

Kevin Whitehead
Warum Jazz?

KEVIN WHITEHEAD, geboren 1952 in New York, ist Jazzkritiker und Journalist. Er schreibt seit den 1970er Jahren über Jazz, arbeitet für den Radiosender *NPR* und ist Autor mehrerer Bücher.

Kevin Whitehead

Warum Jazz?

111 gute Gründe

Aus dem amerikanischen Englisch übersetzt
von Michael Müller

Reclam

Titel der englischen Originalausgabe:
Why Jazz? A Concise Guide
Oxford / New York: Oxford University Press, 2011

*Für Irving und Stephanie Stone
im allgemeinen
und Anne und Dave Tiffany
im besonderen*



RECLAM TASCHENBUCH Nr. 20269
2019 Philipp Reclam jun. GmbH & Co. KG,
Siemensstraße 32, 71254 Ditzingen

Die Übersetzung erscheint mit Genehmigung der Oxford University Press, Oxford New York. *Why Jazz? A Concise Guide* was originally published in English in 2011. This translation is published by arrangement with Oxford University Press. Copyright © 2011 by Oxford University Press, Inc.

Umschlagabbildung: Thelonious Monk (Foto: William Gottlieb)
Druck und Bindung: GGP Media GmbH, Karl-Marx-Straße 24, 07381 Pößneck
Printed in Germany 2019
RECLAM ist eine eingetragene Marke
der Philipp Reclam jun. GmbH & Co. KG, Stuttgart
ISBN 978-3-15-020269-2
www.reclam.de

Inhalt

Einleitung	7
1 Grundlegendes	11
2 Jazz von seinen Ursprüngen bis 1940: Die musikalischen Wurzeln, der frühe Jazz, die Zeit des Swing	30
3 Der Jazz von 1940 bis 1960: Bebop, Cool und Hard Bop	77
4 Jazz von 1960 bis 1980: Die Avantgarde und was danach kam	117
5 Jazz nach 1980: Die postmoderne Periode	148
Anmerkungen	185
Dank	186
Diskographie	188
Weiterführende Literatur	192
Register	196

Einleitung

Das Thema ist Jazz. Fragen dazu?

Warum lohnt es sich, Jazzmusik zu hören?

Weil es Freude macht. Daraus ergibt sich alles andere. Jazz ist faszinierend, da er die Erfindungsgabe eines Musikers auf die Probe stellt und ein Teilgebiet der afroamerikanischen Kultur ist, das Menschen auf der ganzen Welt anspricht. Das wäre aber nicht von so großer Bedeutung, wenn diese Musik nicht auch so gut klingen würde.

Jazz ist ein musikalisches Universum für sich selbst; es umfasst die fröhlichen Auseinandersetzungen zwischen Dixieland und Free Jazz, das Vorwärtstürmen des Kansas-City-Swing und die halsbrecherische Virtuosität des Bebop, das Knarzen des elektrischen Jazz, die postmoderne Fragmentierung und ebenso den Blues, Country Music und Rock 'n' Roll. Jazz kann von Noblesse, von Lust, von Humor gekennzeichnet sein und ebenso das Gehirn in Schwung bringen wie die Füße. Er bietet von allem etwas.

Es ist aufregend, Musikern beim Improvisieren zuzuhören, wenn sie ohne vorherige Absprache zusammen ein kohärentes Statement abgeben und jeder Spieler davon zehrt und auf dem aufbaut, was die anderen machen. Jazz ist auch transparent – in Bezug auf Prozesse und Elemente, die man hören kann, sobald man auf die Musik eingestimmt ist: Die Vorstellung von Themen und deren Variation, den Wechsel von »Rufen« und »Antworten« bei der Call-and-response-Technik, kontrastierende Rhythmen und Wiederholungen.

Dieses Buch will Ihr Ohr für diese Musik öffnen, wenn sie neu für Sie ist, oder Ihr Gehör schärfen, wenn Sie schon von ihr infiziert sind.

Warum Jazz? ist ein Schnellkurs im Wahrnehmen von Verbindungen und Zusammenhängen, während es gleichzeitig Fragen von der Art beantwortet, wie sie neue oder wissbegierige Fans dieses musikalischen Genres oft stellen. Es ist kein

Führer zu den wichtigsten Jazzaufnahmen oder den bedeutendsten Jazzmusikern. Es stellt auch nicht alle wichtigen Vertreter eines Stils vor und erörtert ebenso wenig jede Entwicklungsphase in der Laufbahn eines prominenten Musikers. Es ist keine musikwissenschaftliche Abhandlung, obwohl es in allgemeinverständlicher Sprache ein paar technische Dinge zu erklären versucht.

Wir werden mit einigen grundlegenden Dingen beginnen, dann einen raschen Gang durch die Jazzgeschichte unternehmen, um uns anschließend einigen repräsentativen oder klassischen Aufnahmen zu widmen. Danach werden Sie, wenn Sie daheim eine CD abspielen oder sich in einem Club eine Live-Darbietung anhören, eine bessere Vorstellung davon haben, was Sie da eigentlich hören und worauf Sie beim Hören achten sollten.

Muss ich die ganze Musik, alle Stilarten, mögen? Muss ich die Geschichte des Jazz kennen, um ihn schätzen zu können?

Viele Fans sprechen »aus dem Bauch heraus« auf diese Musik an. Sie vernehmen etwas in dem Beat, in der Art und Weise, wie die Klänge der Instrumente sich miteinander verweben, oder im Timbre einer Gesangsstimme, auf das sie spontan reagieren. Einigen gibt ein einzelner Stil alles, was sie brauchen. Unter Umständen sind sie der Meinung, dass dieser der einzig gültige ist.

