



100 JAHRE JAZZ

STATIONEN EINER

Der Jazz: Ohne Bläser geht es nicht.

VON HANS-JÜRGEN SCHAAL

BEI JAZZ DENKEN WIR GEWÖHNLICH AN DUNKLE KELLERLOKALE MIT MIKROFONIERUNG UND BESCHALLUNGSANLAGE UND EINER TROCKENEN AKUSTIK. GANZ FALSCH! DER JAZZ WAR IN SEINEN ANFÄNGEN EINE FRÖHLICHE FREILUFTMUSIK – BLASINSTRUMENTE UND TROMMELN SIND SEIN URSPRUNG UND KERN. UND OHNE SIE GEHT ES BIS HEUTE NICHT.

Als Wiege des Jazz gilt das 1718 von Franzosen gegründete New Orleans. Die Hafenstadt nahe der Mündung des Mississippi in den Golf von Mexiko wurde im 19. Jahrhundert zu einem Schmelztiegel von Kulturen nordamerikanischen, europäischen, afrikanischen, karibischen und asiatischen Ursprungs. Im Leben der Stadt gehörten Blaskapellen und Parademusik verschiedener musikalischer Traditionen zur Tagesordnung. Nach der offiziellen Abschaffung der Sklaverei in den USA (1865) entdeckten speziell die Afroamerikaner das Ausdruckspotenzial von Brassband-Besetzungen. Bei den Paraden schwarzer Bands wurde improvisiert und getanzt. Besonders der Mardi Gras (»fetter Dienstag« = Karneval) und die New



BLASMUSIK

Foto: Andrey Burmakin - fotolia.de

Orleans Function (Begräbniszeremonie) befeuerten die afroamerikanische Brassband-Kultur. Der kreolische Klarinettist Alphonse Picou (1878 bis 1961) nannte die Musik der 1880 gegründeten Excelsior Brass Band »den ersten Jazz, den ich hörte«. Aus ihr und anderen afroamerikanischen Paradekapellen (Onward Brass Band, Tuxedo Brass Band u. a.) gingen die stilbildenden frühen Solisten des Jazz hervor.

Vor 100 Jahren bekam diese frenetische neue Blasmusik aus dem Süden ihren Namen: Jazz. Über die etymologischen Ursprünge dieses Wortes gibt es allerdings mehr Theorien als es Instrumente in

einer Brassband gibt. Gebraucht wurde der Begriff »jazz« offenbar zuerst im Sport, genauer: im Baseball an der amerikanischen Westküste – dort bezeichnete »jazz« einen besonderen Drall oder Effet. Das Wort entwickelte sich über diesen Bereich hinaus zu einem Kult- oder Szeneausdruck im Sinn von »schwungvoll« oder »enthusiastisch«. Als die mitreißenden Rhythmen aus New Orleans um 1915 in Chicago Furore machten, waren sie deshalb einfach »jazz« – heute würde man sagen: »cool«, »geil«, »krass«. Über die genaue Schreibweise des Wortes herrschte damals noch keine Einigkeit, es kursierten auch die Versionen »jaz«, »jas« oder »jass«. Die erste Band, die das Wort im Namen trug, war die Original Dixieland Jass Band, die Lärmkapelle einiger weißer Farmer-Punks. Sie verabschiedeten sich übrigens bald von der Schreibweise »Jass«, weil Witzbolde ständig das »J« auf ihren Plakaten wegkratzten. Da die ODJB die Chance bekam, die ersten »Jazz«-Schallplatten der Geschichte zu machen (1917), glaubte so mancher Europäer, Jazz sei eine Erfindung weißer Bauernburschen.

DIE KORNETT-KÖNIGE

Das Glanzinstrument des frühen Jazz war das Kornett, das in den Marschkapellen traditionell die Führungsstimme hatte. Kornettisten galten als die ersten »Könige« des Jazz in New Orleans – angefangen beim legendären Buddy Bolden (1877 bis 1931), dessen Spiel man in der Stadt über etliche Meilen hinweg gehört haben soll. Bolden wird die Erfindung vieler Grundlagen des Jazz zugeschrieben – vom instrumentalen Blues und Ragtime über die Hot-Tongebung bis zu ersten Jazzstandards wie dem »Tiger Rag«. Leider konnte er keine Aufnahmen hinterlassen, da er sich früh (mit 29 Jahren) schon um den Verstand gesoffen hat. In seiner Nachfolge stritten verschiedene Kornettisten um den Thron des Jazz-Königs, zum Beispiel Freddie Keppard (»King Keppard«), Mutt Carey (»Papa Mutt«) und Joe Oliver (»King Oliver«). Dann aber kam Olivers Schüler und Ziehsohn Louis Armstrong (1901 bis 1970) und beendete alle weiteren Diskussionen. Armstrong war mit 24 Jahren bereits »the world's greatest trumpet player«.

Vorher aber zog der Jazz hinaus aus New Orleans, um den ganzen Planeten zu erobern. Er ging nicht ganz freiwillig: 1917 nämlich wurde in New Orleans die Prostitution verboten, ein ganzes Stadtviertel (Storyville) war davon betroffen, und die Musiker verloren die Basis ihres Lebensunterhalts. Im Zuge der »First Great Migration« (ca. 1910 bis 1930) von rund 1,6 Millionen Afroamerikanern zogen auch die schwarzen Jazzmusiker nach Norden – wie alle anderen auf der Suche nach Arbeit. Die erste wichtige Station war Chicago. Dort nahmen nach Beginn der Alkohol-Prohibition (1920) bekanntlich das organisierte Verbrechen und die Mafia das Heft in die Hand. In Verbindung mit dem illegalen Herstellen und Verkaufen von Alkohol erblühte in Chicago eine reichhaltige Club-, Café- und Tanzhallen-Szene – es waren die »goldenen Zwanziger«. Auf der South Side von Chicago fanden die Musiker damals ein zweites Storyville – auch Gangsterboss Al Capone war ein großer Jazzfan. Von dort verbreitete sich der neue Sound über die ganze Welt, vor allem als eine Flutwelle von Modetänzen: Foxtrott, Charleston, Black Bottom, Shimmy, Lindy-Hop...

Im Chicago der 1920er Jahre verwandelte sich der Jazz. Aus einer taghellen Freiluftveranstaltung wurde ein nachtdunkler Club- und Theatersound. Das blieb nicht ohne Wirkung auf das musikalische Konzept. In den Nachtcafés und Plattenstudios mussten die Musiker ihre Technik verfeinern, sie erfanden Strategien der Improvisation und des Arrangements und begannen damit, die Harmonie-

folgen aktueller Schlager zu adaptieren. Allen voran profilierte sich damals ein gewisser Louis Armstrong. Die Chicagoer Studioaufnahmen mit seinen Hot Five (1925/26) sollten die Zukunft des Jazz nachhaltig prägen. In einer Art Experimentalanordnung – mit einer Band, die kein einziges kommerzielles Konzert spielte, mit einer Instrumentierung, die keine historischen Vorbilder hatte, und in einem Stil, der weder New Orleans noch Chicago war – definierte der junge Armstrong, was ein Jazzsolo sein kann, welche stilistischen, technischen und rhythmischen Feinheiten ins Solospiel einfließen können, welcher Grad an innerer Logik, Schwung und Dramaturgie erreichbar ist. Diese Aufnahmen gingen um die Welt, machten Armstrong zum Star und den Jazz zu einem künstlerischen Statement. Miles Davis sagte einmal über Armstrong: »Es gibt nichts auf der Trompete, was nicht von ihm stammt, nicht einmal im modernsten Jazz.«

DIE KLARINETTE UND DER SWING

Noch bei Armstrongs Hot Five war die Rollenverteilung eindeutig: Das Kornett führt. Die Klarinette? Nun ja, sie spielt schmückende Girlanden, und die Posaune kontrapunktiert das Ganze in der Tiefe. Frühe Jazzklarinettenisten wie Johnny Dodds, Jimmie Noone, Barney Bigard oder Omer Simeon machten zwar interessante Aufnahmen unter eigenem Namen, wurden mit ihren leisen Albert-Klarinetten als Bandleader aber nicht recht ernst genommen. Die Ausnahme war Sidney Bechet, aber der bediente sich eines Tricks: Er kaufte 1919 in London ein lautes Sopransaxofon, spielte es im Stil einer New-Orleans-Klarinette

und war fortan akzeptiert als ein »Trompeter ohne Trompete«. Erst in den 1930er Jahren konnten sich die Klarinettenisten wirklich emanzipieren – dank der Mikrofone und der Böhm-Klarinette. Benny Goodman und Artie Shaw, zwei weiße Amerikaner mit russisch-jüdischen Wurzeln, waren die unumstrittenen »Kings of Swing« – zwei Klarinettenisten und Bandleader, erfolgreich und gefeiert wie Hollywood-Stars. Goodman schrieb mit 30 Jahren seine Autobiografie. Shaw erklärte mit 31 seine Karriere für beendet. Sie waren bereits Millionäre.

Nie war der Jazz so populär wie damals, in den Jahren des Swing (ca. 1935 bis 1945). Eine junge Generation entdeckte für sich den Jazz, wollte ihn aber nicht mehr so nennen: »Swing ist das Tempo unserer Zeit«, verkündeten die Teenager. Der »Swing Craze« trieb die Jugendlichen zur Ekstase. Sie stürmten die Konzertbühnen wie später im Rock 'n' Roll, Swing-Festivals zogen Zehntausende an, man baute riesige Tanzpaläste, die Bigband-Musiker wurden zu Idolen – es war die erste Massen- und Jugendkultur der Moderne. Es gab auch eine eigene Fan-Mode, eine eigene Fan-Sprache, die eigenen Tänze. Der Boom bedeutete einen gewaltigen Wirtschaftsfaktor und brachte vielen Branchen in den USA den Aufschwung. Und die Bigbands schossen damals gleichsam aus dem Boden: Jimmy Dorsey, Tommy Dorsey, Woody Herman, Count Basie, Benny Carter, Bob Crosby, Charlie Barnet, Glen Gray und Hunderte anderer Musiker gründeten Swing-Orchester. Acht bis neun Bläser, ein Vierviertel-Beat, die ternäre Phrasierung, die Verflechtung von Satz, Solo und Riff – der Bigband-Swing war die Popmusik von 1940.

DAS SAXOFON UND DER MODERNE JAZZ

Saxofone spielten im frühen Jazz kaum eine Rolle. Die ersten wichtigen Solisten in den 1920er Jahren – etwa Frank Trumbauer, Johnny Hodges, Benny Carter – entwickelten dem Saxofon nur allmählich eine eigene Identität neben Klarinette und Geige. Alles änderte sich erst mit Coleman Hawkins (1904 bis 1969): Das war der Musiker, der dem Saxofon seine »sweetness« nahm und es zu einem kraftvollen und männlichen Instrument machte. Dank ihm wurden die heißen, lauten Tenorsaxofonisten eine der großen Attraktionen der Swing-Bigbands. Doch mit dem Zweiten Weltkrieg erlebte die amerikanische Gesellschaft viele Umbrüche – auch in der Musik. Kaum eine der Bigbands überstand die Kriegs- und die ersten Nachkriegsjahre, der Swing-Boom endete so plötzlich, wie er begonnen hatte. In der Jazzszene der Nachkriegszeit gaben kleine Besetzungen den Ton an, dabei setzten sich neue und widersprüchliche Tendenzen durch. Es gab den harten, swingenden Jump und Rhythm 'n' Blues der Tenorsaxofone. Es gab aber auch die Rückkehr zum traditionellen Jazz der New-Orleans-Schule (»Dixieland«). Und es gab das neutönerische Experiment, die musikalische Revolution: den Modern Jazz.

