen Kultur. Das Interesse an der Musik schwarzer Amerikaner hielt an. Bis zur Wende zum 20. Jahrhundert bereisten eine Vielzahl von weißen und vor allem schwarzen Amerikanern die europäischen Staaten und brachten Cakewalk-Tänze, Ragtime-Kompositionen und Plantation-Songs nach Europa. Nicht zuletzt entzogen sich die schwarzen Musiker mit ihren Europa-Tourneen der Diskriminierung in ihrer amerikanischen Heimat. Der florierende europäische Unterhaltungsmarkt benötigte stets neue Attraktionen, zu denen bald die Tänzer, Sänger und Banjospieler aus den USA gehörten. Bis zum Beginn des Ersten Weltkrieges gastierten zunächst meistens in Paris und Berlin, dann in anderen deutschen und europäischen Städten der Amerikaner Edgar Jones als ORIGINAL MUSICALISCHER NEGER-EXCENTRIC, die NEW ORLEANS LOUISIANA CREOLE COMPANY, das ORIGINAL CUBAN ELECTRIC CREOLE TRIO, THE ORIGINAL BILL AND WOODLAND, THE TWO ELECTRIC-MUSICAL-NIGGER-ECCENTRICS, THE LOUISIANA AMAZON GUARDS, THE BLACK TROUBADOURS, das Duo Grant und Grant, die schwarzen Sängerinnen Arabella Fields und Bella Cora sowie andere Solo-Künstler und Ensembles. Arabella Fields, „The Black Nightingale“, nahm 1907 in Berlin

sogar einige Schallplatten auf.¹ Einerseits traten diese Künstler in Konzerten auf, andererseits aber auch in revueartigen Szenerien und mischten Musik, Schauspiel und Tanz zu kurzen Theaterstücken, die beispielsweise das Sklavenleben auf den Plantagen nachzeichneten. Der Erfolg der Auftritte dieser Musiker mündete bald in der Veröffentlichung von Noten, Klavierrollen und nach der Jahrhundertwende zunehmend auch in Schallplatten. Mit Ragtime-Kompositionen wurden die Europäer auch in anderer Form bekannt gemacht: 1900 hatte der amerikanische Komponist und Dirigent John Phillip Sousa mit seiner Marching Band während der Weltausstellung in Paris Konzerte gegeben, in denen auch regelmäßig Ragtimes wie *My Ragtime Baby* gehörten. Sousa war indes nicht wirklich am Ragtime interessiert, sondern weit mehr an seinen Märschen. Das Spielen von Ragtimes war ein Zugeständnis an das Publikum, das von einer amerikanischen Band eben auch Ragtimes erwartete, und der Publikumserfolg dieser Stücke machte es Sousa schwer, sie nicht zu spielen. Ausgehend von Sousas Erfolg übernahmen auch europäische Militärkapellen Ragtime-Kompositionen in ihr Repertoire, so etwa die Kapelle der Garde Republicaine in Paris *Le Vrai Cake Walk*, das westfälische Pionier-Bataillon Nr. 7 ein *Negerständchen*, das Orchester des Garde-Grenadier-Regiments Nr. 2 „Kaiser Franz“ *At A Georgian Campmeeting*, das schlesische Husaren-Regiment Nr. 4 den *Grizzly Bear Rag*.²

Noch spielte der Begriff „Jazz“ keine Rolle. Es ist überhaupt fraglich, ob es Jazz im heutigen Sinne schon gab. Die Musik, die nach Europa kam, mußte sich in Europa beweisen, das heißt: sie mußte vor allem auffallen. Dies besonders durch die Hautfarbe der Musiker. Exotik war nun nicht mehr nur bestaunte Extravaganz, die sich eine privilegierte Schicht leistete, sondern für jedermann zugänglich. In Paris etwa erhielten schwarze Amerikaner bis 1914, dem Beginn des Weltkrieges, weit leichter Engagements in den Tanzlokalen und Varietés als weiße Musiker, erst recht leichter als französische Musiker.³ Dabei waren keineswegs alle schwarzen Musiker versierte Instrumentalisten. Gerade die Schlagzeuger - die an Instrumenten mehr agierten als saßen - fielen häufig eher durch Radaumacherei als durch musikalischen Überblick auf. Otto Dix' Bild „An die Schönheit“ beispielsweise zeigt unter lauter Weißen einen zähnefletschenden schwarzen Musiker, der sein Perkussions-Instrumentarium mit weit ausholender Gestik bearbeitet.⁴

In jener Zeit wurde >Le Jazz< in einem Orchester gewöhnlich mit dem Schlagzeuger identifiziert. Der Drummer war der Jazz. Er saß im allgemeinen vor dem Orchester und hatte all diese Dinger zum Erzeugen von Lärm um sich herum, Kuhglocken usw. Gewöhnlich warf er auch mit den Stöcken um sich. Manchmal streckte er sogar die Zunge heraus. Der Drummer war jedenfalls die große Attraktion, und die Musiker befanden sich hinter ihm auf dem Podium. Erst allmählich merkten die Drummer, daß sie auch ein bißchen Musik machen mußten.⁵

Neben den Scharlatanen gab es aber genügend versierte Musiker und Ensembles, die das Interesse der europäischen Musiker und Komponisten, nicht nur aus dem Bereich der Varietes und Tanzsäle, auf sich zogen. Aus der neuen Welt hatte Antonin Dvorák seine neunte Symphonie genannt, die er 1893 veröffentlicht hatte, deren Melodien in Teilen auf Spirituals, amerikanische Songs und Gesänge der Indianer basieren. Auch in weiteren Werken griff Dvorák auf amerikanische Musik zurück, so für das Streichquartett F-Dur Op. 96 - mit dem Beinamen „Nigger-Quartett“ -, das Quintett für zwei Violinen, zwei Bratschen und Violoncello F-Dur op. 97, die Sonatine für Violine und Klavier op. 100 und das Konzert für Violoncello und Orchester h-Moll op. 104.

Dvorák war vor allem mit seiner Symphonie erfolgreicher als der amerikanische Pianist Louis Moreau Gottschalk, der in seine Virtuosenstücke bereits zu einem früheren Zeitpunkt Elemente der Musik von Schwarzen der amerikanischen Südstaaten integriert hatte. In Europa, zumal in Frankreich, fand Gottschalk mit seinen Bravour-Stücken seit Mitte des 19. Jahrhunderts ein begeistertes Publikum.⁶

Vorläufer des Jazz in Paris

In Paris stieß die dort seit Ende des 19. Jahrhunderts, ausgehend von den Weltausstellungen, vorgeführte außereuropäische Musik auf die Aufgeschlossenheit der einheimischen Musiker und Komponisten. Die

Gründe sind vielschichtig: Einerseits versuchten sich die französischen Komponisten von dem Einfluß Richard Wagners zu befreien, andererseits mochten nicht alle dem eher konservativen César Franck folgen. Claude Debussy setzte sich an die Spitze einer neuen französischen Musik, und in seinen Werken finden sich Einflüsse der Musik außerhalb Europas wieder: Musik aus Asien und aus Nordamerika. Paris blieb bis weit in das neue Jahrhundert hinein das kulturelle Zentrum Europas, um so mehr, als nach der russischen Revolution auch russische Künstler in Deutschland und Frankreich eine neue Heimat fanden. Futuristen und Dadaisten erschütterten mit ihren Ideen hergebrachte Vorstellungen von Kunst, nach dem Ende des Ersten Weltkriegs wuchs die Schallplattenindustrie in erheblichem Maße und löste die Musikverlage als Distributoren von Musik ab - nebenbei wurden der Musik auch weitere Teile der Bevölkerung erschlossen. Die im 19. Jahrhundert sich abzeichnende Trennung von U-Musik und E-Musik vollzog sich erst in dieser Zeit - Anfang der zwanziger Jahre - endgültig, kenntlich an der Formulierung von Urheberrecht und der Gründung von Verwertungsgesellschaften.⁷ Bis Mitte der zwanziger Jahre hielt die Aufgeschlossenheit vieler Komponisten aus dem E-Bereich vor allem gegenüber dem Jazz und seinen Vorläufern noch an, wie etwa bei Paul Hindemith, der 1920 an seine Verleger Willy und Ludwig Strecker⁸ schrieb:

Können Sie auch Foxtrotts, Bostons, Rags und anderen Kitsch gebrauchen? Wenn mir keine anständige Musik mehr einfällt, schreibe ich immer solche Sachen.⁹

Seinen *Ragtime (wohltemperiert) für Orchester* schrieb er 1921, aufgeführt wurde die Komposition aber erst am 21. März 1987 in Berlin unter der Leitung von Gerd Albrecht. Andere „Foxtrotts, Bostons, Rags“ sind verschollen.