Doch für den Jazz sind Variationen prägend, die Abwandlung und Weiterentwicklung eines Riffs, einer Idee oder eines Stils. Erfahrene Hörer haben immer wieder Aha-Erlebnisse, das heißt, es gibt Momente, in denen sie erkennen, dass ein frischer oder neuer Klang auf alten Elementen gründet. Eine gewisse historische Perspektive, ein Gefühl für die Entwicklung der wichtigsten musikalischen Formen des Jazz kann dazu beitragen, dass sich solch befriedigende Erfahrungen einstellen.

Es war der Sound, der mich persönlich zum Einstieg in den Jazz bewegte, doch je mehr ich hörte, desto mehr Fragen wur-

den in mir wach; ich wollte wissen, wie diese Musik eigentlich funktioniert, wie ein bestimmtes Stück sich in das größere Ganze einfügte, wodurch es beeinflusst war und worauf es seinerseits Einfluss ausübte.

Der Jazz ist voller Anspielungen. Eine bestimmte Darbietung kann auf eine andere Komposition, eine andere Version desselben Songs, den typischen Sound eines anderen Künstlers oder anderen Genres oder auch auf andere musikalische Praktiken, die sich zum Beispiel auf afrikanische, europäische oder auch kubanische Traditionen zurückführen lassen, verweisen. Diese Beziehungen wahrzunehmen, alte *field hollers* und Kirchenlieder aus den Kompositionen Duke Ellingtons herauszuhören, eine auf einem selbstgebastelten westafrikanischen Holzblasinstrument intonierte Melodie in einem von John Coltrane gespielten Blues wahrzunehmen, oder die von Louis Armstrong am Ende eines Songs auf seine Trompete geblasenen hohen Töne auf den Einfluss von Opernarien und Blechblasmusik zurückzuführen, kann faszinierend und aufregend sein.

Müssen Novizen in Sachen Jazz sich eine große CD- oder Schallplattensammlung zulegen?

Nein. Jetzt, da nach der Schallplatte auch die CD überholt zu sein beginnt, treten wir in eine Post-Album-Ära ein. Die meisten der einzelnen Darbietungen, die im folgenden erwähnt oder diskutiert werden, stehen zum Download bereit. Eine Menge Jazz ist als *streaming audio* im Internet verfügbar, zum Beispiel auf der wichtigen (und schon lange bestehenden) Website *redhotjazz.com*, gewissermaßen einer modernen Jukebox, die Tausende von frühen Jazzaufnahmen zum Abspielen enthält, oder auf *jazz-on-line.com*, die eine hervorragende Auswahl von klassischen Swing- und Bebop-Nummern bietet. Eine erstaunliche Anzahl von Jazzfilmen, die fürs Kino oder fürs Fernsehen gedreht wurden, kann man auf Videoportalen finden. Die Internetadressen ändern sich oft, doch klassische Clips mit Bil-

dern und Musik von Louis Armstrong, Duke Ellington, Billie Holiday und anderen lassen sich für gewöhnlich jederzeit aufrufen.

Jazz ist mehr als hundert Jahre alt? Ist er nicht altmodisch?

Nein, weil Musik mit einem substantiellen improvisierten Inhalt sich ständig selbst aktualisiert. Ein Jazzmusiker, der auf dem Weg zu einem Auftritt im Autoradio einen Popsong hört, kann diesen eine Stunde später auf der Bühne paraphrasieren oder aus ihm zitieren.

Jazz ist gierig; er schluckt jede denkbare Art von Nahrung. Jahrzehntelang spielten Improvisatoren neue Broadway-Schlager, kaum dass die Tinte auf den Notenblättern richtig trocken war. Der Pianist Dave Brubeck hörte in der Türkei ein Stück in einem merkwürdigen Takt und legte ihn einer eigenen Komposition zugrunde, die ein Hit wurde. Jazzschlagzeuger verschmolzen den für Rockmusik und lateinamerikanische Musik typischen Beat zum Boogaloo. Jazzmusiker spielen Reggae und Hip-hop und Songs von RADIOHEAD.

Ein Indiz dafür, dass Jazz immer noch Gültigkeit besitzt, immer noch aktuell ist, ist die Tatsache, dass Capitol Records die typische *Adult pop*-Musik von Norah Jones und Van Morrison auf seinem Jazzlabel »Blue Note« herausbringt.

Ist dies nicht ein recht schmales Bändchen, um ein so kompliziertes Thema abzuhandeln?

Stimmt. Wir packen einen kleinen Koffer für eine lange Reise. Doch eine solche Kurzdarstellung hat ihre Vorteile. Man bekommt das Wesentliche präsentiert und kann es besser erfassen.

1 Grundlegendes

Was ist Jazz?

Jazz ist stilistisch gesehen zu unterschiedlich, als dass eine einzige Definition alles erfassen könnte. Es kann in einzelnen Fällen sogar Uneinigkeit darüber bestehen, ob der betreffende Interpret überhaupt diesem musikalischen Genre angehört.

Aber, um irgendwo anzusetzen: Jazz ist eine Musik voller rhythmischer Kontraste und gekennzeichnet durch individuelle Techniken der Darbietung, die gewöhnlich Improvisation einbeziehen. Sie vermischt Aspekte der volkstümlichen und der Konzertmusik und besitzt in ästhetischer Hinsicht einen ausgeprägten afroamerikanischen Charakter, gleichgültig, von wem und wo sie gespielt wird. Das Material, das von den Musikern geboten wird, ist weniger wichtig als das, was sie mit ihm machen: nämlich es Variationen zu unterziehen, indem sie die Rhythmen, die Melodie und sogar die Form kunstvoll abwandeln.