Der Anfang des modernen Jazz war der Bebop. Eine Gruppe junger Musiker in New York hat während des Kriegs diesen Stil entwickelt, der nicht mehr Entertainment, sondern Kunst sein wollte. Die Merkmale des Bebop: hohes Tempo, komplexe Harmonik, markante Intervalle, extreme Virtuosität. Zur Symbolfigur des Bebop erhob man »Bird« – den Altsaxofonisten Charlie Parker (1920 bis 1955). Sein Einfluss auf junge Jazzmusiker war so groß, dass das Altsaxofon einige Jahre lang das dominierende Blasinstrument der Jazzszene wurde. Posaunisten und Klarinettenisten waren im komplexen Bebop weitgehend abgemeldet. Selbst Trompeter, die mit Parkers Spieltechnik mithalten konnten, gab es nur wenige, etwa Dizzy Gillespie, Fats Navarro, Clifford Brown. Als Reaktion auf die wütende Virtuosität des Bebop entstand schon um 1949 der Cool Jazz – im Grunde eine melodische, sanfte, zurückgenommene Variante des Bebop. Der Trompeter Miles Davis war eine Ikone des Cool: Ihm gelang es, mit einer »kühlen« Strategie – Zurückhaltung, sparsame Tonwahl, pausierende Phrasierung – tiefe emotionale Wirkungen zu erzielen. Das andere Extrem



Symbolfigur des Bebop:
Charlie »Bird« Parker

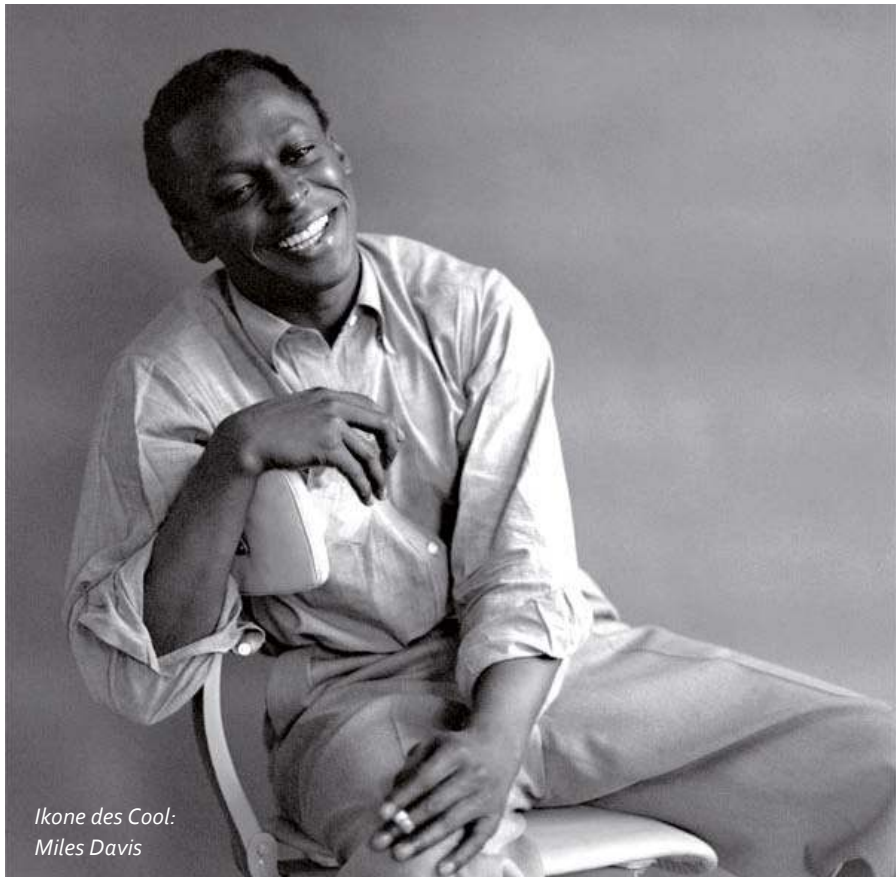
Foto: William P. Gottlieb

des Cool Jazz lieferte der Tenorsaxofonist Stan Getz: Er schuf mit seinem tonreichen, sprudelnden, fast körperlosen Spiel einen unaufdringlichen Melodienzauber.

Im Wechselspiel zwischen Swing und Modern wurden die 1950er Jahre zur goldenen Zeit des Mainstream-Jazz. Quer durch die Stile – von Chicago bis Cool, von Louis Armstrong bis Stan Getz – waren sich die Jazzmusiker einig über die Grundlagen ihres Tuns: den swingenden Beat, die Standard-Stücke und den Blues, die Akkordwechsel, die Chorusformen. Selbst auf den großen klassischen Konzertbühnen wurden damals Jamsessions zelebriert («Jazz at the Philharmonic»), und die High Society entdeckte den gepflegten Mainstream als gehobene Freiluft-Unterhaltung («Jazz at Newport»). Die Extreme im Jazz der 1950er Jahre hießen Hardbop und West Coast Jazz. Die Hardbop-Musiker spielten eine deutlich zugänglichere Version des Bebop, betonten dabei aber die afroamerikanischen Gospel- und Blues-Elemente – der typische »Blue Note Sound«. Daraus entwickelte sich später der Soul Jazz. Im West Coast Jazz wurde dagegen die Haltung des Cool Jazz in Richtung Polyphonie und Kontrapunkt weitergetrieben. Diese Tendenzen führten bis zum sogenannten Third Stream, einer Musikrichtung »zwischen« Jazz und Neuer Musik.

Das wichtigste Instrument im Jazz der 1950er Jahre war das Tenorsaxofon – und das nicht nur wegen der Jamsessions und »Tenor Battles«. Gene Ammons, Tina Brooks, Arnett Cobb, Al Cohn, Buddy Collette, Junior Cook, John Coltrane, Bob Cooper, King Curtis, Eddie »Lockjaw« Davis, Allen Eager, Teddy Edwards, Stan Getz, Jimmy Giuffre, Benny Golson, Paul Gonsalves, Dexter Gordon, Wardell Gray, Johnny Griffin, Coleman Hawkins, Illinois Jacquet, Clifford Jordan, Richie Kamuca, Roland Kirk, Harold Land, Yusef Lateef, Warne Marsh, Jack McVea, Hank Mobley, Brew Moore, Ike Quebec, Paul Quinichette, Bill Perkins, Flip Phillips, Sonny Rollins, Charlie Rouse, Zoot Sims, Herbie Steward, Sonny Stitt, Buddy Tate, Stanley Turrentine, Charlie Ventura, Ben Webster, Lester Young und wie sie alle hießen... Ob im Swing, Bebop, Rhythm 'n' Blues, Cool, Hardbop oder Westcoast: ein Tenorsaxofonist kam in den 1950er Jahren selten allein.

An der Vorherrschaft des Tenorsaxofons änderte sich auch im Free Jazz nichts – obwohl sich sonst sehr vieles änderte. Kurz gesagt: Die Free-Musiker kündigten den



*Ikone des Cool:
Miles Davis*

Grundlagenvertrag des Mainstream-Jazz. Plötzlich galt das alles nicht mehr: Swingbeat, Changes, Strophe, Harmonie. In gewissem Sinn ging der Jazz damit zu seinen Ursprüngen zurück, zur kollektiven Improvisation, zur Heterophonie, zum freien Kontrapunkt. Ornette Coleman, der »Vater« des Free Jazz, spielte zwar Altsaxofon, doch von ihm stammen die Worte: »Das Tenor ist ein Rhythmusinstrument, und die besten Statements der Schwarzen über ihre Seele wurden auf dem Tenor gemacht. Das Tenor hat dieses Ding, diesen Hupton, mit dem man Menschen erreicht. Damit kannst du wirklich ihre Seele berühren.« Die meisten wichtigen Figuren des Free Jazz der 1960er Jahre waren Tenorsaxofonisten: John Coltrane, Archie Shepp, Albert Ayler, Pharoah Sanders, Gato Barbieri, Dewey Redman, Frank Lowe, John Gilmore, Sam Rivers...

Der Free Jazz aber war ein neuer Anfang, nicht das Ende. Er warf alte Formen über Bord und eröffnete dem Jazz damit viele frische Welten. Jazz wurde danach rockig, er wurde elektrisch, er wurde introvertiert, punkig, krachig, multikulturell, retro, elektronisch und vieles, vieles mehr. Immer konnten die Musiker dabei aus der reichen Geschichte dieser Musik schöpfen, manchmal sehr offen, manchmal versteckter. Die

1990er Jahre zum Beispiel brachten die große Mainstream-Renaissance: viel Swingrhythmus, Standards und Bläserkunst. Aber alle Spielarten des Jazz leben in dieser oder jener Form weiter fort. Auch Bigbands gibt es noch, und sie sind vielfach noch immer Ausbildungsstätten für große Bläsolisten.

Falls mit dem Free Jazz doch etwas zu Ende ging, dann vielleicht dies: die Vorherrschaft eines Blasinstrumentes – oder der Blasinstrumente überhaupt. Denn im elektrischen Jazz kurze Zeit später (Rockjazz, Jazzrock, Fusion) schienen auf einmal die Keyboards und die E-Gitarren jene Führungsrolle zu übernehmen, die in einem ganz anderen Spielstil einst die Kornettisten innehatten. Noch einmal ein paar Jahre später war es das akustische Klavier, das in den Mittelpunkt der Jazzwelt gelangte – Keith Jarretts »Köln Concert« von 1975 war ein Signal. In den 1980er Jahren gab es zwar noch einmal eine kleine Saxofonschwemme, in den 1990ern auch einige große Tenoristenkarrieren: James Carter, Ravi Coltrane, Joe Lovano, Chris Potter, Joshua Redman... Doch das Klavier-Zeitalter im Jazz ist bis heute nicht wirklich zu Ende gegangen. Nur: Ganz ohne Blasinstrumente – das geht natürlich nicht. Das wäre ja kein Jazz mehr. ■

THEINERTS THEMA

WENN DER JAZZ MIT DER KLASSIK...

VON KLAUS HÄRTEL

WAS KANNEIN »JAZZER« VOM »KLASSIKER« LERNEN? WAS UNTERSCHIEDET DIE BEIDEN »TYPEN« EIGENTLICH VONEINANDER? SIND DIE GAR SO »ANDERS«? UND WÄRE ES NICHT BESSER, WENN ALLE AN EINEM STRANG ZÖGEN? DENN ES GEHT DOCH LETZEN ENDES ALLEN UM DAS GLEICHE: ALLE MACHEN MUSIK. WIR SPRACHEN MIT MARKUS THEINERT, EHEMALS LEITER DER MANNHEIMER BLÄSERPHILHARMONIE UND HEUTE IM MARKETING DER FIRMA CONNSELMER TÄTIG.



Herr Theinert, worin unterscheidet sich denn eigentlich der »Klassiker« vom »Jazzler«?