Der *Ragtime (wohltemperiert)* entstand in einer Lebensphase Hindemiths, in der er Spaß an Parodien, Groteskem und eben auch Unterhaltungsmusik fand und wohl auch nichts gegen einen „Vatermord“ hatte. Andererseits war er sich bewusst, dass es sich bei dem kleinen Werk um „eine Gelegenheitskomposition“, „für Frau Sievert zum Tanzen“, handelte.¹⁰

Doch zurück nach Paris. Die Musik der Amerikaner paßte offensichtlich nicht in das Bild der europäischen „U-Musik“, sondern wirkte aufgrund ihrer Lautstärke und Wildheit - und wohl auch wegen der Ausführenden, nämlich der schwarzen Amerikaner - ursprünglich, unverdorben und natürlich. Obwohl der Jazz keine afroamerikanische Volksmusik ist, sondern etwas Eigenes, in dem Elemente der afroamerikanischen Volksmusik auftreten können.¹¹ Hunkemöller weist auch darauf hin, daß es sich bei diesen ersten Beispielen der afroamerikanischen Musik - der Begriff Jazz kann für diese Musik um die Jahrhundertwende noch nicht verwendet werden - um „Derivate“ handelt:

Erstmals verbreitet und akzeptiert wurden die von der Black Bourgeoisie vermarkteten und zu diesem Zweck europäisch umgerüsteten Idiome. Sie waren es, die zum Inbegriff des Fremden und Schwarzen avancierten. Die Grauzone aber, in der die schwarz-geprägten Musikerversionen Amerikas angesiedelt sind - bald Folklore, bald Kommerz, bald Kunst -, macht plausibel, daß Derivate immer wieder eine Chance haben, weil auch der Marketing-Spezialist der Unterhaltungsindustrie beständig auf der Suche nach Populärem ist. So lernten die Europäer 1900 John Philip Sousa, 1919 Will Marion Cook und 1923 Paul Whiteman kennen.¹²

Den „Marketing-Spezialisten“ mag es zu dieser Zeit - 1900 bis 1920 - zwar wohl kaum schon gegeben haben - er ist ein in späteren Jahrzehnten des Jahrhunderts aufgekommener und notwendig gewordener Spezialist -, doch nahm die Begeisterung für die Musik der schwarzen Amerikaner derartige Formen an, daß Konzertveranstalter wie Ballsaalbesitzer ständig auf der Suche nach neuen Attraktionen sein mußten, wollten sie diese Begeisterung kommerziell nutzen. Um 1900 gehörte amerikanische Musik - sei es nun Ragtime, Cakewalk oder Plantation Song, vielleicht sogar eine frühe Form des Jazz -, zur Alltagswelt der europäischen Großstädte und damit zu einer Lebenserfahrung der städtischen Bürger - also auch der Komponisten. Claude Debussy (1862-1918) war der erste, der die amerikanische Musik aufgriff und einige ihrer Elemente in eigenen Kompositionen verwendete: *Golliwogg's Cakewalk* in der Piano-Suite *Children's Corner*, die er von 1906 bis 1908 für seine Tochter Claude-Emma

„Chouchou“ schrieb, *The little nigger* von 1909 und die zu den *Préludes* gehörenden und zwischen 1910 und 1912 entstandenen Kompositionen *Minstrels* und *Général Lavine eccentric*. Die Titel der *Préludes* sind zwar erst nach der Komposition formuliert worden, doch findet sich beispielsweise zu *Général Lavine eccentric* der Hinweis: Dans le style et le Mouvement d'un Cake-Walk. Debussy kannte die Vorbilder sehr gut, wie auch *Golliwogg's Cake Walk* zeigt. Dabei ist das Zitat aus Richard Wagners *Tristan und Isolde* nicht nur ein ironischer Seitenhieb auf das von dem deutschen Komponisten geprägte ausgehende 19. Jahrhundert - und damit auch eine bissige Bemerkung zu dessen französischen Anhängern -, sondern nennt damit programmatisch auch eine der Quellen, aus der sich Debussy Erneuerung versprach. Über Debussys Motive, die afroamerikanische Musik aufzugreifen, kann man nur spekulieren. Die Bedeutung dieser Musik in den USA, ihr Rang im amerikanischen Musikleben dürfte ihm unbekannt gewesen sein, die Möglichkeiten für die europäische Kunstmusik vage. Aber noch etwas anderes schwingt mit: Die Lust an der „Beschädigung“ - sowohl der Musik Wagners wie der afroamerikanischen Vorlage. Debussys *Cake Walk* ist natürlich kein „echter“ Cakewalk, sondern wirkt hier wie ein ironisierter Cakewalk. Vielleicht auch ein Anklang an Erik Saties Musik, der ebenfalls Topoi der Unterhaltungsmusik absichtsvoll und doch wie zufällig „demolierte“ - er arbeitete zeitweilig als Pianist in Varietés und Cabarés.¹³

Debussy hatte mit den vorgenannten Kompositionen die Prototypen der Auseinandersetzung von afroamerikanischer Musik und europäischer Kunstmusik geschaffen - die zwar ironische, aber respektvolle Brechung der afroamerikanischen Musik, die trotz aller Sympathie distanziert betrachtet wird. Die Auseinandersetzung mit dem Jazz und seinen Vorläufern ist seit Debussys Kompositionen ein mehr oder weniger fester Bestandteil in der europäischen und amerikanischen Kunstmusik, mehr als hundert Komponisten haben seitdem Werke unter Verwendung von stilistischen Elementen des Jazz geschrieben. Einige wenige seien herausgegriffen.

Igor Strawinsky (1882-1971) war im Frühjahr 1910 erstmals nach Paris gereist, wo er Debussy, Maurice Ravel, Manuel de Falla, Erik Satie, Alfredo Casella und Florent Schmitt traf. Der russische Komponist dürfte auch mit der Musik der amerikanischen Bands bekannt geworden sein, doch schrieb er den *Ragtime For 11 Instruments*, den es auch in einer von ihm verfaßten

Version für Klavier gibt, erst im Jahre 1918. Das *Ebony Concert*, in das er ebenfalls Jazz-Elemente integrierte, schrieb er sogar erst 1945.

Paul Hindemiths *Ragtime* (*wohltemperiert*)

Der schon erwähnte *Rag Time* (*wohltemperiert*) steht, bei aller Verschiedenheit der kompositorischen Mittel, ebenfalls in der Tradition Erik Saties, denn gleichermaßen werden der Ragtime und die Fuge - hier Johann Sebastian Bachs Fuge Nr. 2 c-Moll aus dem ersten Teil des Wohltemperierten Klaviers - als überkommene und abgestorbene Form verballhornt und karikiert. Aus dem Thema der Fuge



benutzte Hindemith das Sechzehntel-Achtel-Motiv



zur Eröffnung des Ragtimes, aber schon in einer veränderten Form, die die Herkunft nicht verrät. Im Verlauf der Komposition, zuerst ab Takt 23 (Trompete), taucht dann das komplette Thema der Fuge auf:



Hindemith verwendete bereits mit diesem Zitat der c-Moll-Fuge einige Stilmittel, die Jazzmusiker in späteren Bearbeitungen der Werke Bachs ebenfalls einsetzen: Instrumentation, Tonart, Metrum und Rhythmus der Vorlage werden verändert und nur als bekannt vorausgesetzte Teile der ohnehin möglichst populären Vorlage benutzt.