Wo entstand der Jazz?

Die ersten Regungen dieser Musik sind von niemandem dokumentiert worden, doch sie scheint um 1900 unter der schwarzen Einwohnerschaft von New Orleans aufgekommen zu sein und entwickelte sich aus der Musik heraus, die dort bereits in der Luft lag.

In welchem Verhältnis stehen bei einer Jazzdarbietung die improvisierten und die komponierten Anteile zueinander?

Wenn man unter komponierter Musik solche versteht, die im voraus vollkommen festgelegt, und unter improvisierter solche, die ohne vorherige Konzeption spontan geschaffen wird, dann ist jegliche Kombination, jegliches Mischungsverhältnis

denkbar. Duke Ellington verfasste eine Reihe von Titeln, bei denen die Stimmen der Soloinstrumente ausgeschrieben sind und der Anteil an Improvisation minimal ist. »Mood Indigo« ist ein Beispiel dafür. Dieser Titel wurde 1930 zweimal aufgenommen, im Abstand von nur wenigen Tagen, doch variierten Ellingtons Musiker ihre Interpretation bei der zweiten Session (was aber auch von den Interpreten klassischer Musik bekannt ist). Lennie Tristano's bewundernswert kohärentes Stück »Intuition« wurde 1949 durch den Pianisten und vier seiner Musiker frei improvisiert, das heißt, der Inhalt wurde nicht vorher festgelegt. Dass die einzelnen Instrumentalisten einer nach dem anderen einsteigen, war aber offenbar abgesprochen – es stellte ein kompositionelles Element dar.

Der Versuch, zwischen Komposition und Improvisation zu unterscheiden, wirft Probleme theoretischer Art auf. Die Kompositionen des Bebop-Saxofonisten Charlie Parker ähneln so sehr seiner improvisierten Musik, dass man wohl davon ausgehen kann, dass sie auf extemporierten Melodien beruhen, die später aufgeschrieben wurden. Ist das improvisierte oder komponierte Musik?

Sind die Soli im Jazz wirklich improvisiert?

Einige in einem höheren Grad als andere. Man kann ein Solo als ein im Verlauf einer Ensembledarbietung in den Vordergrund gestelltes oder hervorgehobenes Statement eines bestimmten Instruments oder Musikers definieren. Im Jazz ist sein Inhalt traditionellerweise improvisiert. Es bietet dem betreffenden Interpreten die Gelegenheit, seine handwerkliche Geschicklichkeit auf seinem Instrument (seine »chops«) und seine Kreativität – seine Fähigkeit, etwas spontan zu erschaffen – unter Beweis zu stellen.

Die Mitglieder der Bigbands, die in den 1930er Jahren auf Tournee gingen, spielten manchmal jeden Tag ein Solo in demselben Stück, und solche Statements entwickelten sich oft zu Formeln, die wiederholbar waren. Wenn seine Kollegen es satt-

hatten, einen Musiker jeden Abend dasselbe Solo spielen zu hören, begannen sie manchmal, es mitzusingen.

Wenn ein Solist und die ihn begleitenden Musiker einander aufmerksam zuhören, dann werden sie sich gegenseitig hinsichtlich der Phrasierung und der Art der Akzentuierung beeinflussen. Doch sogar die Musiker mit dem größten Talent zu spontaner Improvisation wiederholen sich. Sie können zum Beispiel ganze Phrasen, die sie vorher eingeübt oder gespielt haben, in ein Solo einfügen, bewusst (weil sie wissen, dass sie passen) oder unbewusst (weil ihre Finger sie wie von selbst spielen).

Jazzmusiker werden für einen individuellen Stil geschätzt, und jeder als solcher erkennbare Stil beruht auf Wiederholung: auf bevorzugten *licks* (Phrasen, die in unterschiedlichen Kontexten wieder begegnen), auf bestimmten Improvisationsstrategien (wie den in schneller Folge hintereinander gespielten Skalen John Coltranes), auf einem charakteristischen *bending* von Tönen oder dem typischen Klang, den ein Musiker auf seinem Instrument zu erzielen versucht. Zeugt das Spielen von identischen Licks in unterschiedlichen Kontexten von einem kompositionellen oder einem improvisatorischen Impuls? Von beidem, muss man wohl sagen. Jazz schließt Paradoxe ein, vereint anscheinend antithetische Elemente wie Komposition und Improvisation, Festlegung und Spontaneität, diszipliniertes Spiel und unvorhersehbares Abweichen von der Grundstruktur oder -form.

Warum enthalten Wiederveröffentlichungen von alten LPs oft mehrere bei ein und derselben Aufnahmesession entstandene Einspielungen eines Stücks?

Damit Sie hören können, wie diese voneinander abweichen. Auch wenn die Ensemble-Passagen abgesprochen sind, können die Soli sich voneinander unterscheiden. Der Vergleich eines alternativen *take* mit einem *master* – der Aufnahme, die damals veröffentlicht wurde – kann zeigen, inwieweit ein Solo wirklich improvisiert ist. Phrasen, die so elegant sind, dass sie

vor der Einspielung eines Stücks konzipiert worden zu sein scheinen – wie einige in Charlie Parkers »Parker's Mood« oder in Miles Davis' »Flamenco Sketches« – kommen möglicherweise in anderen Takes überhaupt nicht vor.