Wenn man sich in der heutigen Praxis umsieht, scheint dieser Unterschied tatsächlich riesengroß zu sein. In den Hochschulen etwa ist die Ausbildung in der Regel strikt getrennt. Das betrifft auch die Spieltechnik und die Instrumentenauswahl. Vom Musizieren her besteht da gar kein so großer Unterschied. Auf beiden Seiten sind wir darauf ausgerichtet, ein freies Bewusstsein zu entwickeln und die Klänge auf uns wirken zu lassen. Der Hauptunterschied im heutigen Umgang mit der eigenen Kreativität liegt wohl darin, dass der Jazz die letzte Möglichkeit ist, sich als ausübender Musiker noch in Spontaneität zu üben. In der klassischen Praxis geht es zumeist nur noch darum, Kompositionen alter Meister zur Aufführung zu bringen. Die freie, schöpferische Entfaltung des Ausführenden geht dabei verloren. Zur Zeit der Klassik war das noch ganz anders. Mozart oder Haydn haben sich im Improvisieren geübt, und auch den Musikern noch Raum für eigene Einfälle gelassen. Auch der geniale Bach war in

der Lage, eine vierstimmige Fuge über ein gegebenes Thema im Moment der Aufführung zu erfinden. Diese Form des Improvisierens ist heute fast ausschließlich dem Jazz vorbehalten. Darin liegt der große Unterschied. Darüber hinaus stellt sich natürlich die Frage, inwieweit die Konzertatmosphäre sich unterscheidet: Die klassische Musik wurde in den Konzertsaal verbannt, der Jazz in einen Club oder Tanzsaal. Auch das war früher anders. In der klassischen Epoche spielten Ensembles sehr oft zur höfischen Unterhaltung oder auch zum Tanz auf. Diese Trennung war gar nicht bekannt.

Ist das etwas, was sich die Klassik vom Jazz abschauen kann? Auch mal in lockerer Atmosphäre und »entspannter« an eine Sache heranzugehen?

Ich weiß nicht, ob das der primäre Ansatzpunkt sein sollte. Denn auch die großen Jazzmusiker sind durchaus darauf erpicht, dass man ihnen zuhört und konzentriert bei der Sache ist. Die Atmosphäre – oder negativ ausgedrückt: die Unruhe – trägt doch nicht dazu bei, der Musik näherzu-

kommen. Aber entspanntes Zuhören ohne Erwartung ist enorm wichtig! Das ist tatsächlich etwas, was man dem klassischen Publikum beibringen muss. Denn wenn Sie das Konzertprogramm gelesen haben und darin die 5. Sinfonie von Beethoven steht, sind die Erwartungen bereits recht eng begrenzt. Man hat das Stück schon gehört, die Melodien und Themen sind im Gedächtnis bereits eingepägt. Wir ziehen also Vergleiche und versuchen lediglich noch, im Sinne einer sogenannten »interpretatorischen Gestaltungsfreiheit« der Aufführenden Neues zu entdecken. Die Einzigartigkeit des Augenblicks geht dabei verloren. Beim Jazz ist das oft gar nicht möglich – wengleich er sich auch der Standards bedient. Aber meistens ist das, was geschieht, nicht vorauszusehen. Es passieren Dinge, harmonische Wendungen oder melodische Veränderungen, die der Zuhörer nicht kennt und deshalb auch gar nicht erwartet. Er muss sich einfach darauf einlassen, von den Musikern im Sinne der Entwicklung weitergetragen und in deren Bann gezogen zu werden. Und davon kann das klassische Konzertpublikum heute nur lernen.

Foto: Mannheimer Bläserphilharmonie

Unvoreingenommen in ein Konzert zu gehen, wäre also von Vorteil?

In jedem Fall. Das kann schon damit anfangen, dass ein unbekanntes Stück auf dem Programm steht. Dies könnte etwa eine neu entdeckte Komposition aus der Barockzeit sein. Leider kommt dies aufgrund des umfassend erschlossenen Repertoires in der konzertanten Musik nicht mehr allzu oft vor. Bei den Blasorchestern ist die Situation ein bisschen anders, weil wir da zeitgenössische Komponisten haben, die sich in allen Stilen betätigen. Man spricht hier nicht notwendigerweise von »moderner« Musik, obwohl es sich um lebende Komponisten handelt. Die Werke sind oft spätromantisch oder neoklassizistisch geprägt. Aber es sind neue Themen, neue Kadenz, die nicht unbedingt unser Gedächtnis bemühen, sondern eben das freie Zuhören. Dabei ist die Chance, die gehörten Strukturen als eine »Eins« zu erleben, wesentlich größer.

Dieser Aspekt betrifft dann die Zuhörer. Schauen wir auf die »andere Seite«. Nimmt sich die »klassische Szene« manchmal zu ernst?

Die Freiheit der ausübenden klassischen Solisten besteht häufig nur noch darin, zwischen zwei möglichen Kadenz im Solokonzert auszuwählen. Es ist immer seltener geworden, dass eine solche Kadenz im Moment des Entstehens frei gestaltet wird und der Solist sich davon inspirieren lässt, mit welcher Energie er an der Kadenz ankommt und was nötig ist, um wieder aus ihr herauszukommen und in die Coda überzuleiten. Die Freiheit, wirklich auf den Moment zu hören und nicht auf die Finger zu vertrauen und sich nicht auf eingeübte Phrasen und Skalen zu verlassen – das wäre die große Kunst. In der heutigen Praxis ist das immer weniger der Fall.

Viele Musiker, die mit der Improvisation konfrontiert werden, reagieren mit Angst und dem Ausspruch: »Das kann ich nicht!« Woran liegt das?

Da liegt das Problem unserer heutigen Musikausbildung. Wir beschränken uns bei den klassischen Studenten darauf, nur die Orchesterstellen und Sololiteratur einzuüben. Die freie spontane Gestaltung nimmt im Unterricht keinen großen Platz mehr ein. Musiker benötigen

»» Der reife Musiker darf sich nicht mehr allzu ernst nehmen, sondern muss sich ganz in den Dienst der Musik stellen. ««

Ich denke nicht, dass sich hier zwangsläufig zwei Lager auf-tun müssen. Jeder, der weit genug im Leben gekommen ist, sollte frei sein von falscher Selbstüberzeugung. Der reife Musiker darf sich nicht mehr allzu ernst nehmen, sondern muss sich ganz in den Dienst der Musik stellen.

Was das Musizieren angeht: Wir sprechen zwar im Jazz oft von Improvisation, aber auch hier ist vieles bereits in historischen Schemata festgezurr und entsprechend vorbereitet.

aber ein Feld, auf dem sie sich spontan betätigen können. Ich kann mich an den Schreibtisch setzen und komponieren. Hier kann ich spontane Gedanken in Noten fassen. Das ist des Komponisten tägliche Arbeit, auch wenn manche dieser Übungen nie das Licht des Konzertsaals erblicken. Für alle nicht-komponierenden Instrumentalisten aber kann diese lebensnotwendige spontane Betätigung nur in der Improvisation bestehen. Das scheint heute leider dem Jazz vorbehalten sein. Deshalb

kann man nur empfehlen, dieser Form der schöpferischen Betätigung in der Musikausbildung möglichst früh ihren Platz einzuräumen. Hier sehe ich allerdings auch einige gute Ansätze, gerade im Kindergarten und Elementarschulbereich. Das bietet sich hier auch deshalb besonders an, weil die Kinder noch gar keine Noten lesen können. Ihnen bleibt nur das Improvisieren, das Imitieren, das komplementäre Dialogmusizieren. Insgesamt sehe ich bei den Klassikern großen Nachholbedarf, was das Improvisieren angeht. Denn wenn wir Angst haben, etwas falsch zu machen, wie können wir dann diese Scheu ablegen und

» Ich muss die Möglichkeit haben, mich mit Beethovens Gedanken auseinanderzusetzen. Das erfordert Spontanität. «

uns frei mit Beethoven oder Mozart beschäftigen? Zu sagen: »Hör dir die CD an, dann weißt du, wie es geht!« ist der falsche Ansatz. Ich muss selbst die Möglichkeit haben, mich mit Beethovens Gedanken auseinander zu setzen. Das erfordert Spontanität, die der Improvisator von sich aus und manchmal auch notgedrungen an den Tag legt. Wenn der Schlittschuhläufer Angst hat, aufs Eis zu gehen, wird es keine Pirouette geben. Ein Musiker, der Angst vor der Improvisation hat und mit den Klängen selbst nichts anfangen kann, wird nie frei werden, um sich mit der Wirkung des Klangs auf das Bewusstsein auseinanderzusetzen. Der wird immer nur auf das Gelernte reflektieren.

Das heißt, die Improvisation müsste einen festen Bestandteil in der Ausbildung einnehmen?

Absolut. Aber nicht nur in der klassischen Schule. Auch in der Jazzausbildung fehlt das immer mehr. Selbst wenn dort das Fach Improvisation zum Pflichtprogramm gehört, scheint es manchmal so zu sein, dass die Improvisation nur darin besteht, modularisierte Phrasen und Einheiten von verschiedenen Vorbildern miteinander zu kombinieren. Doch das Zusammensetzen stereotyper Bausteine erfordert noch keine Freiheit des spontanen Geistes, sondern lediglich eine relativ kurzfristige Entscheidung, welches der gelernten Module man in die jeweilige Aufführungssituation einbauen möchte. Der Musiker, der wirklich frei improvisiert, wird auch von diesen Modulen und historischen Vorbildern un-

abhängig. Deshalb gehört die Improvisation in *BEIDEN* Bereichen unbedingt zur Ausbildung dazu. Das mag damit anfangen, dass wir beim Violinkonzert von Beethoven die Kadenz der legendären Geiger eben nicht einfach unreflektiert übernehmen. In dieser Befreiung von starren Strukturen kann man natürlich auch »verlorengehen«, aber darin liegt auch die Chance, etwas Einmaliges zu schaffen.

Sind wir womöglich zu »verkopft« heutzutage?

Der Kopf hat natürlich seine Berechtigung. Ich kann von einem Saxofonisten nicht erwarten, dass er eine schlüssige Improvisation zustandebringt, wenn er die Technik des Instruments nicht beherrscht. Selbstverständlich haben viele dieser technischen Voraussetzungen mit dem Verstand und der Logik zu tun. In dem Moment, in dem mich eine Inspiration dazu führt, in einer Form das Stück weiterzuspinnen, müssen mir diese manuellen Fertigkeiten allerdings auch ohne weiteres Nachdenken zur Verfügung stehen. Der Kopf ist mir dann im Wege, wenn es darum geht, zuzuhören. Wenn das Denken nicht überwunden ist, hat das freie Bewusstsein keine Chance.

Ist denn der technische Bereich der, den sich mancher Jazzler vom Klassiker abschauen kann?