Ganz sicher war sich der Komponist über die Wirkung des *Ragtime* (*wohltemperiert*) im übrigen nicht, stellte er ihm doch eine beschwichtigende Bemerkung voran:

*Glauben Sie, Bach dreht sich im Grabe herum? Er denkt nicht dran! Wenn Bach heute lebte, vielleicht hätte er den Shimmy erfunden oder zum mindesten in die anständige Musik aufgenommen. Vielleicht hätte er dazu auch ein Thema aus dem wohltemperierten Klavier eines für ihn Bach vorstellenden Komponisten genommen.*¹⁴

Demgegenüber übte sich Darius Milhaud gerade an der Stilkopie, an Kontrapunkt-Choralstudien und gelangte auf diesem Weg zur eigenen Komposition. Auch im frühen Jazz, den er in Paris und vor allem 1920 während eines Besuches in London kennenlernte, sah er weniger bloße Wildheit, sondern Subtilität und Differenzierung:

Ich ging oft nach Hammersmith hinaus, setzte mich ganz nahe zu den Musikanten und versuchte, was ich hörte, zu analysieren und es mir anzueignen.

Und weiter:

Das Auftreten des Saxophons, das aus Träumen die Essenz preßt, oder der Trompete mit ihrem abwechselnd dramatischen oder schmelzenden Charakter, der oft in ihren oberen Registern gespielten Klarinette, der

lyrischen Behandlung der Posaune, die in ihrem leicht-berührenden Gleiten über Vierteltöne in Crescendos von Volumen und Tonlage das Gefühl vertieft - all dies war so mannigfaltig und doch nicht verwirrend. Alles wurde vom Klavier zusammengehalten und mit subtiler Punktierung durch die komplexen Rhythmen des Schlagzeugs, einer Art von innerem Takt, unterbrochen, den man als den notwendigen Pulsschlag im rhythmischen Leben der Musik bezeichnen könnte. Der konstante Gebrauch von Synkopen in der Melodie war von solcher Freiheit im Kontrapunkt, daß man den Eindruck unregelter Improvisation gewinnen konnte, während es sich doch in Wirklichkeit um so kunstvolle Arrangements handelte, daß tägliche Proben notwendig waren.¹⁵

In seiner Komposition *La Création du monde* von 1923 verarbeitete Milhaud einige dieser Jazz-Einflüsse. Schon die Instrumentation - zwei Flöten, eine Oboe, zwei Klarinetten, ein Fagott, ein Horn, zwei Trompeten, eine Posaune, Klavier, Schlaginstrumente, ein Saxophon, zwei Violinen, ein Cello, ein Kontrabaß - weist auf die Besetzung der damaligen Jazzbands, erst recht auf den „Symphonischen Jazz“ eines Paul Whitemans hin.¹⁶ Whiteman, der sich zwar „King of Jazz“ nannte, später aber einräumte, an Jazz weniger interessiert zu sein, beschäftigte in einigen seiner Orchester - von denen er mehrere nebeneinander betrieb - auch Jazzmusiker. Nach dem ersten Weltkrieg bereiste er mit seinem „Symphonischen Jazz“ auch Europa und erzeugte damit manches Mißverständnis.¹⁷ Es wäre indes zu viel von Komponisten verlangt, sollten sie - zu dieser Zeit - authentischen Jazz von „nachgeahmtem“ oder „falschem“ Jazz unterscheiden können.

Die Besetzung von *La Création du monde* weist aber auch auf etwas anderes hin: Hirsbrunner bezeichnet den Klang dieses Ensembles als „sehr abgestuft, nirgends massiv“.¹⁸ Tatsächlich ist der Spaltklang eines der wesentlichen Kennzeichen von Jazz - jeder Jazz-Musiker strebt nach Erkennbarkeit seines persönlichen Instrumentalstils, er kann nicht daran interessiert sein, in einer „Klangverschmelzung“ unkenntlich zu werden - wie auch Rock.¹⁹ Der Spaltklang greift historisch aber weit in die Musikgeschichte zurück, auf jeden Fall vor das 19. Jahrhundert. Was bei Debussy noch vage, bei Strawinsky schon deutlicher war, wird bei Milhauds Komposition zur Gewißheit: der Jazz - oder besser: einige Elemente des Jazz - dienen

den französischen Komponisten dazu, die Musik des 19. Jahrhunderts zu überwinden. Im Wesentlichen war damit gemeint: die Musik Richard Wagners zu überwinden, der das Musikleben Frankreichs ebenso fesselte wie das von Deutschland. Hier ist auch ein Grund für die problematische Beziehung der französischen Komponisten zu Johann Sebastian Bach zu suchen. Milhaud sah die Kompositionen Bachs als Grundlage seiner eigenen Tätigkeit als Komponist:

Ich machte meine Kontrapunkt- und Choralstudien über Bach, Übungen, die Kontrapunkt und Harmonielehre miteinander verbinden, und sobald ein Schüler erst einmal fähig ist, Choräle zu variieren, ergibt sich das Komponieren ganz von selber.²⁰

Erik Satie, der in Johann Sebastian Bachs Musik nicht die Vorlagen für Kontrapunkt- und Harmoniesatzstudien sah, ergänzte sein Wort über den Thomaskantor

Le vieux Bach était encor jeune quand il morut

durch ein Bonmot über sich

Je suis venu au monde très jeune dans un temps très vieux.²¹

Jean Wiéner: Pianist zwischen Jazz und Kunstmusik

Zum Umkreis der Groupe de Six gehörte der Pianist und Komponist Jean Wiéner, eine der schillerndsten Figuren zu Beginn des Jahrhunderts, „schillernd“ nicht zuletzt deshalb, weil er ohne erkennbaren Grund zu einer Randfigur wurde.²² Wiéner, 1896 in Paris geboren, war österreichischer Abstammung und studierte am Pariser Konservatorium Klavier. Dort freundete er sich mit Milhaud, Honegger, Jacques Ibert und Henry Cliquet-Pleyel an. 1920 gründete er die Konzertagentur „Concerts Wiéner“, später

in „Concerts Jean Wiéner“ umbenannt, und setzte sich besonders für die Aufführung von Neuer Musik ein; unter anderem veranstaltete er die französische Erstaufführung von Arnold Schönbergs *Pierrot lunaire*. Wiéner trat schon während seines Studiums als Pianist im Cabaret „Le Boeuf sur le Toit“ auf.²³ Milhaud war häufig Gast:

*Jean Wiéner synkopierte mit schwebender Leichtigkeit, und er besaß, besonders in schnellen Rhythmen, eine sensitive Klangschönheit. Wir hörten ihm gern ebenso zu wie seinem Partner, dem Neger Vance, der ein ausgezeichneter Saxophon- und Banjospieler war. Ohne Übergang wechselten diese beiden von Ragtimes zu Foxtrotts und dann zu den gefeiertsten Passagen Bachs. In der Tat verlangt synkopierte Musik, genau wie die Musik Bachs, unerbittlich gleichmäßige Rhythmen, da beide auf derselben Grundlage aufgebaut sind.*²⁴

Wiéner muß also als der erste Musiker gelten, der Bach und Jazz innerhalb eines Stückes zusammenbrachte und damit ein direkter Vorläufer des französischen Pianisten Jacques Loussier ist.²⁵ Später tat sich Wiéner mit dem Pianisten Clément Doucet zu einem Klavier-Duo zusammen und gab zwischen den Jahren 1925 bis 1930 angeblich mehr als 2000 Konzerte.²⁶ Über diese Konzerte sagte er später:

*What struck me about jazz were two things. The first was that the trumpets and trombones let themselves go freely - you could almost say „rhapsodically“ - while all the while the tempo remained fixed. This was something which classical music has lost. That's why the team of two pianos of Wiéner and Doucet used to give concerts of Bach and Mozart and then Handy and Cole Porter. Our point was that there was no such thing as great music and small - only music which was good or bad.*²⁷

Seit 1933 arbeitete Wiéner vornehmlich als Komponist für die französische Filmindustrie, konzertierte aber gelegentlich und nahm einige wenige Schallplatten auf, unter anderem noch im Alter von 82 Jahren eine Platte mit Aufnahmen von Bach-Bearbeitungen (Busoni, Liszt, Myra Hess, Wiéner). In seinen eigenen Kompositionen vermischte Wiéner Cabaret-Musik, Jazz

und Neue Musik, so etwa in seinem *Concerto for Accordion and Orchestra* oder in seiner *Sonata for Cello and Piano*²⁸. Trotz der Auffälligkeit seiner Arbeit und trotz der Vielzahl von Konzerten und Schallplattenaufnahmen, trotz seiner Aktivitäten bis ins hohe Alter ist der Name Wiéner erstaunlicherweise weitgehend unbekannt geblieben und war bereits wenige Jahre nach seinem Tod 1982 vergessen.