Dennoch kann es sein, dass ein Musiker einige Ideen von einem Take in den nächsten übernimmt. Bei vier Anläufen zu einer definitiven Einspielung von Cozy Coles »Father Cooperates« aus dem Jahr 1944 bringt der Tenorsaxofonist Coleman Hawkins auch vier Soli zu Gehör, die sich voneinander unterscheiden, abgesehen von einer dramatischen, auf einen Höhepunkt zulaufenden Sequenz, die zu gut ist, als dass man sie weglassen könnte. In der Tat ähnelt sie auch dem B-Teil, in dem von Dizzy Gillespie, der in jenem Jahr mit Hawkins zusammenspielte, komponierten »Salt Peanuts«, das einige Monate später aufgenommen wurde. Es ist allerdings nicht ganz klar, wer wen beeinflusste, Hawkins Gillespie oder umgekehrt.

Worauf sollte man beim Hören von Jazz achten?

Eine Jazzdarbietung läuft auf mehreren Ebenen ab, was zunächst entmutigend wirken könnte, es einem aber erlaubt, sich der Musik von verschiedenen Gesichtspunkten aus zu nähern. Man könnte sich auf die Melodieinstrumente konzentrieren, oder auf die Art und Weise, in der die Mitglieder der – normalerweise aus Klavier, Bass und Schlagzeug bestehenden – Rhythmusgruppe interagieren, sich gegenseitig unterstützen oder miteinander konkurrieren. Man könnte sich auf einen dieser Musiker konzentrieren, den Drummer oder den Bassisten, um herauszuhören, wie sie ihre Begleitfiguren auf vielfache Weise variieren. Man kann die Töne konsekutiv hören, sie gewissermaßen von einem Moment zum nächsten in sich aufnehmen, so, als würde man einer Erzählung zuhören, oder aber eher übergeordnete, allgemeinere Zusammenhänge zu erfassen versuchen, etwa wie die improvisierten Passagen zu dem niedergeschriebenen Thema in Beziehung stehen, wie zwei aufeinander folgende Soli einander ergänzen (oder es nicht tun),

wie diese Fassung des Stücks sich im Vergleich zu anderen Versionen anhört.

Wenn man die Melodie erkennt oder diese eingängig genug ist, dass man sie im Kopf behält, kann man sie mit ihren Variationen durch die Solisten vergleichen. Diese könnten sie zum Beispiel in einem anderen Rhythmus spielen oder aber diesen beibehalten, jedoch die Tonlage verändern. Sie können sich aber auch weitestgehend von der Melodie entfernen. Improvisierte Soli können ihre eigenen melodischen Schönheiten besitzen: Coleman Hawkins' mitreißendes Solo über »Body and Soul«, 1939 aufgenommen, enthält nur noch schwache Verweise auf die Melodie, so wie sie von ihrem Komponisten aufgeschrieben wurde.

Nehmen wir uns ein typisches Beispiel vor. Bei dem 1955 von dem Trompeter Miles Davis aufgenommenen »S'posin« handelt es sich um einen alten Popsong, der aber viel schneller gespielt wird als üblich. Das Stück baut auf einer reizvollen aufsteigenden und dann wieder absinkenden kurzen Tonfolge auf, die gleich zu Beginn erklingt und dreimal wiederkehrt. Nach einer kurzen Einführung durch Piano, Bass und Schlagzeug steigt Davis ein, indem er die Melodie spielt, die er aber leicht paraphrasiert, um sie etwas moderner zu gestalten. Im Schalltrichter seines Instruments sitzt ein Harmon-Dämpfer, der einen intimeren, flüsternden Klang erzeugt.

So wie sie vom Komponisten aufgeschrieben wurde, ist die Melodie 32 Takte lang; Davis rast in dreißig Sekunden durch sie hindurch und erweitert sie dann um zwei zusätzliche Takte. Er schiebt das Ende hinaus, um zusätzliche Spannung aufzubauen. Dann setzt die Rhythmusgruppe abrupt aus, und Davis spielt zwei Takte ohne Begleitung, bevor die Rhythmusgruppe wieder einsteigt. Solche *breaks* sind im Jazz ein beliebtes Mittel der expressiven Steigerung. Die Erweiterung-plus-Break-Formel kommt bei dieser Aufnahme am Ende jedes Solos zum Einsatz, wodurch die ursprünglichen 32 Takte auf 36 ausgedehnt werden.

Nach jenem ersten Break setzt Davis zur Improvisation seines Solos an, während die Rhythmusgruppe weiter an der for-

malen Struktur festhält und die Akkorde spielt, die sie schon der Melodie unterlegte. Jeder Durchgang durch diese Form, jede Strophe also, nennt sich *chorus*. Davis spielt zwei Chorusse in wenig mehr als einer Minute. Hin und wieder kommt er auf die Melodie, so wie sie komponiert wurde, zurück – unter anderem auch am Ende eines jeden Chorus –, und manchmal bläst er kurze Phrasen, die an deren Rhythmus oder Gestalt erinnern. Er intoniert aber auch Phrasen eigener Erfindung, die zu den darunterliegenden Akkorden passen, so wie eine Dur-Tonleiter zu einem Dur-Akkord passt.