Wenn man von der Masse spricht, ist das wahrscheinlich richtig. Da können die Jazzler von der klassischen Ausbildung lernen. Dazu gehört eine gewisse Liebe zum Detail und auch zur Präzision in der Ausführung. Diese wird – zumindest klischeehaft – den Jazzern oft aberkannt. Allerdings trifft das sicherlich nicht auf die Spezialisten und die großen Künstler unserer Zeit zu. Falsch wäre die Behauptung, der Jazz brauche sich nicht mit detailgenauer Ausführung zu beschäftigen, weil ihm eine gewisse Freiheit der Gestaltung zugrunde läge. Wenn ich an Wynton Marsalis und sein Lincoln Center Jazz Orchestra denke: Er hat das Ensemble mit derselben Akribie geführt, wie es ein klassisch ausgebildeter Dirigent mit seinem Orchester für notwendig erachtet. Ob es nur daran liegt, dass Marsalis eine klassische Ausbildung genossen hat, kann ich nicht beurteilen. In jedem Falle muss man die Trennungen, sofern sie denn bestehen, überwinden und sich zusammenschließen. Hier sollten vor allem unsere Musikpädagogen mit großen Schritten vorausgehen. Denn es ist nach wie vor so, dass viele klassisch ausgebildete Instru-

mentallehrer es nicht nur für überflüssig, sondern manchmal sogar für abträglich halten, wenn sich der eigene Student mit dem Jazz auseinandersetzt. Man hat Sorge, dass der Klang oder die Artikulation dabei verloren gehen. Umgekehrt haben auch Jazzpädagogen gelegentlich Berührungssängste – vielleicht nur deshalb, weil sie sich im Genre der Klassik nicht wohl fühlen. Da liegt noch eine Menge Überzeugungsarbeit vor uns.

Zusammenun könnte man sich auch bei der Akquise von Publikum. Denn da erkenne ich durchaus Parallelen zwischen Klassik und Jazz: Das Publikum wird immer älter.

Das ist tatsächlich eine Aufgabe, die für beide Seiten gleichermaßen besteht. Hier haben wir große Herausforderungen zu bewältigen. Der Grund, warum die Jugend immer weniger Zugang findet, liegt gar nicht in der Frage »Jazz oder Klassik?«, sondern daran, mit wie viel Zeit, Mühe und Liebe wir uns mit einem wunderbaren Geschenk wie der Musik beschäftigen. Je weniger Zeit übrig bleibt, desto weniger Möglichkeiten habe ich, mit dem Jazz oder der Klassik Erfolg zu haben oder auch nur warm zu werden. Denn das braucht auch die Beschäftigung mit dem Instrument und mit dem eigenen Musizieren. Wenn ich das verkürze und immer weniger Zeit habe, den Kindern immer mehr abverlange in an-

» Der Kopf ist mir dann im Wege, wenn es darum geht, zuzuhören. Wenn das Denken nicht überwunden ist, hat das freie Bewusstsein keine Chance. «

deren Bereichen, dann fehlt dieser Zugang. Ich brauche keine Strategie, um Konzertsäle oder Jazzclubs zu füllen. Ich muss anfangen, mit den Kindern zu musizieren. Wenn das nicht selbstverständlich ist, wenn es für Kinder keinen Instrumentalunterricht und keine Förderung in den kreativen Fähigkeiten gibt, dann wird auch der potenzielle Zuhörer später nicht den Bedarf spüren. Wir brauchen also in der frühkindlichen und elementaren Musikerziehung noch mehr Aufmerksamkeit. Wir benötigen mehr Mittel, um der Musik und der Kunst allgemein wieder den Platz einzuräumen, den sie im menschlichen Leben braucht. Denn eine vollständig entwickelte Persönlichkeit des jungen Erwachsenen kann ohne die Kunst nicht entstehen. ■

JAZZ UND BLASMUSIK

ZWEI VERWANDTE SPEZIES?

VON STEFAN FRITZEN

LASSEN SIE MICH, MEINE VEREHRTEN LESERINNEN UND LESER, EINEN VERGLEICH AUS DER MENSCHLICHEN GENETIK BENUTZEN: UNSERE PALÄONTOLOGEN VERSUCHEN HEUTE HERAUSZUFINDEN, OB UND WIE WEIT NEANDERTALER UND HOMO SAPIENS MITEINANDER VERWANDT WAREN, SIE SICH MITEINANDER VERMISCHTEN, SCHON KOMPATIBLE KULTUREN HATTEN UND IMPULSE BIS IN UNSERE ZEIT DES HOMO SAPIENS AUSGESANDT HABEN.

Auch in unserem heutigen Thema interessieren uns also in erster Linie die Verwandtschaft und die »genetische« Vermischung zweier heute eigenständiger musikalischer Gattungen, den Jazz und die Blasmusik, und eine mögliche nachhaltige Kompatibilität beider Genres. Eine grundsätzliche Übereinstimmung ist vorab zu konstatieren: Die instrumentalen Klangträger beider Gattungen sind vorwiegend Blasinstrumente.

DER LEBENSHAUCH WIRD KLINGENDER GEIST

Blasinstrumente als Überhöhung und Verfremdung der menschlichen Stimme und mannigfacher Naturgeräusche sind eng mit der Akkulturation der Menschheit verflochten. Das Hervorbringen von Tönen und Klängen auf von Menschen hergestellten Aerophonen diente schon in der Frühzeit zur Darstellung und Verdeutlichung dämonischer oder göttlicher Erlautungen. Sie werden durch den Lebenshauch des Menschen überhaupt erst zum Klingen gebracht und spielen in allen Schöpfungsmythen neben dem Gesang eine wichtige Rolle. Im Kult gewinnen sie eine beschwörende Kraft und verlieren ihre Bedeutung auch nicht in den Jahrtausenden der menschlichen und gesellschaftlichen Entwicklung. Noch im Mittelalter wurden hochgestellte Persönlichkeiten wie Kaiser und Könige durch Fanfarenklänge angekündigt, und die Herolde der prächtig ausgestaffierten Trompeterzünfte standen in allerhöchstem Ansehen. Schon in frühesten Zeiten gehörte auch das Schlaginstrumenten-

tarium, zum Beispiel Klanghölzer oder diffus schwingende Fellinstrumente, zu den speziellen kultischen und repräsentativen Aufgaben geblasener Musik.

WIND INSTRUMENTS NUR BEI WIND?

Mit der Herausbildung der abendländischen klassischen Musik und der Zusammenführung von Saiten- und Blasinstrumenten wurden Letztere zu sogenannten Harmonieinstrumenten und reine Bläserensembles zur Harmoniemusik. Über diese nachzudenken, wäre ein eigenes Thema.

Schon immer spielten Blasmusiken bei festlichen Veranstaltungen an frischer Luft eine bedeutende Rolle. Man denke nur an die Freiluftmusiken von Georg Friedrich Händel (1685 bis 1759) oder die französischen Revolutionsmusiken zum Beispiel von Charles Simon Catel (1773 bis 1830). Die Liste namhafter Komponisten für Bläser ließe sich über Mozart, Mendelssohn bis Richard Strauss, Paul Hindemith oder Ernst Toch und viele andere ergänzen. Daneben waren Bläser immer bei Tanzfesten unter der Dorflinde bis hin zu den späteren großen Ballsälen der 20er Jahre unverzichtbar. Feurige oder gemütvoll Tanzmusik vielfältiger nationaler Prägungen erfreut sich noch aktuell großer Beliebtheit.

Heute unterscheiden wir sinfonische und traditionell unterhaltende Blasmusik. Dabei bietet die Begrifflichkeit auch hierbei schon wieder Anlass zu Fehldeutungen, denn Musik sollte eigentlich immer sowohl ernsthaft als auch unterhaltend sein und

dem Formenreichtum sind nie Grenzen gesetzt. Das heißt, sie sollte stets allen Spielern und Hörern Vergnügen bereiten. Im Artikel über die »Volxmusik« (Clarino 2/2016) wurde bereits über Bestrebungen in der Blasmusik geschrieben, Musikstile miteinander zu vermischen, um neue inhaltliche Wege zu gehen. Auch in der sinfonischen Blasmusik des 20. Jahrhunderts werden neue und unterschiedlichste Musikrichtungen zusammengeführt und gängige musikalische Parameter permanent verändert und erweitert.

ULTIMATIV NEUES – DOCH NOCH OHNE NAMEN

Eine Musikrichtung hat allerdings das 20. Jahrhundert wie kaum eine zweite angeregt und befruchtet. Es ist der Jazz mit seinen vielfältigen Stilrichtungen. Er findet seine Wurzeln einmal im afroamerikanischen Kulturgedächtnis und seinen Überlieferungen. Zum anderen wurde der Jazz von den weißen Einwanderern, oft von osteuropäischen Juden, geprägt, die ebenso über eine lange Tradition eigenständiger, improvisierter musikalischer Folklore verfügten.

»Jazz« steht heute als Topos für Leben, Kraft, Energie und spontane Eruption des menschlichen Geistes in der Musik, und es ist eigentlich schade, dass dieser Begriff gegenwärtig kaum mehr für überschäumende Lebensfreude steht. Wie viel fader ist das heute gebräuchliche Wort »rocken«: das »rockt« die Fans oder »hier rockt die Kuh«. Rockmusik ist immer an das Kreuz der Elektronik genagelt. »Jazz« versinnbildlicht hinreißende Spontaneität mitten im Leben!

JAZZMUSIKER BENÖTIGEN BEI WIND KEINE WÄSCHEKLAMMERN

Wesentliches Merkmal des Jazz ist, dass die Musiker kaum Notentexte benötigen. Man hat gewöhnlich ein Thema, einen Song oder eine Ballade und ein harmonisches Gerüst, das vor allem im Bass und im Klavier die Basis bildet, und darüber impro-



visieren die Bläser frisch von der Leber weg. Bewundernswert sind die harmonische Sicherheit der Musiker und die Verkürzung ihrer künstlerischen Reflexe. Die Reaktion vom musikalischen Denken zum instrumentalen Tun erfolgt nahezu synchron. Vergleichbares kann man heute nur noch bei einigen wenigen klassischen Organisten erleben.

Lediglich in der Bigband musiziert man nach Noten, wobei die Arrangements durch opulente Chorusteile aufgelockert werden. Leider haben die Bigbands, die ja eigentlich auch schon fast zum kulturellen Erbe zu zählen sind, heute oft den Absturz in die Tanz- und Gebrauchsmusik erlitten und kaum einer kennt noch die legendären amerikanischen Bands mit ihren unglaublichen improvisativen, nur teilweise ausformulierten Instrumentalsätzen. Ich möchte nur an Maynard Ferguson (1928 bis 2006) oder Lionel Hampton (1928 bis 2002) erinnern.

STILRICHTUNGEN SIND SPIELRICHTUNGEN

Da der Jazz immer an die künstlerische Spontaneität und Kreativität der Spieler gebunden ist, sind stilistische Grenzen und musikalische Überzeugungen fließend und eng verzahnt. Im Wesentlichen kann man vier Hauptrichtungen im Jazz unterscheiden.

Als erste Phase der Jazzentwicklung gilt der »Old Time Jazz«. Er umfasste die Jahrzehnte von etwa 1890 bis 1930. Neben einfacher europäischer Harmonik sind in diese Musikrichtung westafrikanische Melodik und Rhythmik eingeflossen. Seine Ursprünge liegen in New Orleans und in Chicago. Es ist die Zeit des Dixielands. Nur zwei der größten Musiker aus dieser Zeit seien hier genannt: der Trompeter und Sänger Louis Armstrong (1902 bis 1971) und der Saxofonist Sidney Bechet (1897 bis 1959). Beide Musiker konnten nahezu über ein Jahrhundert ihre Hörer begeistern. Ich

selbst hatte das Vergnügen, beide noch vor dem Mauerbau in Westberlins unglaublich lebendiger Jazzszene live zu erleben. Das alljährliche Dixieland-Festival in Dresden zieht heute Tausende begeisterte Fans und Musiker in diese Stadt.

