

AUGENBLICKE FÜR DIE EWIGKEIT

GROSSE BLÄSERSOLI IM JAZZ

VON HANS-JÜRGEN SCHAAL

LOUIS ARMSTRONG, CHARLIE PARKER, JOHN COLTRANE: JAZZBLÄSER HABEN DIE GESCHICHTE DER MUSIK IM 20. JAHRHUNDERT VERÄNDERT. ENTSCHEIDEND DAFÜR WAR DIE ART, WIE SIE IHR INSTRUMENT SPIELTEN, WIE SIE IHRE IMPROVISATIONEN ENTWICKELTEN, WIE SIE IHRE SOLI BAUTEN. DIE GESCHICHTE DES JAZZ IST EINE GESCHICHTE SEINER SOLISTEN.

Was ist das Wichtigste im Jazz? Rhythmus? Tongebung? Temperament? Nein, das Wichtigste ist die Improvisation: das, was ein Musiker oder eine Musikerin aus dem Stegreif aus einem Stück zu machen versteht. Mag die Vorlage, das Thema, noch so banal und unbedeutend sein: sie kann doch – unter den Händen eines klugen Improvisators – als Startschuss für ein großes Solo dienen. Jazzmusiker waren in der Wahl ihres Ausgangsmaterials nie zimperlich. Eine Spiritual-Melodie, ein Broadway-Schlager, eine Hollywood-Schmonzette, ein Thema der klassischen Musik, ein zwölftaktiger Blues, ein moderner Pop-song oder auch nur irgendein Motivkürzel: Alles Mögliche eignet sich als Sprungbrett in eine Jazz-Improvisation. Warum ein Jazzmusiker ein bestimmtes Stück wählt, bleibt dabei oft sein Geheimnis. Bewegt ihn eine besondere Melodiephrase? Beschäftigt ihn das Harmoniegerüst? Oder hat der Songtext es ihm angetan? Egal! Entscheidend ist, was er daraus macht. Manchmal: große Kunst.

Die Kunst der Improvisation ist flüchtig. »After it's over, it's gone in the air. You can never capture it again«, sinnierte der Saxofonist Eric Dolphy einmal. Von vielen legendären Jazz-Improvisationen wissen wir nur aus Berichten. Die 20 sensationellen Chorusse, die Louis Armstrong einmal in Harlem über den Song »Chinatown« geblasen

haben soll. Die heißen »Battles«, in denen Coleman Hawkins einst von den Saxofon-Konkurrenten in Kansas City niedergeworfen wurde. Oder das Solo über einen Charlie-Parker-Blues, mit dem Joe Henderson sein Debüt in New York gab und den großen Kollegen Dexter Gordon zum Verstummen brachte. Jeden Tag werden auf zahllosen Jazzbühnen der Welt bedeutende Improvisationen gespielt – und verschwinden im Nichts.

Doch nicht alle! Wer weiß, ob der Jazz überhaupt überlebt hätte, wäre nicht gleichzeitig mit ihm die Schallplatte entstanden! Improvisationen sind spontane Erfindungen, Schöpfungen des Moments, die gleich wieder verklingen – doch dank der Schallplatte überlebten einige von ihnen nicht nur den Augenblick, sondern wurden weltweit verbreitet und berühmt. Zehntausende von Jazzfans bewunderten Louis Armstrongs frühe Soli mit den »Hot Five« und »Hot Seven«. Hunderte von Musikern griffen seine improvisierten Ideen auf und wurden von seiner spontanen musikalischen Fantasie geprägt. Armstrong und viele andere Jazzmusiker schufen Jazz-Augenblicke, die auf Dauer bleiben.

Immer wieder haben große Jazzsoli eine ganze Generation von Musikern geprägt und Möglichkeiten aufgezeigt, in die sich der Jazz entwickeln könnte. Als Jazzplatten noch Hitplatten waren, wurden die Soli darauf so bekannt, dass Fans und Musiker sie im Chor mit- und nachsingen konnten. Sie wurden schon früh transkribiert und von Musikverlegern in Notenausgaben veröffentlicht. Sie wurden vielfach nachgespielt, nicht nur auf demselben Instrument, sondern auch in mehrstimmig gesetzten Arrangements. Sie wurden auch von Jazzkritikern analysiert und von anderen Solisten in ihren Improvisationen zitiert. Sie wurden sogar betextet, als kabarettistische Einlage vorgetragen oder zu Hitsongs verarbeitet. Eine ganze Schule des Jazzgesangs – das »Vocalese« – beschäftigt sich mit dem Betexten und Nachsingen von Jazz-Improvisationen.