Während Davis sein Solo bläst, spielt der Pianist der Gruppe, Red Garland, hinter ihm die Akkorde des Songs, leise und in einem beinahe etwas brüskten, abgehackten Rhythmus, der suggeriert, dass man keine Zeit zum ›Bummeln‹ hat. Der Bassist Paul Chambers lässt zumeist vier gleichmäßige *beats* pro Takteinheit erklingen und webt seine Basslinien um die Klänge der vorbeiziehenden Akkorde herum, womit er auf einer anderen Ebene einen dynamischen Vortrieb schafft. Im Jargon der Jazzmusiker nennt man diese Spielweise *walking bass*. Die Basslinie liefert eine grundlegende Orientierung in Bezug auf die Akkorde und deren Progression; wenn man sich auf sie konzentriert, hört man, wann die Akkorde wieder zum Ausgangspunkt zurückstreben. Der Takt wird auch von dem Schlagzeuger Philly Joe Jones gehalten. Während die Melodie erklang, hat er Sticks auf seinem Hi-Hat eingesetzt, danach Davis' Solo mit schimmernden Beats auf dem Ride-Becken unterlegt und den Puls offener, lockerer werden lassen. Auf der Snare-Drum oder der Basstrommel gesetzte Akzente kommentieren das, was der Trompeter spielt, und spornen ihn an.

Eines der Wunder des Jazz ist, dass der Pianist, der Bassist und der Drummer, die jeder in den ›Spalten‹ zwischen den Parts der anderen spielen und überdies ihre jeweiligen Parts spontan variieren, dennoch auf irgendeine Weise einen Zusammenklang erzielen und jenes mitreißende Vorwärtsdrängen erzeugen, das als *swing* bekannt ist.

Wenn eine Gruppe zwei Bläser aufweist, dann spielen diese für gewöhnlich die Melodie gemeinsam, auf »S'posin« jedoch

schweigt der Tenorsaxofonist John Coltrane, bis er sich in den zweitaktigen Break, der die Improvisation von Davis abschließt, hineinhechtet. (Als Mitglied dieser Gruppe setzte er oft mit solcher Verzögerung ein.) Jetzt ist es an ihm, ein Solo zu spielen. Während er zwar ähnlich wie Davis phrasiert, ist der Klang seines größeren Instruments voluminöser, muskulöser, und er ignoriert die Melodie, um über den bekannten Akkorden neue Linien zu improvisieren. In Reaktion auf diesen ungestümen Ansatz dreht auch die Rhythmusgruppe auf, indem sie um einiges lauter und kraftvoller spielt. Nach dem Abschluss seines Solos verstummt Coltrane wieder, und damit ist Red Garland an der Reihe; der Pianist schlägt weiterhin mit der linken Hand Akkorde an, während er mit der rechten, beinahe in Art eines weiteren Bläasers, ein lineares Solo spielt. Danach steigt Davis wieder für zwei abschließende Chorusse ein, in denen er riff-ähnliche Phrasen spielt, die rhythmisch betonter sind als zuvor und einander ähneln. Er kehrt, um dieses Solo abzuschließen, zur Melodie zurück. Und die Rhythmusgruppe verlangsamt ihr Spiel, um das Stück langsam ausklingen zu lassen.

Das vermittelt Ihnen eine Vorstellung davon, was für eine Vielfalt von Prozessen man beim Hören von Jazz mitverfolgen kann. Dieses Beispiel deckt bei weitem nicht alle Möglichkeiten ab, gibt aber einen ersten Einblick. Die Musiker hätten am Ende der Reihe von Soli auch noch eine Folge von schnellen Sequenzen, in denen jeder von ihnen ein paar Takte zugestanden bekommt (zum Beispiel 4 oder 2 oder 4 und danach 2), spielen können, um noch einen knappen und prägnanten Kommentar abzugeben, wobei ein Musiker oft dort ansetzt, wo der letzte vor ihm aufgehört hat, so dass eine Art von musikalischem Roundtable-Gespräch entsteht. Dieses Stilmittel wird *trading* («Austausch») genannt, kommt aber in »S'posing« nicht zum Einsatz.

Was versteht man im Jazz unter einem Horn?

Jedes Blasinstrument: Trompete, Saxofon, Posaune, Flöte, Oboe ...

Was bedeutet es, wenn man sagt, dass ein Stück, ein Musiker »swingt«?

Das Verb »swingen« bezeichnet eines der reizvollsten Elemente der Jazzmusik, das sich aber nur schwer mit Worten bestimmen lässt, das heißt, es lässt sich leichter wahrnehmen als definieren. Das aus dem Englischen übernommene Wort »swing« (nicht identisch mit dem, das eine Stilrichtung der dreißiger und vierziger Jahre bezeichnet) meint ein dynamisches, aber gleichzeitig entspanntes Sich-Vorwärtsbewegen der Musik, am besten mit einem munteren Voranhüpfen auf einem Gehsteig zu vergleichen. Oft spielen kurze kleine Beschleunigungen oder Verzögerungen des Tempos eine Rolle, oder das Plazieren einer Note oder eines Akzents um einen Hauch vor oder nach der Stelle, auf die diese Note oder dieser Akzent dem regelmäßigen Ticken eines Metronoms oder Wippen eines Fußes zufolge fallen müsste. Diese absichtlichen Unregelmäßigkeiten lassen einen unwiderstehlichen, leicht ›schaukelnden‹ Rhythmus entstehen. Andererseits spielte aber Walter Page, der Bassist der Bigband Count Basies, seine Noten präzise *on the beat*, dem Grundtakt entsprechend, und swingte trotzdem wie verrückt.