Milhaud reiste 1922 in die USA und sah und hörte in Harlem schwarze Jazzbands:

*Wir waren die einzigen Weißen dort. Die Musik, die wir hörten, war absolut anders als alles, was ich je vernommen hatte - eine wahre Offenbarung für mich. Gegen den Schlag der Trommeln kreuzten sich die melodischen Linien in atemberaubendem Kontrapunkt von gebrochenen und verschlungenen Rhythmen. [...] Diese authentische Musik hatte ihren Ursprung zweifellos in den dunkelsten Elementen der Negerseele, in den Abgründen Afrikas. Der Eindruck war so überwältigend, daß ich mich nicht losreißen konnte.*²⁹

La Création du monde blieb nach dieser Erfahrung nicht die einzige Komposition, mit der sich Milhaud in der ihm eigenen Weise mit dem Jazz auseinandersetzt. Anders als Debussy und Hindemith ist ihm Ironie dabei fremd, er sah in einigen Aspekten des Jazz die Möglichkeit für seine eigene Musik. Das Klavier-Duett *Scaramouche*, 1937 komponiert, ist möglicherweise ein Reflex auf die Stücke, die Wiéner und Doucet spielten - bald Cole Porter, bald Mozart.

Der frühe Jazz und seine Vorläufer stießen in Europa auf große Aufgeschlossenheit. Vor allem in Frankreich sahen die jungen Komponisten im Gefolge Debussys in ihm eine der Möglichkeiten, die Musik des 19. Jahrhunderts - mit der vor allem Richard Wagners Musik gemeint war - zu überwinden und zu einer authentischen Musik, zu einer französischen Musik zurückzugelangen. So knüpften etwa Milhaud und Satie auch an die Musik des 18. Jahrhunderts und da vor allem an die Werke Johann Sebastian Bachs an. Hirsbrunner sieht die Gemeinsamkeit von Bach und Jazz in den Werken dieser Komponisten als Annäherung an eine Musik des Alltags:

Bach wird [...] der banalen Alltagsmusik der Großstadt angenähert, die aber wiederum doch nicht so banal ist, da sie von den fremd und rätselhaft wirkenden Schwarzen stammt. Immer noch, wie in der deutschen Romantik, hat Bachs Musik trotz allem einen auratischen Schein, sie ist nah und fern zugleich.³⁰

Jazzmusiker und Kunstmusik

Der Aufgeschlossenheit der Komponisten im Paris kurz nach der Jahrhundertwende für den Jazz steht die ignorierende Haltung der Jazz-Musiker der Kunstmusik gegenüber - sofern überhaupt etwas darüber bekannt ist. Andererseits grenzten viele Musiker und Komponisten sich vom Jazz ab. So wollten Ragtime-Komponisten wie Scott Joplin ihre Musik - allemal komponierte Musik ohne jeden Raum für Improvisationen - keineswegs dem Jazz zugerechnet wissen. Auch die Kompositionen von Debussy, Strawinsky, Milhaud und vielen anderen, in die Elemente des Jazz integriert waren, waren selbst nicht Jazz. Und der „Symphonische Jazz“ eines Paul Whitemans war ebenfalls kein Jazz, wenn auch einige Jazz-Musiker in Whitemans Bands saßen. Vielmehr waren es Showorchester, die dem Publikum boten, was es erwartete, und das war ein Sammelsurium von Musikstücken aus der Kunstmusik und dem Varieté, später auch etwa Stücke von George Gershwin. Gershwins *Rhapsody in Blue*, 1924 uraufgeführt, war eine Auftragskomposition Whitemans. Wie Gunther Schuller feststellte, war Whitemans Musik in den zwanziger Jahren eine „gesellschaftliche Notwendigkeit“.³¹ In seinen Orchestern saßen hervorragende Musiker, seine Arrangeure Lennie Hayton, Ferde Groffé und Billy Challis gehörten zu den besten der damaligen Zeit und setzten die Maßstäbe - vor allem aber: Whitemans Bands wurden von schwarzen wie weißen Musikern bewundert. Whiteman wollte mit seiner Musik, die keine Musik zum Tanzen, sondern zum Zuhören war, den Zuhörer fesseln. Deshalb gehörte Abwechslung dazu, in schneller Folge wechselten die Stücke, und mitunter wurden auch Zitate aus der Kunstmusik eingebaut: Bruchstücke aus Strawinskys *Petruschka* etwa

in *Nobody's Sweetheart* oder Teile aus Wagners *Tristan und Isolde* in *The Man I Love*. Die kunstvollen und komplizierten Arrangements für die großen Ensembles Whitmans, zu denen Streich-, Blas- und Schlaginstrumente gehörten, wurden zu Vorbildern für spätere Gruppierungen. Die Auseinandersetzung der Jazz-Musiker mit der Kunstmusik nahm hier ihren Anfang.

Zwei Vorgehensweisen sind in dieser Hinsicht denkbar: Zum einen konnten sich Jazz-Musiker veranlaßt sehen, selbst Kunstmusik zu schreiben und mit ihren Mitteln vorzuführen. Zum anderen konnten sie auf vorhandene Kunstmusik zurückgreifen und Zitate oder Bearbeitungen in ihr Jazz-Idiom einbauen. Beide Wege wurden beschritten.

Benny Goodman

Benny Goodman nahm 1938 eine Komposition des britischen Komponisten Alec Templeton auf: *Bach Goes To Town*. Im Slang jener Zeit bedeutete „goes to town“ etwa „eine gute Arbeit leisten“ oder auch „etwas drauf haben“. Templeton, als Andrew Templeton am 4. Juli 1910 geboren, war von Geburt an blind. Aufgrund seiner musikalischen Begabung erhielt er schon als Kind Klavierunterricht und präsentierte im Alter von 12 Jahren Musikprogramme bei der BBC. Seine musikalischen Studien setzte er am Worcester College, an der Royal Academy of Music und am Royal College of Music fort. 1935 kam er mit der Jack Hylton Jazz Band in die USA und blieb in den Vereinigten Staaten. Dort konnte er sich schnell vor allem mit humoristischen und parodistischen Musikstücken wie *The Shortest Wagnerian Opera*, *Three Little Fishies explained to a Music Appreciation Class*, *Debussy in Dubuque*, *Haydn take to Rydin'* und eben *Bach Goes To Town*.³² *Bach Goes To Town*, bestehend aus einem Präludium und einer Fuge, war ein Rundfunk-Hit und erregte Goodmans Aufmerksamkeit. Es existieren zwei Arrangements für das Goodman Orchestra: Henry Brant arrangierte etwa 1937 lediglich die Fuge für Klarinette, zwei Trompeten, zwei Altsaxophone, zwei Tenorsaxophone, drei Posaunen und Kontrabaß. Er gab seinem Arrangement den Untertitel *Fugue In Swing*. Ein zweites Arrangement

des Präludiums und der Fuge fertigte 1959 Fred Karlin an; von diesem Arrangement existieren keine Aufnahmen.³³

Die *Fugue in Swing* ist keine wirkliche Fuge, sondern ein Fugato.³⁴ Templeton vermied es aber, ein Werk von Johann Sebastian Bach zu zitieren oder zu bearbeiten. Stattdessen schrieb er zwei Stücke, die von vornherein auf die seinerzeit gängige amerikanische Unterhaltungsmusik hinwiesen. Brants Arrangement läßt zwar Goodman mit seiner Klarinette zunächst allein den Dux ausführen, den Comes übernimmt in der Live-Aufnahme - anders als in Brants Arrangement vorgesehen - eine Baßklarinette. Doch dann nimmt das Stück eine Wendung fast zu einem Concerto Grosso: der Klarinetten-Gruppe steht bald die Big Band gegenüber und im Solo-Tutti-Wechsel ergibt sich ein Frage-Antwort-Spiel, das auch an den Blues erinnert.