Fragt sich nur noch: Was macht eigentlich ein großes Solo aus? Ein großes Solo ist im Grunde wie eine Komposition. Es besitzt in der Regel einen Einstieg, den man nicht vergisst, entwickelt sich aus ihm weiter, nimmt dramaturgische Fahrt auf, entfaltet eine spezifische Dynamik, erklimmt Höhepunkte, setzt Ausrufezeichen und findet zu einem gerundeten Ende. Ein Solo muss aber nicht motivisch geschlossen sein, sondern kann mittendrin überraschende Ideen einführen. Denn auch in einer Komposition sorgen Brüche und Plötzlichkeiten für Spannung. Die gelungene Improvisation ist zudem immer ein Ausdruck der musikalischen Persönlichkeit des Spielers. Sie reflektiert seine Spontaneität im Spiel – und ebenso seine Bewusstheit in der Gestaltung. In jedem Takt sieht der Improvisator das Solo als Ganzes. Ein großes Solo ist außerdem ein Produkt seiner Epoche. Es verwendet die vorhandenen Stilmittel auf originelle Art – so, dass es der Geschichte des Jazz neue Richtungen weisen könnte. Ein großes Solo wirkt stilbildend, prägend auf andere Musiker. Es ist zwar nur eine improvisierte Momentaufnahme. Aber es bleibt doch.

1. DER PROTOTYP: BIG BUTTER AND EGG MAN (1926)



Die Formation »Hot Five« wird 1925 von der Plattenfirma OKeh in Chicago zusammengestellt, um noch einmal den originalen Jazzstil aus New Orleans zu dokumentieren. Witzigerweise spielt die Gruppe in einer Besetzung, die es in New Orleans nie gegeben hat (drei Bläser, Klavier, Banjo). Auch zielen die Technik und Fantasie des

jungen Trompeters Louis Armstrong viel mehr in die Zukunft als zurück in die New-Orleans-Vergangenheit. Tatsächlich etabliert Armstrong in den »Hot Five«-Aufnahmen das Jazzsolo als Kunstform. Er verwendet dabei eine große Zahl persönlicher Stilmittel (Lieblingsphrasen, Vibrato, Shake, Aufwärts-Tonansatz, versetzte Akzente, rhythmische Verzögerungen usw.), die scheinbar mühelos in die dramaturgische Logik seiner Improvisationen einfließen. Sein bis dahin bestes Solo auf Schallplatte ist eine 32-taktige Kornett-Improvisation (ca. 40 Sekunden) in »Big Butter And Egg Man«. Sie beginnt mit einer schlichten, markanten Eingangsfigur (c¹-d¹-f¹-a¹-a¹-a¹), die über wechselnden Harmonien variiert und weiterentwickelt wird. Im B-Teil (Takt 17 bis 24) erreicht Armstrong mit technischen Mitteln (Vierteltriolen, eine chromatisch absteigend wiederholte Figur) einen expressiven Höhepunkt. Die verblüffendste Stelle bietet der Übergang in den letzten A-Teil: eine Phrase, die schon den modernen Jazz anzukündigen scheint. Mit konzentrierten Improvisationen wie dieser erschafft Louis Armstrong die Basis-Sprache und Grammatik des Jazz.

2. DAS SAXOFON: SINGIN' THE BLUES (1927)



Der frühe Jazz aus New Orleans ist geprägt von Kornett, Klarinette und Posaune. Das Saxofon spielt da noch keine Rolle – aber fast zur gleichen Zeit kommt dieses Instrument in der Variété- und Tanzmusik