Das Gefühl für Swing ist bei Jazzmusikern verschieden stark ausgeprägt. Einige Jazzliebhaber zitieren den Titel eines Songs von Duke Ellington aus dem Jahr 1932, »It Don't Mean a Thing (If It Ain't Got That Swing)« (»Es ist nichts wert, wenn es nicht swingt«), wenn sie sich kritisch über einen Musiker äußern wollen, dem ihrer Meinung nach dieses Gefühl abgeht. Wenn wir diesen Maßstab anlegten, müssten wir aber auch einige Kompositionen des Bandleaders selbst als nicht swingend abtun, wie zum Beispiel das spiritualartige »Come Sunday«. Berühmte Jazzer wie der Pianist Jelly Roll Morton und der Saxofonist Anthony Braxton sind aus dem Pantheon der ganz Großen ausgeschlossen worden, weil sie keine *heavy swingers* sind, aber ihre Beiträge als Komponisten und Entwickler neuer Strukturen und Spielweisen machen dieses Defizit mehr als wett.

In welchem Verhältnis stehen Jazz und Blues zueinander? Was sind »blue notes«?

Der Terminus »Blues« bezeichnet sowohl eine musikalische Tradition als auch eine musikalische Form. Als afroamerikanische Musik, die sich nach dem Bürgerkrieg entwickelte, adaptierte der Blues die für *work songs*, von Arbeitergruppen angestimmte Lieder, typische Singweise, die Rufe, mit denen Straßenhändler ihre Waren anpriesen, und die *field hollers* – stilisierte langgezogene Schreie – der Landarbeiter in eine harmonisch einfache Liedform. Diese Form, die man ebenfalls »Blues« nennt, hat über die Zeiten hinweg bis heute ein relativ wandlungsfähiges Modell abgegeben. Keine andere Form liegt den Darbietungen im Jazz häufiger zugrunde als diese, und über keine wird häufiger improvisiert.

Die Grundstruktur ist zwölf Takte lang und weist gerade genug Akkorde auf (in C zum Beispiel C, F und G), um jede Strophe zu einer kleinen harmonischen Reise werden zu lassen, die das Ohr vom Ausgangspunkt fort- und dann wieder zu ihm zurückführt.

Der Blues besitzt auch eine charakteristische Tonleiter, die den Unterschied zwischen den europäischen Dur- und Moll-Tonleitern noch einmal unterteilt. Dort, wo diese Tonleitern divergieren, beim dritten und siebten Intervall – eine C-Dur-Tonleiter enthält die Noten E und H, die c-Moll-Tonleiter die Noten es und b –, ist die Blues-Tonleiter am uneindeutigsten, die Töne sind dort zwischen »natürlich« und »vermindert« in der Schwebe. (Die fünfte Note, G auf einer C-Tonleiter, kann ebenfalls vermindert sein.) Diese etwas verminderten *blue notes* verleihen Bluesmelodien ihren charakteristischen rauhen, etwas ungeschliffenen Klang.

Um diese Zwischentöne, die sich auf einer Klaviertastatur nicht anschlagen lassen, zumindest annähernd hervorbringen zu können, spielen Blues- und Jazzpianisten manchmal gleichzeitig eine kleine und eine große Terz. Dur-Tonarten werden generell als heiter empfunden, Moll-Tonarten als wehmütig. Das simultane Erklingen von Dur- und Moll-Intervallen unter-

streicht das gleichzeitige Hinnehmen von *hard times*, von schwierigen oder auch unglücklichen Zeiten, und das Sich-dagegen-Aufbäumen, das der Blues oft zum Ausdruck bringt – nicht nur über den Klang, sondern auch in *vocals* wie dem Jimmy Rushings auf Count Basies 1936 eingespieltem »Boogie Woogie«.

»I may be wrong but I won't be wrong always.
And I may be wrong but I won't be wrong always,
You're gonna long for me baby one of these old rainy days.«

»Ich mag daneben liegen, aber ich werde es nicht immer tun.
Ja, ich mag daneben liegen, aber ich werde es nicht immer
tun.

Du wirst dich nach mir sehnen, Baby, an einem dieser
verregneten Tage.«

Bei einem solchen Blues-Vocal wird typischerweise die erste Zeile einer Strophe wiederholt, während die dritte Zeile den Gedanken zu einem Ende führt. Es liegt also ein AAB-Schema vor.

Die Blues-Form ist so flexibel und reizvoll, dass Jazzmusiker ihrer niemals überdrüssig werden, aber sie können sie in vielfältiger Weise variieren, beispielsweise eine Strophe auf acht Takte reduzieren oder auf sechzehn erweitern, in die Folge der Akkorde weitere, das einfache Schema komplizierter gestaltende einfügen, den sauberen dreizeiligen Strophenaufbau verwischen, Noten spielen, die die Blues-Tonleiter nicht umfasst. Jazzmusiker können auch in das Thema eine Bridge, einen Mittelteil oder ein zweites Thema einfügen, das eine Art kleinen Abstecher darstellt.

Der Altsaxofonist Charlie Parker verwandelt in seinem »Parker's Mood« von 1948 den zwölftaktigen Blues in ein improvisiertes Kunstlied. Die zweite melodische Linie in seinem Eingangschorus nimmt die erste auf, während die dritte neues Material präsentiert – ein Wiederhall des AAB-Schemas einer Blues-Strophe. Der besondere Kniff besteht aber darin, dass er diese drei melodischen Linien in die erste Hälfte dieses ersten

Chorus »stopft«. In dem zweiten und dritten von ihm improvisierten Chorus – letzterer folgt einem von dem Pianisten John Lewis gespielten – vermeidet er einen so engen Parallelismus, wenn er sich auch an einige zuvor gespielte Phrasen in lockerer Weise anlehnt.