J.S. BACH goes to town Alec Templeton
FUGUE IN SWING arranged by Terry Bone

Clarinet (Bb)
two saxophones (Bb)
two tenor saxophones (Bb)
two trumpets (Bb)
two trombones
bass drum

1 2 3 4

A handwritten musical score consisting of five staves. The top staff is a grand staff (treble and bass clefs) with a treble clef on the left. It contains a melodic line with various notes, rests, and dynamic markings such as *mf* and *f*. The second staff is a grand staff with a bass clef on the left, containing a bass line with notes and rests. The third staff is a grand staff with a bass clef on the left, containing a bass line with notes and rests. The fourth and fifth staves are grand staves with bass clefs on the left, containing bass lines with notes and rests. The notation is dense and includes various musical symbols like beams, slurs, and dynamic markings.



Dem Stück wurde - selbst in der Ausführung durch Goodmans Orchester - der Mangel an Swing vorgeworfen, doch stimmt dies nur bedingt: die Aufnahme enthält durchaus swingende Phasen.³⁵ Natürlich war Templetons *Bach Goes To Town* keine Jazz-Komposition, aber Goodman als gewiefter Konzertmusiker wußte die Qualitäten eines Radio-Hits, dazu noch in ein gekonntes Arrangement verpackt, durchaus zu schätzen. Swing oder nicht ist hier also auch eine funktionale Frage: Goodman beherrschte die Dramaturgie eines Konzertes, in dem es neben „erregenden“ Phasen eben auch ruhige oder witzige Momente geben muß. *Bach Goes To Town* erfüllte diesen Zweck.

Benny Goodman, selbst nicht unbedingt traditionell ausgebildet, hat in seiner späteren Karriere mehrmals Werke der Kunstmusik im Konzert gespielt und auch aufgenommen, Klarinettenkompositionen von Mozart,

Brahms, Copland und von Weber etwa. Béla Bartók nahm Goodmans und Joseph Szigetis Auftrag für eine Komposition für Violine, Klarinette und Klavier an und schrieb *Contrasts*. Goodman selbst fühlte sich zunächst nicht recht wohl bei Konzerten mit dieser Musik:

*Ich bin da reingeschlittert. Ich spiele das Ganze mit einem Jazz-Vibrato. Später habe ich mich oft gefragt, was ich da eigentlich mache.*³⁶

Wie ein Re-Make von Templetons *Bach Goes To Town* wirkt Leonard Bernsteins 1949 geschriebenes *Prelude, Fugue and Riffs*, ursprünglich Woody Herman zugeordnet.³⁷ Benny Goodman übernahm bei der Uraufführung im dritten Satz *Riffs for Everyone* den Klarinettenpart.

Wenn auch Goodman in den fünfziger und sechziger Jahren zunehmend eine zweigleisige Karriere verfolgte - mit Jazz-Konzerten und Auftritten mit Kunstmusik -, so erlag er nie der Versuchung, diese beiden musikalischen Welten miteinander in irgendeiner Form zu verbinden. Weder erlaubte er sich mit Brahms' oder Mozarts Werken Freiheiten, die aus dem Jazz stammten, noch spielte er in seinen Jazzkonzerten Bearbeitungen von Werken der Kunstmusik. Diese Idee setzten zuerst die Geiger Stephane Grapelli und Joe South sowie der Gitarrist Django Reinhardt in die Tat um.³⁸ Die drei Musiker benutzten als Vorlage für ihre Arrangement Johann Sebastian Bachs Doppelkonzert in d-Moll für zwei Violinen, Streicher und Basso continuo BWV 1043.

Das Arrangement zeigt alle stilistischen Elemente späterer Bearbeitungen anderer Kompositionen, gleichgültig ob für Jazz, Rock oder pure Unterhaltungsmusik: Die ursprüngliche Instrumentation wird an die vorhandene angepaßt, es werden nur prägnante - und vor allem: bekannte - Teile der Vorlage benutzt, Phrasierung und Tongebung stammen ihrem Wesen nach aus dem Jazz. So kann *Improvisation sur le 1er mouvement du concerto en re mineur de J.S. Bach* als der Prototyp der Bearbeitung kunstmusikalischer Vorlagen für den Jazz- und Rockbereich gelten. Jazzmusiker haben der Methode Reinhardts, Grapellis und South' nichts weiteres mehr hinzugefügt, und auch die meisten Rockbearbeitungen gehen nicht über diese Methode hinaus.

Reinhardt hatte in seinem Repertoire auch eine *Improvisation on Tchaikovski* - es ging ihm um die Melodien, die er für sich nutzen wollte. So ergibt sich die Homogenität von Reinhardts Schaffen durch seinen persönlichen Swing-Stil, der nur wenig mit dem Big-Band-Stil der Amerikaner zu tun hat. Die verschiedenen Kompositionen, die er benutzte - aus der Kunstmusik, aus Musicals und vor allem dem Schlager -, münzte er durch seinen Personalstil in einen genuinen europäischen Swing um.

Gunther Schuller und The Third Stream

Trotz seiner Arrangements von Kompositionen der Kunstmusik, gehört Reinhardt nicht in den sogenannten „Third Stream“ eingegliedert. Gunther Schuller versuchte in den vierziger und fünfziger Jahren, zunächst auf theoretischem Wege, eine „dritte Strömung“ zwischen Jazz und Kunstmusik zu etablieren. Daß der Third Stream letztlich doch immer zum Jazz gezählt wurde, hat vor allem zwei Gründe: Zum einen war Schuller selbst Jazzmusiker und seine Anhänger kamen ebenfalls vom Jazz. Zum anderen zeigten die Komponisten aus dem „E-Lager“ keinerlei Interesse an einer dritten Strömung, sie benutzten Elemente des Jazz innerhalb der von ihnen gewählten Gattung ohne auf weitere Kategorien Rücksicht zu nehmen. Die Kompositionen, die der Third Stream hervorgebracht hat, bewegen sich experimentell vor allem auf dem Feld der Form und der Instrumentierung - und griffen damit auf Vorbilder im Jazz zurück, etwa auf Duke Ellingtons oder Stan Kentons Musik, selbst der Symphonische Jazz Paul Whitemans mag einer der vielen Paten gewesen sein. Es gibt noch einen weiteren Grund für das Aufkommen der Idee des Third Stream und seine Wurzeln im Jazz: Mit den großen Swing-Big-Bands war der instrumentale Qualitätsstandard der Musiker stark gestiegen. In den Orchestern Goodmans, Ellingtons und Basies saßen gut ausgebildete Musiker, deren musikalischer Erfahrungshorizont häufig über den Jazz hinausging. Aus den Big Bands bildeten sich zahllose kleinere Formationen, die häufig keine direkten Vorbilder im Jazz besaßen, sondern völlig neuartige Instrumental- und damit Klangkombinationen hervorbrachten. Benny Goodman beispielsweise spielte in Trio-, Quartett-

und Quintettbesetzungen mit Drums, Gitarre, Piano und Baß. So war es nur ein kleiner Schritt, auf Bläser völlig zu verzichten. Der Pianist Art Tatum etwa spielte solistisch Klavier oder in der Quartettbesetzung mit Gitarre, Baß und Drums. Selbst die Rhythmusgruppe einer Big Band - Klavier, Baß, Drums - konnte spätestens Ende der vierziger Jahre ein komplettes Jazz-Ensemble ergeben.

THE MODERN JAZZ QUARTET

Das MODERN JAZZ QUARTET, 1946 gegründet, bestand aus der Rhythmusgruppe der Dizzy Gillespie Big Band: dem Pianisten und Arrangeur John Lewis, dem Vibraphonisten Milt Jackson, dem Bassisten Ray Brown und dem Schlagzeuger Kenny Clarke. Brown wurde später durch Percy Heath, Clarke durch Conny Kaye ersetzt. Obwohl Lewis sich nicht auf den Third Stream berief, galt die Musik des MODERN JAZZ QUARTET - kurz MJQ - als das Bindeglied zwischen Jazz und Kunstmusik.