in Mode. Bei den »angejazzten« Tanzorchestern der 20er Jahre finden Jazz und Saxofon dann tatsächlich zusammen, zunächst allerdings nur im Bläasersatz. Es ist Frank Trumbauer, der in der Septettaufnahme »Singin' The Blues« eines der ersten weithin beachteten und vielfach kopierten Saxofonsoli des Jazz präsentiert – übrigens auf dem C-Melody-Sax. In seiner freien Vorstellung des Themas erfindet er dem Saxofon eine vorläufige Jazz-Identität, die sich von derjenigen der Klarinette und der Trompete bereits klar unterscheidet. Der Wechsel zwischen weichen und kräftigen, virtuosen und singenden, drängenden und luftigen Phrasen eröffnet das weite Feld, in dem sich kurze Zeit später die Jazzsaxofonisten bewegen werden. Der sentimentale Tonfall von Johnny Hodges (Altsaxofon) ist hier genauso vorgebildet wie der sachlich-kühle von Lester Young (Tenorsaxofon). (Auch das folgende Kornettsolo von Bix Beiderbecke findet große Beachtung, die im Lauf der Jahrzehnte sogar noch ansteigen wird. Beiderbeckes Solo ist ein frühes Beispiel für einen relaxten, emotional zurückgenommenen und doch sehr intervallfreudigen Jazzstil. Auch Swing-Feeling und Blue Notes melden sich darin schon deutlich zu Wort.)

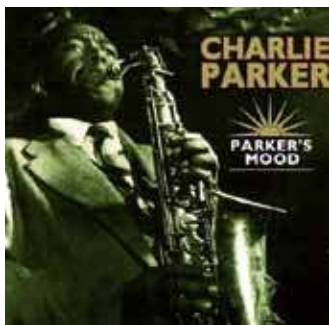
3. DIE BALLADE: BODY AND SOUL (1939)



Im Sommer 1939 kehrt Coleman Hawkins nach mehrjährigem Aufenthalt in Europa nach New York zurück. Hier gilt sein stilistischer Antipode Lester

Young inzwischen als der neue »König« des Tenorsaxofons. Hawkins fühlt sich herausgefordert und will sofort zeigen, was in ihm steckt. Als bei seiner Plattensession im Oktober noch ein viertes Stück fehlt, wählt er dafür seine Paradenummer »Body And Soul«. Er legt nicht nur seine ganze Wärme und Dynamik in diese drei Minuten, sondern wühlt geradezu in den Akkorden des Songs, löst ihren vertikalen Bau auf in flüssige Melodielinien. »Improvisieren heißt Spielen mit viel gedanklicher Arbeit dabei«, sagt Hawkins. »Um wirklich improvisieren zu können, muss ein Musiker alles beherrschen, nicht nur sein Instrument, sondern auch Harmonielehre, Kompositionstechnik, Musiktheorie, einfach alles.« Hawkins entwickelt die zwei Chorüsse motivisch wie aus einem Guss, fast vergleichbar einer Cellosonate von Bach, und steuert mit klarem Bewusstsein die Höhepunkte an. Seine Improvisation wird von der Jazzwelt wie eine eigene Komposition wahrgenommen. Sie wird vielfach für Ensembles arrangiert werden, auch betextet und nachgesungen, und steigt zum Inbegriff der Saxofonballade auf. Auf dieses Solo gründet sich die verbreitete Meinung, dass Jazzballaden Tiefsinn und Reife verlangen. Selbst der Trompeter Miles Davis, ein Musiker ganz anderer Art, wird einmal sagen: »Indem ich Hawk hörte, habe ich Balladen spielen gelernt.«

**4. DER BLUES:
PARKER'S MOOD (1948)**



Charlie Parker macht seine letzten Aufnahmen für das Label Savoy im September 1948. Neben sieben schnellen Bebop-Nummern im Quintett improvisiert er auch einen langsamen Blues im Quartett: »Parker's Mood«. In dreimal 12 Takten führt der Altsaxofonist hier vor, wie die Essenz des alten Blues in die Sprache des modernen Jazz einfließen kann. Erdige Kernphrasen (b¹-d²-f²-g²-b²-b¹-d²) mischen sich mit schnellen Bebop-Läufen voller Zweiunddreißigstel-Noten und Sechzehntel-Sextolen. Die afroamerikanische Seelenlage verschmilzt mit Parkers persön-