Der Saxofonist beginnt und schließt »Parker's Mood« mit einer zweitaktigen deklamatorischen Phrase, die wie die dramatische Einleitung zum zweiten Chorus von ihrer Gestaltung her an einen *field holler* erinnert. Das ist ein gutes Beispiel dafür, wie die Wurzeln der Musik in einer moderneren Darbietung durchscheinen können – ähnlich wie die roten Haare eines Elternteils sich nach Generationen bei den Nachkommen wiederfinden können. 1953 unterlegte der Sänger King Pleasure Parkers Solo mit einem Text, wodurch er »Parker's Mood« mit den Ursprüngen des Blues in vokaler Musik rückverband.

Auf was für Material greifen Jazzmusiker für ihre Darbietungen zurück?

Der Blues ist in allen Phasen der Entwicklungsgeschichte des Jazz und für alle seine Stilrichtungen das wichtigste Ausgangsmaterial gewesen. Frühe Jazzbands spielten auch in viele Abschnitte gegliederte *rags* aus dem traditionellen Ragtime-Repertoire oder ähnliche mehrere Themen aufweisende Stücke sowie eine Reihe Popsongs der Zeit. Die auf dem Blues basierenden mehrere Themen enthaltenden hybriden Kompositionen des afroamerikanischen Musikers und Komponisten W.C. Handy waren ebenfalls populär, insbesondere sein »St. Louis Blues«.

In den späten zwanziger Jahren fand eine einschneidende Verlagerung in Richtung auf ›raffiniertere‹ neuere Songs statt, die für Broadway-Musicals und einige Zeit später auch für Kinofilme geschrieben worden waren. Die munteren synkopierten Rhythmen dieser Songs waren ihrerseits vom Jazz beeinflusst, so dass man sagen kann, dass Komponisten und Improvisatoren sich gegenseitig beeinflussten, also ein Feedback in

beiden Richtungen stattfand. Die Songs der großen Broadway- und Hollywood-Komponisten – wie Jerome Kern, Irving Berlin, George Gershwin, Cole Porter und des ›bluesigeren‹ Harold Arlen – bilden heute noch einen wichtigen Bestandteil des Jazz-Repertoires. Ihr rhythmisches und harmonisches Raffinement inspiriert die Jazzer vor allem zu Improvisationen lyrischen Charakters und stellt gleichzeitig hohe Anforderungen an ihr technisches Können: Akkordwechsel können in rascher Folge hintereinander nötig und von dem einen oder anderen Wechsel der Tonart begleitet sein. Jazzmusiker können die Akkordfolgen unter Umständen noch komplizierter gestalten, wie sie es auch beim Blues tun.

Ein typischer Broadway-Song ist 32 Takte lang, die sich auf vier achttaktige Abschnitte verteilen. Die erste Sequenz, der »A«-Teil, wird zweimal gesungen oder gespielt, manchmal beim zweitenmal mit leichten Variationen. Darauf folgt der mit ihnen kontrastierende B-Teil, die Bridge, in dem ein Übergang in eine andere Tonart mit anschließendem Rückwechsel in die ursprüngliche stattfinden kann. Den Abschluss bildet eine erneute Wiederholung des ersten Themas, so dass eine AABA-Form entsteht.

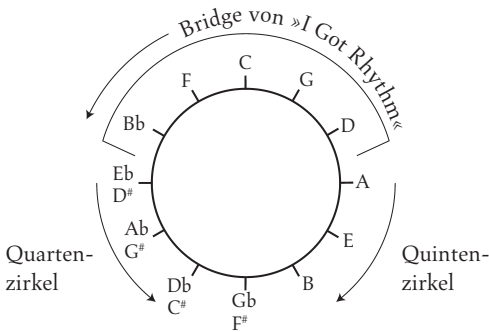
Einige Komponisten von Songs, die zum Standardrepertoire des Jazz gehören und deswegen kurz *standards* genannt werden, waren selbst Jazzmusiker, wie zum Beispiel die Pianisten Fats Waller, Duke Ellington und Hoagy Carmichael. Die Verfasser von Songs reagierten unterschiedlich darauf, dass Jazzmusiker sich große Freiheiten bei der Darbietung ihrer Werke herausnahmen. Jerome Kern hasste das, während Hoagy Carmichael es großartig fand, wie sein »Star Dust«, zu dessen Melodie er durch das Kornettspiel Bix Beiderbeckes angeregt worden war, von Louis Armstrong auf brillante Weise ›umgekrempt‹ wurde.

Es gibt auch Jazzmusiker, die Stücke für den eigenen Gebrauch komponieren, viele dieser neuen ›Kompositionen‹ gründen jedoch auf alten. Melodien lassen sich urheberrechtlich schützen, nicht aber die ihnen zugrundeliegenden Akkordfolgen. Deswegen gingen Jazzmusiker dazu über, Kontrafakte

zu verfassen – neue Songs, die auf den Akkorden bereits existierender basierten, wobei sie gelegentlich den A-Teil eines alten Songs mit dem B-Teil eines anderen kombinierten. Die beliebteste Basis für solche Kontrafakte stellt Gershwins »I Got Rhythm« von 1930 dar. Dass die Akkordfolge dieses Songs so populär ist, liegt daran, dass im Mittelteil der von Jazzern so geliebte Quintenzirkel zur Anwendung kommt.

Was ist der Quintenzirkel?