Das MJQ nimmt in der Geschichte des Jazz eine Sonderstellung ein: Nach den Umbesetzungen in den ersten Jahren bestand das Ensemble ohne personelle Veränderungen bis zum Tode des Schlagzeugers Conny Kaye im Jahre 1997 - wenn auch mit einer jahrelangen Unterbrechung, während der sich die Musiker aber immer wieder zu gemeinsamen Auftritten trafen. Der Grund für das Überleben der Formation dürfte vor allem darin zu sehen sein, daß es John Lewis gelang, die divergierenden Interessen der einzelnen Musiker - seine eigenen eingeschlossen - auszugleichen und in einem über Jahrzehnte gleichbleibend homogenem Gruppenklang auszutarieren. Lewis Vorliebe für die traditionelle europäische Kunstmusik kollidierte dabei nicht mit Jacksons Improvisationslust. Dennoch hat das gesamte Quartett einen stärkeren Bezug zum europäischen Musikleben als alle anderen amerikanischen Jazz-Gruppierungen zwischen 1946 und etwa 1955.

Lewis suchte vor allem in der europäischen Barockmusik Anregungen, die er in eigenen Kompositionen verarbeitete. Formale Vorbilder wie Suite und Fugato nutzte er ebenso für seine eigenen Kompositionen wie Kontrapunkt. Bereits zu Beginn der fünfziger Jahre hatte Lewis seine kontrapunktischen

Miniaturen - etwa *Vendome*, *Concorde*, *A Fugue For Music Inn* - und seine formalen Experimente mit an barocke Formen angelehnten Jazz-Suiten und -concerti - etwa *Vendome Suite* und *Pulcinella* - im Konzert und auf Platte vorgestellt. Das Fehlen eines Bläasers, wie auch die Vorrangstellung der Hauptinstrumente Vibraphon und Klavier kamen den Absichten Lewis entgegen, der in der europäischen Musik, in der barocken Formensprache Möglichkeiten für den Jazz sah. Begründet wurde dies häufig auch mit einem Hinweis auf den Generalbaß: hier wie im Jazz - so die Argumentation - legte der Komponist nur Melodie und harmonisches Gerüst fest, die Ausformung blieb den Musiker überlassen. Weitere Gemeinsamkeiten sah man in der Motorik barocker Musik, der eingeschränkten Dynamik und auch in ostinaten Formen. Und schließlich: In dem hohen Stellenwert, den die Instrumentalimprovisation innehatte. Der Mythos von Johann Sebastian Bach als großer Improvisator lebt unter Jazzmusikern fort. Dennoch: Lewis übernahm für das MJQ bis 1974 nur einige wenige Teile von Kompositionen Johann Sebastian Bachs, so etwa 1955 ein kurzes Zitat des zweiten Kanons aus dem *Musikalischen Opfer*, 1967 die Aria aus der D-Dur-Suite in einem Arrangement für das MJQ und die Swingle Singers; einiges andere blieb unveröffentlicht. Das Zitat des Bach-Kanons, das Lewis dem Standard *Softly As In A Morning Sunrise* von Sigmund Romberg und Oscar Hammerstein II voranstellt und am Schluß wieder aufgreift, könnte als Auslöser der Play-Bach-Idee gelten.

Zumeist aber blieb das MODERN JAZZ QUARTET bis zur Veröffentlichung des Konzept-Albums *Blues On Bach* bei Paraphrasen, bei Kompositionen, die an die Kleinen Präludien oder an die Inventionen erinnern. Selbst die Titel, in denen sich das Wort Fugue findet, führen in die Irre: es handelt sich in keinem Fall um Fugen im Sinne der barocken Form, allemal sind es kurze imitative Phrasen, die im Wechselspiel von Vibraphon und Piano kunstvoll verzahnt sind - eher also Inventionen, Inventionen, wie Lewis selbst anmerkte. *Blues On Bach* steht einerseits in der Tradition des Jazz - mit vier Blues-Kompositionen -, andererseits in der Tradition der Kunstmusik: Die Blueskompositionen kreisen um die tonalen Zentren B, A, C, H. Damit reiht Lewis sich in eine Tradition ein, in die sich seit Bachs Komposition des *Musikalischen Opfers* zahlreiche Musiker gestellt haben. Lewis beschreitet also keinen „Dritten Weg“, sondern sieht seine musikalische Heimat in

zwei musikalischen Traditionen: der des Jazz und der der europäischen Kunstmusik.

Lennie Tristano

Neben John Lewis und Gunter Schuller und seinen „Third Stream“-Projekten ist schließlich der Pianist Lennie Tristano zu nennen. Tristano entwickelte etwa seit Mitte der vierziger Jahre in seinen Improvisationen eine eigenwillige Form von Kontrapunkt, die zwar keine breite Resonanz unter Jazzmusikern fand, wohl aber zur Bildung einer Art „Schule“ führte. So konstruierte er beispielsweise sein Komposition *Turkish Mambo* aus drei ineinander verzahnten Riffs, die er nacheinander einführt.³⁹ Die nur eintaktigen Riffs unterliegen jeweils einem eigenen Zeitmaß, so daß sich im Zusammenklang immer wieder andere Töne miteinander treffen. Tristano machte keinen Hehl daraus, daß er die Maßstäbe für seine Musik nach dem Studium der Werke Johann Sebastian Bachs gefunden hatte. So eröffnete er zuweilen seine Konzerte mit einer zweistimmigen Invention von Bach. Eine Verbindung von Kompositionen Johann Sebastian Bachs und Jazz dagegen strebte Tristano nicht an.

Kammermusikalischer Jazz im Gefolge des MJQ

Der Erfolg des MODERN JAZZ QUARTET, der vor allem in Europa dem Jazz einen größeren, bürgerlichen Zuhörerkreis eröffnete, führte Anfang der fünfziger Jahre zu einem regelrechten Boom von Jazz-Suiten, Jazz-Fugen und Jazz-Concerti. Zum größten Teil handelte es sich bei diesen Kompositionen um Paraphrasen, Nachschöpfungen, die bestimmte Kennzeichen barocker Musik wie imitative Kontrapunktik und Verzierungen aufgriffen. Beispiele von Kontrapunktik finden sich etwa bei der Sängerin und Pianistin Nina Simone und dem Pianisten und Bandleader George Gruntz. Ausgefallene

Instrumentierungen wurden üblich - so engagierte der Schlagzeuger Chico Hamilton zu seinem obligaten Jazz-Quintett einen traditionell ausgebildeten Cellisten.⁴⁰ All diese Experimente stießen auf ein geteiltes Echo: einerseits wurde dem Jazz ein neues Publikum erschlossen, zumal die Jazzmusiker mit dieser Musik auch die „seriösen“ Konzertsäle füllen konnten, andererseits entfernte sich der Jazz von seinem Ursprung. „Jazz at the Philharmonics“ war der Titel einer zumal in Europa überaus erfolgreichen Konzertreihe des amerikanischen Impresarios Norman Granz. Der Erfolg beruhte nicht allein in der Atmosphäre dieser Konzerte, die der bürgerlicher Kunstmusik-Konzerte gleichkam - kenntlich schon am obligaten Smoking, in dem die Musiker auftraten -, sondern vor allem in der dem Publikum und den Musikern gemeinsamen Ansicht, daß Jazz auch - und vielleicht vor allem - eine Musik zum Zuhören sei. Kontemplative Musikbetrachtung war weder für den New Orleans Jazz noch für den Chicago Style, weder für den Swing noch für den Bebop die angemessene Hörhaltung gewesen. Erst mit dem Cool Jazz und einer gewissen Emanzipation instrumental gut und vielseitig ausgebildeter weißer Musiker wurde der Jazz zum Hörobjekt, rückte aus dem Hintergrund der Bars und Tanzsäle in den Vordergrund und wurde zur Hauptsache. Für ihre tatsächlich oder vermeintlich komplexe Musik suchten die Musiker des Cool Jazz das entsprechende Publikum - und trafen es im Europa der ersten Nachkriegsjahre an; die Vielzahl der Kompositionen mit französischen Titeln sprechen ebenso für sich wie der Rückgriff auf Begriffe aus der europäischen Kultur überhaupt.⁴¹ Schon die kleinen Besetzungen - Trio, Quartett - sorgten für eine kammermusikalische Atmosphäre, der die auch dynamisch aufgefächerten Kompositionen und Improvisationen entsprachen.