Die zweite Phase war die Swing-Zeit etwa bis zum Ende der 1940er Jahre. Sie war geprägt durch die großen Bigbands von Glenn Miller, Stan Kenton, Harry James oder Bennie Goodman (1909 bis 1986). Dieser war der Sohn jüdischer Einwanderer, der eine Brücke vom »schwarzen« zum »weißen« Jazz schlug. Er trug seinen Namen »King of Swing« zu Recht. Der aus Leipzig stammende Klarinetist Rolf Kühn (geboren 1929) spielte eine Reihe von Jahren in dieser Band mit.

Die dritte Phase ist die des »Modern Jazz«. Sie ging etwa bis zum Jahr 1960. Richtungen dieser Phase waren der Cool-Jazz, der



Bebop und Hard Bop. Die Rhythmen wurden freier. Insbesondere Bass und Schlagzeug bekamen eine herausragende Bedeutung in der Gruppe. Die spieltechnischen Anforderungen während der Improvisationen aller Spieler steigerten sich zu höchster Perfektion. Wieder möchte ich nur zwei Musiker nennen: den Trompeter Miles Davis (1926 bis 1991), der über den Bebop, den Cool Jazz bis hin zu einem rockigen, funkigen Stil eine große stilistische Bandbreite besaß. Ich hatte auch ihn gemeinsam mit dem Saxofonisten John Coltrane (1926 bis 1967) noch während meiner Studienzeit in Westberlin gehört. Coltrane brannte ein technisches Feuerwerk ab und Miles Davis spielte hinreißend schöne und zu Herzen gehende lange Töne.

Die vierte Jazzphase ist der Freejazz. Er erinnert an die dissonante Musik atonaler serieller klassischer Komponisten. Ein kleiner Kreis von Adepten begeistert sich für diesen Stil; das breite Publikum hat der Freejazz jedoch nie gefunden. In unserem

Thema spielt der Freejazz keine nennenswerte Rolle.

Über Stilmischungen des Jazz mit populären Musikrichtungen kann ich im Rahmen dieser Arbeit nicht sprechen. Aber ein musikalisches Credo möchte ich noch anfügen: Über allem steht der Blues! Ein Name darf bei meiner Kurzbetrachtung über den Jazz nicht fehlen: Der Musikjournalist Joachim Ernst Behrend (1922 bis 2000) konnte durch seine Begeisterung für den Jazz nach dem Zweiten Weltkrieg diese Musikgattung in Deutschland heimisch machen. Nach der Nazidiktatur hat man die gewonnene künstlerische Freiheit wie einen Schwamm aufgesogen und war zu gerne bereit, dem kundigen Kenner dieser Musik zuzuhören.

KREUZUNG VON ESEL UND PFERD – WAS WIRD DAS WERDEN?!

In den vergangenen Jahrzehnten gab es vielfältige Bemühungen, traditionelle Musizierformen und den Jazz zusammenzuführen. Einige interessante Werke konnten dabei entstehen. In der klassischen Musik übernahm beispielsweise Kurt Weill (1900 bis 1950) in seiner »Dreigroschenoper« typische Stilmerkmale des Jazz. Rolf Liebermann schrieb ein Werk für Jazzband und Sinfonieorchester.

Auch in der Blasmusik gab und gibt es Bemühungen, die Stile miteinander zu »vermählen«. Ich möchte nur an Matthias Dörsam (geboren 1960) oder an Jurriaan Andriessen (1925 bis 1996) erinnern. Diese und andere haben erfolgreiche Kompositionen geschrieben, die tatsächlich eine Ahnung von einer möglichen Vermischung beider Gattungen geben können. Generell jedoch konnte der Jazz mit der Blasmusik zu keiner überzeugenden Symbiose finden. Zu verschieden sind die künstlerischen Ansätze, um starke lebensfähige »Kinder« zu zeugen. Nach wie vor lebt der Jazz von der spontanen Improvisation, auch dann, wenn populäre Musikrichtungen heute im Jazz zunehmend heimisch werden.



Fotos: Library of Congress, privat, Jean Fortunet

Dagegen bleibt unsere traditionelle und sinfonische Blasmusik eine eigene auskomponierte künstlerische Gattung, und deren Protagonisten interpretieren immer das vom Komponisten vorgedachte und auskomponierte Werk. Nun kann man durchaus eine Band vor das Orchester setzen; es bleiben allerdings immer zwei getrennte Formationen, die allenfalls an die Zusammenführung von Orchester und Soloinstrument gemahnen.

WAS NICHT ZUSAMMENGHÖRT, WIRD NICHT ZUSAMMENWACHSEN

Häufig versuchen Arrangeure jedoch die Stilmittel des Jazz, zum Beispiel der Bigband, ins Blasorchester zu integrieren. Klanglich kommt dabei im Regelfall ein ungeschicktes, zickiges »Dabdudei« heraus, das wirkt, als tanze die »Titanic« Walzer. Ich denke an »The Blues« von Sammy Nestico für Blasorchester. Im Angebot der Verlage findet man viele sogenannte Jazzwerke (sogenannte »Druckis«); sie können mich jedoch nicht recht überzeugen, da man nichts Neues schafft, sondern nur scheinbar Populäres »verstoffwechselt«.

Foto: Tom Rittler



Eine großartige Adaptation von Jazzelementen in der Blasmusik ist Karl-Heinz Köper (1927 bis 2011) in seinem Hornkonzert gelungen. Er setzt die Gattungen nicht einfach nebeneinander, sondern übernimmt charakteristische Stilmerkmale in seine Musik und entwickelt dadurch einen unverwechselbaren Individualstil.

ARTIE SHAW

Lassen Sie mich noch über ein kleines musikalisches Kuriosum berichten. In Mann-

heim haben wir mit dem großartigen Klarinettenisten Ralph Schwarz das Klarinettenkonzert von Artie Shaw (1910 bis 2004) aufgenommen. Dieses Stück, für einen Revuefilm in den 1940er Jahren von Shaw aufgenommen, deutete in der Bearbeitung für Blasorchester in die osteuropäische Klezmermusik. Artie Shaw, ein Sohn jüdischer Einwanderer, als Arthur Jacob Arschawsky geboren, begann seine Karriere mit elf Jahren als Straßenmusiker in New York und kam zunächst aus der Tradition der frei improvisierenden jüdischen Bands.

LOBET MIR DIE FREIHEIT!

Meine sehr verehrten Leserinnen und Leser, lassen wir uns nicht zu Sklaven einer musikalischen »Gender-Ideologie« machen, die hinter allem Menschlichen Gesetzmäßigkeiten sucht, sondern halten wir uns an den Spruch erfahrener Weiser: »Was Spaß macht, ist erlaubt.« Bleiben wir also getrost bei unserer schönen Blasmusik und genießen trotzdem mit gutem Appetit jede musikalische Zusatzkost. Aber vergessen wir auch nicht, dass Maultiere keine Jungen bekommen können. ■

WEGE ZUR IMPROVISATION

VON DIETER MICHEL

VOR EINIGER ZEIT NAHM ICH ABENDS EINE BLÄSERFACHZEITUNG ZUR HAND, UM SIE ALS »BETTLEKTÜRE« ZU STUDIEREN. DABEI STIESS ICH AUF EINEN ARTIKEL ZUM THEMA »WEGE ZUR IMPROVISATION«. IN DIESEM ARTIKEL WURDE EIN – MEINER MEINUNG NACH – SEHR »KOPFLASTIGER« WEG BESCHRIEBEN, DER SO FÜR DIE MEISTEN SCHÜLER, LAIEN ODER LERNWILLIGE EHER ZUR BLOCKADE ALS ZUM LOCKEREN UMGANG MIT IMPROVISATION FÜHRT. AUS DIESEM GRUND MÖCHTE ICH MEINEN WEG ZUR IMPROVISATION SOWIE EINIGE ANDERE MÖGLICHKEITEN AUFZEIGEN, EINEN ZUGANG ZUR IMPROVISATION ZU ERHALTEN.

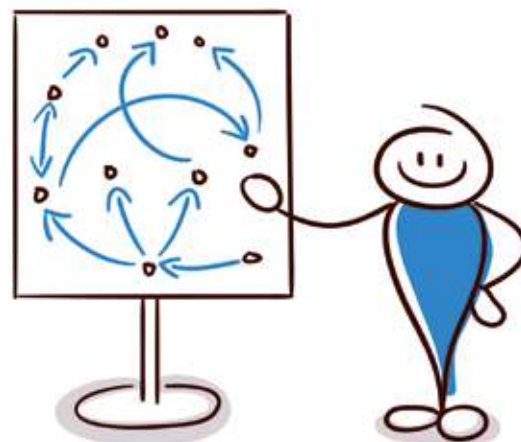
Mein Geburtsjahrgang ist 1958. Mit neun Jahren begann ich, bei meinem Vater das Trompetenspiel zu erlernen. Als Zehnjähriger hatte ich dann mit seinem Feuerwehrorchester (er war der Dirigent) meinen ersten großen Soloauftritt unter seiner strengen, aber einfühlsamen Stabführung. Er erklärte mir, dass ich keine Hemmungen und Grenzen in Sachen Musikrichtung und Musikgruppen haben sollte, da »man überall etwas dazulernen kann«!

So nahm er mich zwölfjährig in sein Orchester auf, spielte aber auch mit mir in einem Laien-Sinfonieorchester und ließ mich solistisch sowie in einem Blechbläserensemble in Kirchenmitwirken. Außerdem besetzte er mich, neben Gitarren, Schlagzeug, Chor und Solosängern, als einzige Trompete in dem Ensemble für Gospel und moderne Kirchenmusik, dem er als Organist und Leiter beitrug. Letzteres bewirkte, da Gitarren zur Besetzung gehörten, dass E-, H- und Fis-Dur keine Seltenheit, sondern eher Standard waren. Zunächst schrieb ich mir die Songs um, was ich aber aufgrund meiner Schreibfaulheit nicht mochte. Also übte ich intensiv zu Hause, die Stücke vom Blatt transponiert zu spielen. So wurden diese Tonarten nach kurzer Zeit für mich zur Normalität. Außerdem bekam ich immer kleine Soloaufgaben zugeteilt, wie Einleitungen, Zwischenspiele oder Schlüsse zu den Harmonien zu spielen, die ich dann meistens als freie Variation der vorgegebenen Melodien ausführte.

Als ich zwölf Jahre alt war, bekamen wir unseren ersten Plattenschrank, und ich erhielt Schallplatten meiner damaligen Idole,

wie Nini Rosso, Roy Etzel, Heinz Schachtner, Louis Armstrong und Kollegen. Wenn meine Eltern nicht zu Hause waren, legte ich, der eher schüchtern war, meine Platten auf und versuchte zunächst, die Melodien mitzuspielen und immer neue Begleitstimmen zu suchen. Theoretisch hatte ich gar keine Ahnung und probierte einfach nach Versuch und Irrtum sowie nach Geschmack und spontanen oder langsam reifenden Ideen aus. Lediglich meine gesunden Ohren sagten mir, was spannend und interessant bzw. mehr oder weniger spannungsgeladen war. Dabei fand ich auch heraus, dass Töne, die zunächst »falsch« oder »strange« wirken, im Nachhinein sogar als besonders effektiv erscheinen, wenn man es schafft, eine interessante wie nachvollziehbare Auflösung bzw. Weiterführung zu finden. Heute erzähle ich in diesem Sinne meinen Schülern immer, dass ein Krimi ohne Spannung ein schlechter Krimi ist.