licher Virtuosität. Mit diesem Solo liefert er die Schablone für die Blues-Interpretation im Nachkriegs-Jazz. Seine Haltung, Impulsivität und Phrasierung werden vielfach imitiert werden. Echos dieser Aufnahme findet man in unzähligen späteren Blues-Soli ganz verschiedener Künstler. Doch 1948 scheint aus dieser Improvisation vor allem der Mensch Charlie Parker zu sprechen, unverstellt wie selten. King Pleasure, einer der Pioniere des Vocalese-Gesangs, wird dieses Solo betexten und macht es 1954 zu einem großen Rhythm-'n'-Blues-Erfolg. Er sagt in seinem Songtext Charlie Parkers baldigen Tod voraus – und ein Begräbnis in Parkers ungeliebter Heimatstadt Kansas City. Der Saxofonist reagiert ungehalten, doch die Prophezeiung erfüllt sich schon im Frühjahr 1955. Seitdem steht »Parker's Mood« für Parkers menschliche Tragödie – und für seinen künstlerischen Triumph.

**5. DIE MODALITÄT:
SO WHAT (1959)**



Mit dem heute legendären Album »Kind of Blue« unternimmt der Trompeter Miles Davis 1959 den ersten umfangreichen Ausflug in den modalen Jazz. Als beträte man noch unsicheres Gelände, sind alle Tempi mittelschnell bis langsam gehalten. Über diesen entspannten Tempi entfalten die tonal schlichten und ungewohnt melodischen Improvisationen eine melancholische, fast hypnotische Wirkung, die die Platte sehr schnell enorm populär macht. Sie wird später als »Bibel des Jazz« und »Aphrodisiakum« bezeichnet werden. Gleich das erste Solo des Albums – Miles Davis spielt es selbst im Stück »So What« – wird zum Symbol modalen Improvisierens. Es gibt keine funktionalen Harmoniewechsel mehr, die die Melodiesprache ins Chromatische drängen könnten, sondern nur noch zwei Tonskalen in weiträumigem Wechsel: d-Moll (in den A-Teilen) und es-Moll (in der »Bridge«). »Bei der modalen Form musst du melodische Fantasie beweisen«, sagt der Trompeter. Daher wandert sein Instrument sehr relaxt durch diese beiden Tonlei-

tern, überwiegend in Viertel- und Achtelnoten und mit atmenden Pausen dazwischen, die zuweilen einen ganzen Takt lang sind. Der Arrangeur George Russell, der Miles Davis zum modalen Jazz inspiriert hat, wird das Solo »eine der schönsten Improvisationen aller Zeiten« nennen und für seine Bigband bearbeiten. Es definiert eine neue Weise, im Jazz zu improvisieren – mit viel Bewegungsfreiheit und ohne harmonische Engpässe.

**6. DER PARCOURS:
GIANT STEPS (1959)**



Der Tenorsaxofonist John Coltrane wirkt nicht nur auf Miles Davis' Album »Kind of Blue« mit, sondern arbeitet 1959 parallel dazu auch an einem eigenen Album. Das ist deshalb bemerkenswert, weil das Titelstück dieses Albums, »Giant Steps«, das absolute Gegenteil zu Miles' modalem Konzept darstellt. »Giant Steps« bietet eine beinahe groteske Übersteigerung oder Verfremdung des funktionalharmonischen Prinzips. Das Stück ist eine technische Hochleistungs-Etüde über Akkordwechsel, die den Konventionen harmonischer Fortschreitung gerade widersprechen. In halsbrecherischem Tempo (286 bpm) schwirren Coltranes Achtelnotenkettenscheinbar unermüdlich durch einen verrückten, labyrinthischen Parcours der Akkorde. Diese wechseln beinahe jeden halben Takt, überwiegend im Terz- und im verminderten Quintabstand. Der Terzzirkel H-Dur, G-Dur und Es-Dur stellt dabei die tonale Basis. Coltranes rasendes Solo wird für seine extreme und sperrige Virtuosität weltberühmt. Es dient bald vielen jungen Saxofonisten als Demonstrationsobjekt, Übungsmaterial und ultimative technische Herausforderung. So sehr sich diese rastlose Improvisation aber von Miles' entspanntem Modal-Solo in »So What« auch unterscheidet: Beide Soli markieren eine Grenze in der Entwicklung des harmonisch definierten Improvisierens im Jazz. Beide sind Indikatoren für einen fälligen Umbruch, der sich dann im Free Jazz vollziehen wird. ■