Andererseits aber führte die Hinwendung zu alten europäischen Klang- und Musizieridealen bei vielen schwarzen Musikern zu einer Rückbesinnung auf die schwarzen Wurzeln des Jazz, dem Blues und der Improvisation als eigentlichem Beweggrund, Musik zu machen. Der Hardbop setzte den Bestrebungen, Elemente alter europäischer Kunstmusik in den Jazz zu integrieren, bereits Mitte der fünfziger Jahre ein abruptes Ende. Wenn auch das MODERN JAZZ QUARTET weiterhin recht erfolgreich blieb, so hatte sich Lewis' Ideal für den Jazz als Sackgasse erwiesen.

Eine Bilanz dieser Phase des Jazz ernüchtert: Von den ambitionierten Zielen des Third Streams wurde keines wirklich erreicht. Neben dem

MODERN JAZZ QUARTET konnte keine weitere Formation eine ähnliche Breitenwirkung entfalten. Aber auch die Kompositionen, die in dieser Zeit entstanden und einen mehr oder weniger starken Bezug zur europäischen Kunstmusik nahmen, übten keinerlei Nachwirkung aus. Die vielen ambitionierten und ästhetisch durchaus reizvollen Suiten und Jazz-Fugen erwiesen sich - gemessen an den Vorbildern - als eher kleine Kompositionen, die der Mehrzahl der Jazzmusiker fremd blieben. Dabei konnten diese Kompositionen durchaus noch als originärer Jazz gelten, denn direkte Zitate aus der Kunstmusik oder Arrangements von Teilen eines Werkes gibt es nur in sehr geringer Zahl, etwa die schon genannten Bach-Zitate im Œuvre des MODERN JAZZ QUARTET.

Jacques Loussier und Play Bach

Eben diese zwei, drei Stücke könnten für den französischen Pianisten Jacques Loussier Anlaß für seine Bach-Bearbeitungen gewesen sein, die von 1959 an unter dem Titel Play Bach auf dem Plattenmarkt erschienen. Loussier war von der Plattenfirma Decca entdeckt worden, konnte von der Firma aber nicht gleich in das Repertoire eingeordnet werden. Als Loussier seine im privaten Freundeskreis erprobten und beliebten Bach-Jazzarrangements vorschlug, willigte Decca in Plattenaufnahmen ein.

Obwohl Loussier stets abstritt, daß es sich bei Play Bach um Jazz oder wenigstens um „verjazzten“ Bach - so ein Terminus jener Jahre - handelte, wurde Play Bach als Jazz gehört. Der hauptsächliche Grund dürfte vor allem in der Besetzung des Play-Bach-Trios mit dem Bassisten Pierre Michelot und dem Schlagzeuger Christian Garros zu suchen sein; beide waren erfahrene Jazzmusiker, deren Renommee unter anderem aus ihrer Zusammenarbeit mit dem amerikanischen Trompeter Miles Davis herrührte. Der Gesamtklang eines derartig besetzten Trios wies auf den Jazz und ist so eng mit dem Jazz verbunden, daß Loussierts Abrede entweder eine gewisse Naivität oder Koketterie darstellt.

Doch liefern Loussierts Arrangements, dokumentiert in seinen Platten und Konzerten, Beweise für beide Thesen - Play Bach ist Jazz, Play Bach ist

kein Jazz. Loussiers Vorgehen, sich eine Vorlage anzueignen, ist keineswegs stereotyp. Durchweg tragen seine Bearbeitungen den Titel der Vorlage: Daß es sich bei dem Präludium Nr. 1 aus dem ersten Teil des Wohltemperierten Claviers nicht ausschließlich um eine Interpretation des originalen Textes handelt, dafür garantiert der übergeordnete Titel Play Bach. Mitunter nahm Loussier die Vorlage nur als Vorwand, um auf dieser Grundlage seine eigenen - komponierten - Ideen aufzubauen. Dann wieder greift er aus einer Vorlage einige Harmonien heraus und baut auf ihnen jazznahe Improvisationen auf.

Loussier veröffentlichte zu Beginn der sechziger Jahre in schneller Folge fünf Langspielplatten, der bis Mitte der siebziger Jahre sporadisch weitere folgten. In Konzerten spielte er vereinzelt auch Werke Robert Schumanns - in derselben Form wie Bachs Kompositionen bearbeitet. Nach einer längeren Pause in den achtziger Jahren brachte er mit dem Schlagzeuger André Arpino und dem Bassisten Vincent Charbonnier, der später durch Benoit Dunoyer De Segonzac ersetzt wurde, weitere Schallplatten heraus, zunächst Neuaufnahmen Bachscher Werke, dann je eine Compact Disc mit Bearbeitungen von Werken Antonio Vivaldis, Erik Saties und Maurice Ravels.

Loussier begriff damit seine Idee, Kunstmusik für ein Jazztrio zu arrangieren, selbst als Masche, wie es im Gefolge des ersten Play Bach-Booms viele andere Pianisten taten, so etwa die Jazzpianisten Eugen Cicero mit Chopin-Bearbeitungen, Günther Noris mit Bach- und Mozart-Arrangements und Wolfgang Dauner zusammen mit anderen mit Bach-Bearbeitungen. Auch der A-Cappella-Chor Swingle Singers des Amerikaners Ward Swingle, etwa zeitgleich mit Play Bach auf dem Plattenmarkt vertreten, zehrte von dem Interesse des Publikums an Loussiers Bach-Bearbeitungen; an einigen Aufnahmen des Chores waren auch Michelot und Garros beteiligt. Mit Jazz hatten die Vokalarrangements Swingles allerdings noch weniger als Play Bach zu tun: Swingle beschränkte sich darauf, den originalen Text von seinem sechsköpfigen Chor im Scat-Gesang vortragen zu lassen. Dem Erfolg der ersten fünf Play-Bach-Platten - mehr als sechs Millionen Platten wurden verkauft - konnten später weder die Epigonen noch Loussier selbst nahekommen.

Für die Entwicklung des Jazz waren die Musik und die Erfolge Loussiers völlig bedeutungslos. Während sich in Europa Jazzmusiker und Kritiker noch

stritten, ob Play Bach nun Jazz sei oder nicht, entwickelten amerikanische Musiker wie Ornette Coleman, John Coltrane, Eric Dolphy und andere einen Jazz, der ob seiner Freiheit in Form, Tonalität und Rhythmus bald nach Colemans Platte Free Jazz genannt wurde. Man konnte in dieser Entwicklung eine Analogie zur Entwicklung der abendländischen Kunstmusik sehen. Folgerichtig wäre dann die Musik des MODERN JAZZ QUARTET eine Art Mittler, eine Durchgangsstation.⁴²

¹ Peter Köhler: Zur Frühgeschichte des Jazz in Deutschland, in: That's Jazz - Der Sound des 20. Jahrhunderts, Ausstellungskatalog, Darmstadt 1988, S. 345 ff.

² a.a.o., S. 350 ff.