Akkorde um eine Quinte nach oben zu verschieben – beispielsweise von C zu G – ist etwas völlig Normales, wenn man aber damit weitermacht, dann durchläuft man alle zwölf Tonarten – C, G, D, A, E, H, Ges, Des, As, Es, B, F – und kommt zu C zurück – eine schöne musikalische Übung über ein sich verlagerndes musikalisches Terrain hinweg.



Akkorde, die fortlaufend um eine Quinte aufwärts oder Quarte abwärts gerückt werden, bewegen sich durch alle zwölf Tonarten hindurch zurück zu ihrem Ausgangspunkt. Akkordfolgen, die sich nur um einige Stufen voranbewegen, »schubsen« einen improvisierenden Musiker in verschiedene Tonarten hinein und stellen so seine Fähigkeiten auf die Probe. Die Progression kann in beiden Richtungen erfolgen. Eine Transposition entgegen dem Uhrzeigersinn ergibt eigentlich einen Quartenzirkel, der aber von Musikern dennoch meistens als Quintenzirkel bezeichnet wird.

In der Praxis verläuft diese Sequenz für gewöhnlich in der umgekehrten Richtung – wie zum Beispiel im Mittelteil von »I Got Rhythm«. Kaum ein Song durchläuft den Zirkel ganz; dieser wird aber häufig für den Übergang zwischen weit voneinander entfernten Tonarten benutzt. In der Bridge von »I Got Rhythm« zum Beispiel erfolgt ein Sprung von der Grundtonart B^b zu D, und anschließend eine Rückbewegung über G, C und F wieder nach B^b. (Wenn man die Sequenz umdreht, erhält man die Rockhymne aus den sechziger Jahren »Hey Joe«.)

Hat Jazz vor allem mit dem Ausdrücken eigener Gefühle zu tun?

Im Jazz drücken die Musiker nur selten ihre eigenen Gefühle oder Gestimmtheiten aus, so wie Kirk Douglas es in dem Film *Young Man with a Horn* zu tun scheint, in dem er den Eindruck erweckt, sich auf der Trompete die Seele aus dem Leib zu blasen. Jazz kann ein Verlangen, kann Freude oder Kummer zum Ausdruck bringen – oder das Publikum kann zumindest solche Gefühle aus der Musik heraushören. Doch Musiker sind *performer*, ausführende Künstler ähnlich wie Schauspieler. Es kann sein, dass sie ein bestimmtes Gefühl vermitteln, ohne dieses im Moment ihrer Darbietung selbst zu verspüren.

Und doch kommt es im Jazz darauf an, ein persönliches Statement abzugeben, dem Material, das man spielt, seinen individuellen Stempel aufzudrücken. In gewisser Weise ist jede Improvisation eine autobiographische Aussage, ein Selbstporträt; sie gibt Auskunft darüber, was für Musik der Instrumentalist gehört und was er getan hat (oder nicht getan hat), um sich in technischer Hinsicht zu schulen, über seinen Geschmack, vielleicht sogar über die Region, aus der er kommt. Man spricht von »Kansas City Swing« und »Texas Tenors«, allerdings müssen Musiker nicht unbedingt aus dem betreffenden Bundesstaat stammen, um in dem nach ihm benannten Stil zu spielen.

Der Tenorsaxofonist Lester Young pflegte zu sagen, dass ein Solo eine kleine Geschichte erzählen sollte. Das ist etwas, das

viele Jazzmusiker sich zu Herzen nehmen: ein Solo mit einem Anfang, einem Mittelteil und einem Ende zu improvisieren, in dem sie das einleitende Statement aufnehmen und weiter ausführen, Variationen über Grundthemen entwickeln, Spannung auf- und wieder abbauen wie in einer Geschichte – und die Geschichte gibt immer auch etwas über den Preis, der sie erzählt.

Warum spielen Jazzmusiker so viele Noten?

Beim Improvisieren geht es ihnen manchmal darum, ihre technischen Fähigkeiten unter Beweis zu stellen, und die Freude daran, eine schnelle, aber dennoch saubere Melodielinie hinzubekommen, kann ansteckend sein. Die von dem Klaviervirtuosen Art Tatum beschwingt und schnell gespielten Standards stellen sich als akustischer Ansturm von zwei gemeinsam oder unabhängig voneinander agierenden Händen dar, die so viele ›Nebenhandlungsstränge‹ hervorbringen, dass es für einen russischen Roman reichen würde.

Die Geschwindigkeit und Präzision, mit der ein Musiker spielt, zeugen von den endlosen Stunden, die er damit verbracht hat, seine handwerklichen Fähigkeiten zu perfektionieren. Natürlich kann er diese Demonstration übertreiben: Jeder von uns hat schon Gitarristen oder Drummer gehört, die nicht wissen, wann sie besser mit einem Solo aufhören sollten.

Der Saxofonist John Coltrane wurde oft dafür kritisiert, auf seinem Instrument zu viele Noten hervorzubringen, zu viele Skalen über einem einzigen Akkord zu blasen, in Soli, die bis zu einer halben Stunde dauern konnten. Das war aber weniger auf Exhibitionismus zurückzuführen als auf die Bemühung, neue Arten und Weisen zu finden, in denen man Skalen und Akkorde in Beziehung zueinander setzen konnte, also auf den Drang des Saxofonisten, alle Möglichkeiten auszuloten. Andere Jazzer – Count Basie, Thelonious Monk, Miles Davis – bevorzugten eine ökonomische Spielweise: Sie verstehen sich darauf, mit einigen gut gewählten und plazierten Noten mehr zu sagen als mit einer Flut von ihnen.