Eines Tages brachten wir mit der Feuerwehrkapelle ein Ständchen, es folgte geselliges Beisammensein. Nach einiger Zeit wurden die Instrumente wieder ausgepackt und Lieder »aus dem Hut« gespielt. Die Musiker des Orchesters begleiteten meistens in Terzen und Sexten. Nun konnte ich mein erlerntes und trainiertes Spiel anwenden und improvisierte meine Begleitungen mal in Terzen und Sexten, aber auch als Echo, Umspielung der Melodie oder mit ganz freien Elementen versetzt. Mein Vater war ein toller Musiker und konnte auf der Trompete stets darauf mit seinen Ideen, seinem Wissen und Können reagieren. Eine großartige Erfahrung, wahn-sinnige Motivation und ein tolles Gefühl.



Mit 15 Jahren gründete ich mit zwei Freunden meine erste eigene Band. Anfangsbesetzung war: Trompete, Gitarre und Schlagzeug, wobei der Schlagzeuger auch Akkordeon spielte. Ich interpretierte die Songs auf meine eigene freie Art, was das Publikum begeistert aufnahm. Zumal drei 15-Jährige in dieser ungewöhnlichen Besetzung die Leute musikalisch »aufmischten«. Leider hatte ich immer noch gar keine Kenntnis von den theoretischen Grundlagen! Lediglich die Dur-Tonleitern hatte ich drauf. (Ich gehe aber auch davon aus, dass die meisten Afroamerikaner erst die Musik spielten und entwickelten, die dann erst später analysiert und theoretisiert wurde.)

Direkt nach der Bandgründung beschäftigte ich mich mit der Bassgitarre und lernte somit den Bassschlüssel kennen. Also bekam ich erste Einblicke in die Harmonisierung. Aber das Tonsystem erschloss sich mir immer noch nicht.

DIE KLAVIERTASTATUR ALS BASIS FÜR THEORIEVERSTÄNDNIS

Persönlich hatte ich stets Angst davor, Dinge nicht zu verstehen – was auch wirklich oft der Realität entsprach – und hielt mich für geistig unbegabt. Dies änderte sich, als ich mit 18 Jahren meinen ersten Klavierunterricht nahm. Auf einmal konnte ich alles von den Tasten ablesen, ausrechnen und mir die klanglichen Merkmale vor Augen und Ohren führen. Ich war begeistert! Das half mir auf dem Weg zur Musiktheorie, und ich erlangte neue Kenntnisse für die Improvisation. Außerdem versetzte

Fotos: schinsilord - fotolia, privat

mich das Erlernete mehr und mehr in die Lage zu komponieren und zu arrangieren.

Aber selbst in meinem späteren Hochschulstudium kam mir die Vielzahl an Tonleitern und Skalen wie ein riesiger unüberwindbarer Berg vor, was mir eher Angst machte statt Motivation zu bringen. Erst später, über Kurse, Workshops und Jazzcombos mit anderen Musikern, konnte ich diese Scheu ablegen und mich dafür begeistern.

VERSCHIEDENE WEGE ZUR IMPROVISATION

Um solche Ängste zu vermeiden oder zu reduzieren, zeige ich in meinen Musikensembles (Bigbands, Blasorchester etc.), in Unterricht und Workshops unterschiedlichste Wege zur Improvisation auf, die leicht verständlich sind und für jeden Möglichkeiten bieten, sich in dieser Richtung ohne Druck zu entwickeln.

DEFINITION VON IMPROVISATION

Dabei finde ich es sehr wichtig, dem/den Interessierten eine brauchbare wie förderliche Definition zur Improvisation zu geben. In keinem Unterricht oder Workshop habe ich je eine brauchbare Definition gefunden (was ich immer bedauert habe). So kommt immer wieder die ängstliche wie verzweifelte Frage »Was muss ich denn machen?« auf, die oft ungünstig mit »Du darfst alles machen – es gibt keine falschen Töne!« beantwortet wird, um nachher doch zu sagen, dass dies oder das »falsch« ist...

In der eingangs genannten Lektüre hatte der Autor sich um eine Definition aus dem Duden bemüht, in der Improvisation als »aus dem Stegreif Dargebotenes« beschrieben wurde. Das stimmt allerdings für die Jazzimprovisation – bei aller Achtung vor dem Duden – nicht! Denn wenn ich zum Beispiel spontan einen Song wie »Amazing Grace« spiele, ist das zunächst nicht mehr als Auswendigspielen. Erst wenn ich das Stück aus dem Stegreif und mit eigenen frei erfundenen Elementen spiele, wird daraus eine Improvisation.

Ich habe mir als Pädagoge daher meine eigene Definition zurechtgelegt, die den Sinn für Improvisation wecken und die Angst davor abbauen helfen soll. Meine Definition von musikalischer Improvisation: Musikalische Improvisation beinhaltet das Spielen mit Tönen, Klängen, Klangfarben und Rhythmen.

Damit wird klar, dass – genau wie bei Kindern in der Sandkiste – mit der gegebenen Materie frei gespielt werden kann. Kindern braucht man in der Sandkiste nicht erst zu zeigen, was man alles mit Sand machen kann. Da werden Löcher gebuddelt, Berge aufgetürmt, Wege geformt, mit Förmchen oder Stöckchen Muster in den Sand gezaubert – ohne dass man alles erklären muss. Ist das Interesse geweckt, kommen ganz interessante Dinge dabei heraus, wie etwa tolle Sandburgen.

Genauso verhält es sich mit der musikalischen Improvisation. Hat man erst das Interesse geweckt, ohne die Angst davor aufgebaut zu haben, eröffnet sich die ganze Bandbreite der Improvisation. Der Spaß daran sorgt für Motivation, sich in diese Richtung zu bilden und zu verbessern.

Ich empfehle unbedingt, die Klaviertastatur kennenzulernen (man braucht ja nicht

Pianist zu werden) und in irgendeiner Art zur Hand zu haben. Es gibt heute zahlreiche Möglichkeiten, vom akustischem Klavier, über Digitalpianos bis hin zur aufrollbaren Digitaltastatur für Computer und Programme auf dem Tablet. Es geht mir darum, das Tonsystem erfahrbar zu erlernen, also einen Zugang zur Theorie mit entsprechenden Klangerfahrungen zu erleichtern.

TONLEITERN/SKALEN SPIELEN MIT SINN, VERSTAND, GUTER LAUNE

Jamey Aebersold produzierte eine ganze Reihe von mittlerweile weit über 100 Büchern mit Begleit-CD, auf denen jeweils eine Begleitband die Songs als Übungs-Playback spielt. Um die Tonleitern besser kennenzulernen, arbeite ich gerne mit Volume 24, »MAJOR & MINOR«. Dort spielt eine Combo immer auf Tonika und Dominante. Ich höre mit meinen Schülern zunächst den entsprechenden Track gemeinsam und leite sie an, die Grundtöne im Bass zu orten und zu singen. Welcher ist mehr der »ruhende« und welcher der mit Auflösungsspannung? Anschließend wird der Grundton auf dem Instrument gesucht und benannt. Wichtig ist dabei, den Ton zuerst zu singen, um die Töne im Gehör besser präsent zu haben.

Ist der Grundton festgestellt, unterhalten wir uns über die Vorzeichen. Wir versuchen vorerst im langsamen Tempo die Tonleiter sauber und exakt zum Playback zu spielen. Danach werden Strukturen (etwa in Terzsprüngen wie: 1-3, 2-4, 3-5..., wäre in C-Dur: c-e, d-f, e-g usw.) entwickelt und geübt, ganz frei kleine Melodiefragmente, wie auch als »Call & Response« im Frage-Antwort-Modus gespielt oder nach gewisser Anzahl von Takten improvisiert.

Selbstverständlich gibt es heutzutage vielfältige Varianten, eine solche Begleitung zu finden, wie etwa das Programm »Band in a Box«, »Garageband« oder auch »Real Pro« für Tablet und Handy. Super ist natürlich, mit einer Live-Combo zu proben. Besonders empfehlen möchte ich an dieser Stelle auch Band 1 von J. Aebersold: »Ein neuer Weg zur Jazz-Improvisation«.

IMPROVISATION DURCH VARIATION

Improvisation kann man auch über freigespielte Variationen entwickeln. Ähnlich wie beim Tischtennis führe ich dazu gerne mit meinen Schülern ein »Rundlauf«-Spiel

» DER AUTOR

Dieter Michel, Jahrgang 1958, studierte Musik an der Musikhochschule Detmold in den Fächern Trompete und Musikpädagogik. Er schloss mit zwei Examen ab und unterrichtet seitdem an Musikschulen. Durch Privatunterricht bei namhaften Lehrern und Teilnahme an zahlreichen hochkarätigen Workshops entwickelte er sich stets weiter und war vielfach selbst Workshop- und Bigband-Leiter im In- und Ausland. Dieter Michel tourte aber auch als Musiker in verschiedenen Formationen im In- und Ausland. Zusätzlich führte er zahlreiche Musikprojekte durch. Einen ersten Preis gewann er mit dem Projekt »Rhythm-Train« beim Spardawettbewerb auf Landesebene. Nebenbei komponiert und arrangiert Dieter Michel. Derzeit ist ein Bühnenwerk für Shanty-Chöre in Arbeit.



durch. Als Basis nehme ich zweistimmige Volkslieder. Die ersten zwei fangen an und spielen das Lied wie notiert. Anschließend stellt sich der Spieler der ersten Stimme hinten in der Reihe wieder an. Derjenige, der zunächst die zweite Stimme spielte, übernimmt nun die erste, allerdings in spontan variiertes Form. Der nächste Spieler kommt dazu und übernimmt die zweite Stimme, die er versucht, an diese Variation anzupassen. Danach stellt sich der erste Spieler wieder hinten an, ein neuer Zweiter kommt dazu usw. Das bringt normalerweise enorm viel Spaß und trainiert den »Erfindungsgeist«, das »Zuhören und Reagieren« sowie das spontane »Ver- bzw. Bearbeiten« von Melodien. Wie beim Tischtennispiel können auch hier »Ausscheidungsregeln« angewandt werden.

EINFÜHRUNG IMPROVISATION IM ORCHESTER

Vor Jahren hatte ich ein Bläserorchester übernommen unter der Bedingung, dass wir die ganze Bandbreite der Blasmusik nutzen, wobei Authentizität für mich ein unentbehrlicher Maßstab war. Dazu gehörte auch der Bereich »Bigband«, der nun einmal nicht ohne Improvisation auskommt. Aber authentisch klingen Improvisationen nur, wenn man wirklich frei improvisiert.

Anfangs erklärte ich den Orchestermitgliedern, was Improvisation bedeutet, um ihnen die Hemmungen zu nehmen. Ich demonstrierte, was man alles mit einem einzigen Ton auf seinem Instrument machen kann, und sie probierten es aus. Dabei spielte die Rhythmusgruppe entsprechende Akkorde, die vorher festgelegt wurden. Sie sollte versuchen, sich auf einen Rhythmus zu einigen, den sie aber auch spontan im Song ändern konnte. Somit trainierten auch sie, aufeinander zu hören und zu reagieren.