³ Ein Phänomen, das bis heute beobachtet werden kann, wenn es um Jazz geht. Siehe auch: Ekkehard Jost: Jazz en France, a.a.o., S. 314

⁴ Otto Dix, An die Schönheit, 1922; das Bild hängt im Van-derHeydt-Museum in Wuppertal

⁵ Zitiert nach: Ekkehard Jost: Jazz en France, a.a.o., S. 314

⁶ Ein ausführliche Würdigung der im Hinblick auf das Thema interessanten Musik Dvoráks und Gottschalks - wie überhaupt dieses hier nur angerissenen Themenkomplexes - findet sich in: Ulrich Kurt: Aus der Neuen Welt - Untersuchungen zur Rezeption afro-amerikanischer Musik in europäischer Kunstmusik des 19. und 20. Jahrhunderts, Göppingen 1982

⁷ Das Urheberrecht soll das Werk eines Autors vor Diebstahl sichern. Doch erst in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts wurde in Deutschland ein erstes, noch unzureichendes Urhebergesetz erlassen; in Frankreich war diese schon nach der Revolution geschehen. 1901 und 1907 wurde in Deutschland das Urhebergesetz erweitert und bezog sich nunmehr auf die Vervielfältigung, Verbreitung und Aufführung künstlerischer Werke. Auch später kam es zu mehreren Novellierungen; das heute in der Bundesrepublik Deutschland geltende Urheberrecht wurde 1965 erlassen. Nachdem das Urhebergesetz in Kraft getreten war, konnten Verwertungsgesellschaften gegründet werden; im Deutschen Reich war der Komponist Richard Strauss maßgeblich an der Gründung der GEMA (Gesellschaft für musikalische Aufführungs- und mechanische Vervielfältigungsrechte) im Jahre 1915 beteiligt. 1933 wurde die STAGMA (Staatlich genehmigte Gesellschaft zur

Verwertung musikalischer Urheberrechte) die einzige Verwertungsgesellschaft des Deutschen Reiches. Nach dem Zweiten Weltkrieg wurde die STAGMA in der Bundesrepublik Deutschland wieder in GEMA umbenannt. In der DDR nahm die AWA (Anstalt zur Wahrung der Aufführungsrechte auf dem Gebiet der Musik) die Verwertung musikalischer Werke wahr.

⁸ Eigentümer und Leiter des Schott Verlags in Mainz

⁹ Brief vom 22. März 1920 an den Schott Verlag. Zitiert nach: Giseler Schubert: Hindemith, Reinbek 1981

¹⁰ Paul Hindemith: Sämtliche Werke, Band II/1, Orchesterwerke 1916-1930, herausgegeben von Arnold Werner-Jensen, Mainz 1987, Seite 9; Ludwig Sievert war Bühnenbildner der Frankfurter Aufführungen der Einakter *Nusch-Nuschi* und *Sancta Susanna* 1922.

¹¹ Jürgen Hunkemöller: Jazz in der neuen Musik Europas, in: That's Jazz - Der Sound des 20. Jahrhunderts, Ausstellungskatalog, Darmstadt 1988, S. 535

¹² a.a.o., S. 536

¹³ Theo Hirsbrunner: Igor Strawinsky in Paris, Laaber 1982, S. 77

¹⁴ Paul Hindemith: a.a.o., Seite 286

¹⁵ Darius Milhaud: Noten ohne Musik, München 1962, S. 94

¹⁶ Milhaud instrumentierte *La Création du monde* exakt nach Maceo Pinkards Oper *Liza*, die er in Harlem gehört hatte.

¹⁷ Vermutlich auch bei Theodor W. Adorno, dessen Verdikt über den Jazz wohl zum größten Teil auf der ausschließlichen Kenntnis der Musik Whitemans zurückzuführen ist. Siehe: Theodor W. Adorno: Über Jazz, in: Theodor W. Adorno: Moment Musicaux, Frankfurt/Main 1964, S. 84 ff.

¹⁸ Theo Hirsbrunner, a.a.o., S. 130

¹⁹ Für den das Gesagte in der Regel ebenfalls gilt, wenn es auch Rock-Stile gibt, die auf Klangverschmelzung nicht verzichten. Zu hören etwa bei YES, PINK FLOYD, GENESIS. Es ist damit nicht gesagt, dass Klangverschmelzung nicht selbst Teil eines individuellen Stils sein kann, den eine Jazz- oder Rockgruppe hat.

²⁰ Darius Milhaud, a.a.o., S. 13

²¹ Theodor Hirsbrunner: Igor Strawinsky in Paris, Laaber 1982, S. 126

²² Die Groupe de Six bestand aus den Komponisten Georges Auric, Louis Durey, Arthur Honegger, Darius Milhaud, Francis Poulenc und

Germaine Tailleferre. Der Namen Jean Wiéner fehlt in den einschlägigen Musiklexika.

²³ Milhaud benannte nach diesem Cabaret seine 1919 entstandene Orchesterkomposition *Le Boeuf sur le toit*.

²⁴ Darius Milhaud, a.a.o., S. 94 f.

²⁵ Die Ähnlichkeit der künstlerischen Biographien von Wiéner und Loussier ist frappant: Beide begannen ihre pianistische Laufbahn als Cabaret-Pianisten, spielten Jazz und wandten sich später der Komposition von Filmmusik zu.

²⁶ In der Tat ist dies eine sehr große Anzahl von Konzerten und bedeutet, daß das Duo sechs Jahre lang beinahe täglich auftrat. Doch kann die Zahl der Auftritte von Bands mitunter sehr hoch sein: die Rockgruppe CHICAGO beispielsweise legte ihrer Platten-Kassette mit Live-Aufnahmen eine Liste ihrer Auftritte in den Jahren 1968 bis 1971 bei. In den Jahren 1970 und 1971 kommt auch diese Band auf über 200 Auftritte pro Jahr. Rechnet man den technischen Aufwand - den Wiéner sicherlich nicht in diesem Maße hatte - ein, so ist auch das eine gewaltige Zahl.

²⁷ Jean Wiéner in: Chris Goddard: *Jazz Away From Home*, New York 1979, S. 276 f.

²⁸ 1978 auf Arion (F) erschienen.

²⁹ Darius Milhaud, a.a.o., S. 106 f.

³⁰ Theodor Hirsbrunner: a.a.o., S. 131

³¹ Gunther Schuller: *Early Jazz - Its Roots and Musical Development*, Oxford/New York 1968, S. 192

³² Biographische Daten Templetons nach: *The New Grove Dictionary of American Music*, New York/London 1986

³³ Brants Arrangement gibt es als Full Score und Short Score. Die Manuskripte beider Arrangements befinden sich in der Musik-Bibliothek der Yale University in New Haven, wo das Archiv Benny Goodmans verwahrt wird.

³⁴ Der Sprachgebrauch im Englischen macht nicht präzise Unterschiede zwischen Fuge und Fugato. So spricht James Lincoln Collier von Fuge, ohne auf die Unterschiede der Formen und ohne auf die Faktur von Templetons Komposition einzugehen. James Lincoln Collier: *Benny Goodman - King Of Swing*, St. André-Wörden 1992

³⁵ Collier, a.a.o., S. 205

³⁶ Zitat nach Collier, a.a.o., S. 292

³⁷ Der genaue Titel lautet: *Prelude for the Brass, Fugue for the Saxes, Riffs for Everyone*.

³⁸ Sieht man einmal von Jean Wiéner ab. Da es aber nicht gesichert ist, auf welche Weise Wiéner in seinen Konzerten Jazz und Kompositionen von Bach miteinander verband, müssen Grapelli, South und Reinhardt zumindest als die ersten gelten, die derartige Arrangements auch auf Schallplatten aufnahmen. Möglich ist, daß die drei Jazz-Musiker Wiéners Auftritte kannten.

³⁹ Lennie Tristano: *Lennie Tristano/The New Tristano* (USA 1994, Wiederveröffentlichungen von 1956 und 1962)

⁴⁰ In dem Film „Ein Sommerabend am Meer“ (1958), eine Dokumentation des Newport Jazz Festivals, wird das Quintett bei Proben im Hotelzimmer gezeigt. Auch der Cellist bei seinen Übungen wird für einige Minuten beobachtet. Er spielt in diesen Minuten eine Partita von J.S. Bach. Der Kontrast zwischen der Bach-Komposition und den üblichen Jazz-Klischees - der Musiker im Unterhemd, eine qualmende Zigarette im Mundwinkel, abgedunkeltes Zimmer - ist evident.

⁴¹ Etwa beim MODERN JAZZ QUARTET: *Vendome, Concorde, Versailles, Piazza Navona, Pulchinella, Fugato, Columbine/Pierrot, La Cantatrice*

⁴² Siehe : Wolfram Knauer: *zwischen Bebop und Free Jazz - Komposition und Improvisation des Modern Jazz Quartet*, zwei Bände, Mainz 1990