Als passende Literatur richtete ich zwei Bigband-Titel, die jeweils eine Improvisation auf dem gleichen Akkordmaterial (nur zwei verwandte Akkorde) beinhalteten, für Bläserorchester ein. Es handelt sich hierbei um die Stücke »Chica de Espana« von Jerry Nowak und »Oye como va« von Tito Puente, arrangiert von Paul Lavender.

Zur Unterstützung erstellte ich eine »Improvisationshilfe« (siehe Abbildung), anhand der man die Akkorde für sein Instrument sehen und vergleichen kann. Sie macht deutlich, dass drei Töne immer passen, auf die man sich also »zurückziehen«

The image shows a musical score titled "Improvisationshilfe zu »Chica de Espana«". It consists of six staves, each representing a different voice or instrument: Stimme i. C, Stimme i. Bb, Stimme i. Es, Stimme i. C Bass, Stimme i. Bb Bass, and Stimme i. Es Bass. The score is in 4/4 time and features a key signature of one flat (Bb). Above the staves, chords are indicated: Fm7 and Bb9 for the first two staves, Gm7 and C9 for the next two, and Dm7 and G9 for the last two. To the right of the chords, the corresponding dorian modes are listed: f-dorisch, g-dorisch, d-dorisch, f-dorisch, g-dorisch, and d-dorisch. The notation shows a sequence of notes for each voice, with 'A' markers above certain notes, likely indicating accents or specific improvisation points.

kann und somit niemals spannungsgeladen oder gar »falsch« klingt. Ebenso zeigt die Improvisationshilfe die entsprechende dorische Skala, mittels der man leicht Melodien entwickeln kann und inside bleibt! Somit wurde sofort eine Grundlage geschaffen, durch die jeder auf seinem Leistungsstand improvisieren konnte.

Die weiter fortgeschrittenen Mitglieder bekamen die Aufgabe, leiterfremde Töne geschickt einzuarbeiten. Anfänglich demonstrierte ich ihnen das, indem ich spontan auf Zuruf Töne in die Improvisation einbaute. Sehr schnell entwickelten sich die Musiker in dieser Richtung und waren regelrecht begeistert.

JAZZ-WORKSHOPS

Eine Saxophonistin wechselte von einem anderen in mein Bläserorchester und hatte bis dato noch nie improvisiert. Sie entwickelte sich sehr schnell und hatte enormen Spaß, Erfindungsreichtum und Talent beim Improvisieren. Ich dachte, sie fördern zu müssen und organisierte ihr einige Unterrichtsstunden bei einem sehr renommierten, tollen und zugleich sehr freundlichen Jazz-Saxophonisten. Aber er verlangte sofort, alle Songs und Skalenvariationen in allen Tonleitern zu spielen. Nach nicht einmal drei Wochen hatte die Schülerin das Gefühl, dies nicht schaffen zu können und wollte ganz mit dem Saxofonspielen aufhören. Ich riet ihr, einfach auf die restlichen Unterrichtsstunden zu verzichten, sich für die

Skalen Zeit zu nehmen und sie nach und nach mithilfe der Aebersold-CD in Ruhe zu studieren. Statt des Unterrichts sollte sie lieber gelegentlich Jazz-Workshops besuchen. Dem Rat folgend entwickelte sie sich ausgezeichnet und fand ihren Spaß am Saxofon und der Improvisation schnell wieder.

Überhaupt sind Workshops eine hervorragende Möglichkeit, sich zu trainieren und weiterzuentwickeln. Dabei lernt man Neues, andere Musiker kennen und erfährt professionelle Anleitung. Um nur zwei tolle Beispiele hierfür zu geben, möchte ich die Jazzkurse beim Kolpingbildungswerk in Coesfeld und den internationalen Jazzworkshop in Chodziez (Polen) nennen. In Coesfeld findet der Einsteigerkurs immer in der ersten Woche im Jahr und der für Fortgeschrittene in der Woche nach Ostern statt. Das Besondere an diesen Kursen ist, dass man direkt im schönen Veranstaltungsgebäude mit den Dozenten wohnt und jeden Abend bis ultimo jammen kann. Nebenbei ist das Essen noch hervorragend und das Personal ausgesprochen freundlich. Die Dozenten sind sehr verschieden, besonders erfahren und absolute Profis. Wirklich empfehlenswert!

In Chodziez findet der Workshop immer im Sommer statt. Die Kursgebühren sind gering, wobei man auch die Unterkunft in verschiedenen Preisklassen (von Camping über Blockhäuser und »Jugendhotel« bis zum guten Hotel) wählen kann. Informatio-

nen und Anmeldungen sind auch möglich in deutscher Sprache über das Organisationsbüro Jazzworkshop Chodziej, Coubertinstraße 69, 48301 Nottuln, E-Mail: jazzworkshop@chodziej.de.

IMPROVISATION ÜBER BEGLEITSTIMMEN ENTWICKELN

Zur Improvisation kann man auch über die Entwicklung von zweiten Stimmen kommen. Dazu nutze ich sehr gerne die »Taxi«-Unterrichtsreihe von Jan Utbult, die die meisten Schüler richtig motiviert! Hierbei kann man sehr oft und recht leicht zweite Stimmen erfinden, erklären und üben. Auch kleine Headarrangements bieten sich vielfach geradezu an. Simple Improvisationen sind ohnehin vorgesehen. Manko an diesem Unterrichtskonzept aus dem Zimmermann-Verlag ist, dass die Stücke oft nicht die wirklichen Vorzeichen enthalten, sodass man diese dem Schüler/Lernenden/Teilnehmer mitteilen oder, wenn möglich, ihn herausfinden lassen sollte.

FORMENLEHRE

Im weiteren Verlauf der »Improvisationsfähigkeitsentwicklung« sollte natürlich auch eine gewisse Formenlehre mit auf dem Lehrplan stehen, die einer Orientierung gibt, wie Stücke aufgebaut sind, um sich beim Improvisieren zurechtzufinden. Dies beinhaltet die verschiedenen Formen, wie besonders auch die Bluesform in ihren zahlreichen Variationen.

Zum Verständnis der Bluesform erzähle ich den Musikern gerne die Geschichte der Entstehung durch die Sklaven in Amerika, auch wenn sie nicht eindeutig belegt ist. Daraufhin spiele ich Audiobeispiele ein, wobei die Lernenden per Fingerzeig deutlich machen, in welchem der normalerweise drei Teile wir uns befinden. Erläuterungen zur Harmoniefolge schließen sich an. Reflexionen über klangliche Eindrücke und wie man die Aufteilung im Blues hören bzw. erkennen kann, folgen. Nun folgen praktische Übungen.

Wenn das Orchester dann fortgeschritten ist, beginne ich, es mit verschiedenen Aufgaben zu versehen. Zum Beispiel: Die Trompeten spielen die Melodie, die Posaunen lassen sich singend Backings einfallen, und die Saxophone spielen Backings, die sie im vorhergegangenen Durchgang gesungen haben. Im nächsten Durchgang suchen sich die Trompeten Backings, die sie singen, die Saxophone spielen die Melodie und

die Posaunen spielen die vorher gesungenen Backings, usw.

Improvisation nach Guidelines kann hier auch ein sinnvoller Punkt sein, den man theoretisch und nach Gehör singend sowie anschließend spielend ausprobiert bzw. musikalisch umsetzt.

VORBILDER

Selbstverständlich sollte auch zur Entwicklung gehören, dass man sich Stücke und andere Musiker über auditive wie visuelle Medien anhört, anschaut, genießt, beschreibt, um deren Spiel zu imitieren. Man muss es deshalb nicht in sein Repertoire aufnehmen, aber man erhält eine Bandbreite an Vorstellungsvermögen.

SOUNDS/EFFEKTE/KLANGBILDER

Im Bereich Sound gehören natürlich Effekte wie Dämpfer, Glissando, halb gedrückte Ventile usw. dazu. Das Ausprobieren und Einsetzen bereitet viel Freude und hilft, gerade auch im Anfängerstadium, Ideen zu entwickeln und flexibler zu werden.

Als ein Beispiel sei hier das Stück »Tuxedo Junction« im Arrangement von Jerry Nowak genannt. Hier gibt es ein Trompetensolo, das sowohl improvisiert als auch nach Noten gespielt werden kann. Die Improvisationsersatz-Vorlage ist recht gut gelungen. Eine Möglichkeit ist, nach ihr zu spielen und sie immer weiter zu variieren, bis sie mehr und mehr zu einer eigenen Version wird.

Fortgeschrittene sollten möglichst zu den Akkorden improvisieren. Dabei ermuntere ich die Solisten, doch mit dem Plunger zu spielen. Sie sollen sich vorstellen, sie seien der Schaffner, der in ein Abteil des Zuges kommt, ein Durcheinander vorfindet und sich (mittels Growl-Effekten) aufregt. Das gibt meistens viel zu lachen und hilft den Improvisierenden, sich von Noten und zu »bravem« Spiel zu lösen.

Mit Klangbildern und Geschichten starte ich auch schon mit den Kleinsten, frei zu musizieren. Gerne erinnere ich mich an eine sechsjährige Schülerin, mit der ich zu Bildern improvisierte. Sie brachte dann ein Bilderbuch mit, in dem es um die Zahlen von eins bis zehn ging. Wir überlegten immer zusammen, wie man diese Darstellungen umsetzen könnte. Für beide ein herrliches Vergnügen und für die Schülerin eine wunderbare Möglichkeit, ganz natürlich,

locker und ungezwungen an die Improvisation herangeführt zu werden.

Einem Schüler habe ich einmal die Hausaufgabe mit auf den Weg gegeben, mit der Trompete Pferdegewieher zu üben, um im Anschluss an einer Pferdewiese zu testen, ob die Pferde darauf reagieren. Der Schüler hat seine Aufgabe mit Hingabe absolviert und war begeistert. Die Pferde haben reagiert und sich das »seltsame Pferd« mit Bollerwagen und Trompete aus der Nähe angesehen.

Natürlich gehören zu diesen eher lustigen Dingen auch irgendwann die Beschäftigung mit Skalen, Harmonien usw. Aber ich habe die Erfahrung gemacht, dass – wenn man das Interesse und den Spaß an der Sache weckt – die nächsten Stufen zur Entwicklung von selbst gesucht und gefunden werden.

AKKORDE IN FUNKTION UND KLANGEIGENSCHAFTEN

Zum Umgang mit Improvisation gehört für mich irgendwann – früher oder später – die Beschäftigung mit Intervallen, Akkorden, deren Aufbau, Bezeichnungen, Klangeigenschaften und die Rolle, die die verschiedenen Töne in Sachen Klangeigenschaften besitzen. Das ist an dieser Stelle aber ein zu umfangreiches Kapitel, das diesen Rahmen sprengen würde und somit nur erwähnt wird.

Aufzeigen möchte ich aber, dass ich für Schüler, die noch nicht selbstständig die Akkorde erkennen bzw. umsetzen können, oftmals die Akkorde, die aus dem normalen Tonmaterial der entsprechenden Tonart herausfallen, aufzeige und die leiterfremden Töne ins Notenbild eintrage. Das schärft das Gehör und erweitert die Vorstellungskraft für harmonische Vorgänge.

Zum Abschluss rege ich an, sich mit seinem Instrument einfach darauf einzulassen, Stücke, die man gerade hört (sei es über Rundfunk, andere Medien oder einfach nur in seinem »inneren Ohr«), nachzuspielen, mitzuspielen oder als Basis für die Improvisation zu nutzen. Ich liebe es, beim Fernsehen einfach meine Trompete in den Händen zu halten, um bei interessanter Musik spontan mitzuspielen. Das bringt viel gute Laune und trainiert ungemein.

In diesem Sinne wünsche ich viel Spaß beim Abenteuer Improvisation!

KLASSIK VS. JAZZ

ARNO HAAS IM DIALOG MIT STEFAN SCHNEIDER

VON ARNO HAAS

ICH HABE MICH MIT STEFAN SCHNEIDER, EINEM KLASSISCHEN SAXOFONKOLLEGEN, ÜBER DIE UNTERSCHIEDLICHEN ANFORDERUNGEN VON KLASSIK- BZW. JAZZ-SAXOFONISTEN AN DIE INSTRUMENTE AN SICH SOWIE AN DAS ZUBEHÖR WIE MUNDSTÜCKE, BLÄTTER UND BLATTSCHRAUBEN UNTERHALTEN.

Prinzipiell bin ich fest davon überzeugt, dass diese Dinge auf den »eigenen Sound« kaum Auswirkungen haben, sofern man eine klare Vorstellung davon hat, was man an Klang produzieren möchte. Jede Materialveränderung, ob Mundstück, Blatt, Blattschraube oder sonstige Zubehörteile, bewirkt zunächst sicherlich einen Unterschied im Klang, der sich aber nach relativ kurzer Zeit wieder dem alten Sound angleicht, also dem eigenen charakteristischen Sound, den man im Ohr hat und den man immer versucht zu spielen. Es führt daher unabhängig vom Material kein Weg daran vorbei zu üben und noch mehr zu üben, wenn man besser klingen und spielen möchte.

INSTRUMENT UND S-BOGEN

Arno Haas: Stefan, was hältst du denn von der Aussage »Das ist ein typisches Klassik- oder Jazz-Saxofon«? Ich muss immer etwas schmunzeln bei dieser Unterscheidung, da ich der Meinung bin, dass es die noch nie gegeben hat. Weder früher in den Anfängen noch heute wurden für unterschiedliche Stilistiken auch unterschiedliche Instrumente gebaut.

Stefan Schneider: Je nach Schule, in der man gelernt hat, spielt man in der Klassik eher alte oder eben eher moderne Instrumente. Ich selber spiele ein altes Buescher, was aber bestimmt nicht bedeutet, dass ich für meine Musik nur alte Hörner spielen kann. Ein modernes Saxofon, das adäquat funktioniert und vielleicht weniger Ausgleichsgriffe bräuchte, steht als Alternative auch zur Debatte. Oft ist das Umfeld und dessen Ideologie ausschlaggebend dafür,

bei welchem Saxofon man schlussendlich landet, welche Instrumentenmarke der eigene Lehrer zum Beispiel spielt usw.

Haas: Im Jazz wird oft laut gespielt. Ich glaube aber, dass es stilübergreifend sehr wichtig ist, das Saxofon perfekt eingestellt zu haben. Egal welche musikalische Stilrichtung damit zu interpretieren ist. Ist für den Klassiker denn die Klappenöffnung ein Thema, bzw. meinst du, die sollte anders sein als beim Jazz Spielenden?

Schneider: Der einzige, der über Klappenöffnungen mit mir spricht, ist mein Instrumentenbauer. Der hat mein Instrument eingestellt. Auch das halte ich für Ideologie: Bei wem hast du Unterricht oder hast du eben keinen Unterricht, wo kommen deine musikalischen Ursprünge her, und bist du in der Lage, dich davon wieder zu lösen.

Haas: Ich bin zutiefst davon überzeugt, dass eine sehr präzise Tonvorstellung notwendig ist, was Klang und Intonation betrifft, um ein Saxofon, ähnlich der Singstimme, sauber zu intonieren. Das heißt für mich, dass man intonationstechnisch mit allen Saxofonen arbeiten können muss. Oft höre ich zu bestimmten Instrumenten »Ja, ihr Jazzer könnt darauf spielen, für Klassik ist das nicht gut genug«. Wie siehst du das?

Schneider: Es gab auch früher schon keine unterschiedlichen Instrumente. Arbeiten können muss ich mit jedem Sax. Du brauchst überhaupt erst einmal eine Idee davon, was du erreichen möchtest. Da sind wir wieder bei Sigurd Raschèr, der gesagt

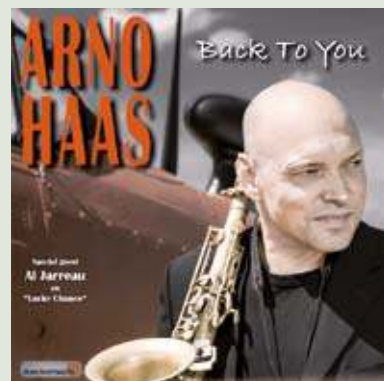
hat »mind over matter«, also Geist über Materie. Wenn du nicht weißt, wo du klanglich hin willst, dann kannst du so spezielles Material kaufen wie du willst und wirst trotzdem nie zum Ziel kommen. Ich finde, die Wahl des Instruments oder S-Bogens hat viel mit Ideologie zu tun, und jeder Spieler muss jeweils mit viel Arbeit den eigenen Weg zu seiner Entscheidung finden.

Haas: Bei den S-Bögen gibt es definitiv Unterschiede. Diese sind aber sicherlich nicht stilistisch relevant. Der S-Bogen muss vielmehr einfach zwingend zum jeweiligen

» ARNO HAAS

Arno Haas wurde 1965 in Schramberg im Schwarzwald geboren und wuchs in einer Musikerfamilie auf. Im Schwarzwald war er Mitglied des örtlichen Musikvereins und es ergaben sich frühe Begegnungen mit Bigband, Gospel und Blues. Er absolvierte seinen Wehrdienst im Luftwaffenmusikcorps Karlsruhe und beschloss schließlich, Berufsmusiker zu werden. Er studierte Jazzsaxofon bei Andy Scherrer an der Swiss Jazz School in Bern.

Nach seinem Debüt-Album 2013 (»Magic Hands«) folgte vor kurzem »Back To You«. Als Special Guest ist Al Jarreau mit von der Partie.



www.arnohaas.com

Instrument passen. Er ist das empfindlichste Teil des Saxofons, denn ein Großteil der Intonation passiert dort.

Schneider: Es ist ja auch so, dass unterschiedliche Spieler auf dem selben Instrument mal besser und mal schlechter intonieren. Wir kommen also immer wieder darauf zurück, dass unabhängig vom Instrument eine genaue Vorstellung davon nötig ist, was man als Musiker für einen Sound produzieren möchte und wie die Intonation im eigenen Ohr funktioniert.

MUNDSTÜCK

Haas: Im Jazz gibt es viele Versuche, das Mundstück zu »pimpen«, um die verschiedenen Soundvorstellungen besser umzusetzen. Es ergeben sich aber prinzipiell auch Klangunterschiede durch die individuellen anatomischen und physiologischen Grundeigenschaften, die jeder Spieler mitbringt. So ist die Luftführung, der Hals, der Mundraum, die Zunge und sind die Zähne

» STEFAN SCHNEIDER

Aufgewachsen ist Stefan Schneider in Calw. Nach dem Abitur studierte er bei Linda Bangs, einem Gründungsmitglied des Raschèr Saxophone Quartet, in Mainz. Auf den pädagogischen Abschluss folgte ein Auslandsaufenthalt in Oslo bei John-Edward Kelly. In Mainz folgte das Konzertexamens-Diplom. In und nach der Studienzeit spielte Schneider in den Orchestern der Theater in Mainz, Wiesbaden und Darmstadt, war Mitglied im Darmstädter Saxophon Quartett, spielte mit dem Raschèr Saxophone Orchestra Uraufführungen zeitgenössischer Werke und spielte mit dem Süddeutschen Saxophon-Kammerorchester Tonträger ein. Heute ist er Pädagoge an den Musikschulen in Altensteig und Wildberg, leitet zwei Bläserorchester und gibt als Gast Workshops bei verschiedenen Bläserorchestern, die sich



mit dem Saxofon im Orchester sowie den Bedürfnissen, Nöten und Wünschen der Spieler und Dirigenten beschäftigen.

bei jedem anders. Der eine sucht mehr die bauchige Qualität, also tiefere Frequenzen, der andere benötigt mehr hohe Frequenzanteile im Ton. Eine Baffle zum Beispiel wirkt fast wie eine Sprungschanze, um einen etwas schärferen Sound mit mehr hohen Frequenzanteilen zu erreichen. Dies rundet bei dem einen den Klang auf eine erwünschte Weise ab, bei einem anderen kann es aber zu einem unangenehm schneidenden Sound führen. Dann haben natürlich die Mundstückmaterialien Kautschuk, Metall oder Holz ganz unterschiedliche Grundeigenschaften. Ich war schon immer ein Kautschuk-Spieler. Das ist ein offenes Mundstück mit viel Platz für Luft, das grundsätzlich sehr bauchig klingt. Ich bin allerdings anatomisch durch die Position meiner Zunge etc. dennoch immer in der Lage, einen durchsetzungsfähigen Ton mit Biss zu erzeugen, das heißt einen Klang mit ausreichend hohen Frequenzanteilen. Wenn ich ein neues Mundstück in die Hand bekomme, schaue ich es mir von der Bohrungseite an und möchte im Inneren möglichst nichts sehen, das dem Luftstrom im Wege stehen könnte. Das passende Mundstück kann auf der Suche nach dem eigenen Sound sicher hilfreich sein, aber auch mit ganz unterschiedlichen Mundstücken wird mein charakteristischer Sound aufgrund meiner persönlichen Klangvorstellung immer erkennbar bleiben.

Schneider: Als Klassiker gehe ich da genauso vor und betrachte das Mundstück von innen. Je weniger Widerstände da sind, wie beispielsweise eine zu große Enge, Ecken oder Kanten, umso freier kann die Luft durchfließen. Mehr Luft ist gleich mehr Ton, ist gleich mehr Sound, ist gleich mehr Kontrolle. Insofern unterscheiden sich die Bedürfnisse zwischen Jazzern und Klassikern nicht.

Haas: Größere Unterschiede gibt es dann in der Bahnöffnung und Bahnlänge. Viele spielen im Jazz sehr offene Mundstücke: 7er bis 10er sind keine Seltenheit. Allerdings kenne ich auch Spieler mit einer 5er-Öffnung, die damit einen unglaublich fetten, jazzigen Sound produzieren können.

Schneider: Tatsächlich spielen wir Klassiker im Vergleich dazu winzige Öffnungen mit härteren Blättern. Außerdem haben die alten Raschèr-Mundstücke zum Beispiel eine beinahe wulstige dicke Spitze. Bei den moderneren Mundstücken dagegen kann man vorne fast schon von einer scharfen Kante sprechen, die eine viel klarere und direktere Ansprache ermöglicht.

Haas: Metallmundstücke wiederum sind für mich schwerer zu kontrollieren durch den geringeren Widerstand, also der leichteren Ansprache bei einem meist schärferen Sound. Allerdings ist es für mich dann auch aufwendiger, die tiefen Frequenzen, also den gewünschten Bauch im Sound zu bekommen. Viele moderne Hersteller produzieren heute Mundstücke mit hohen Frequenzanteilen, womit ein sehr lauter Sound produziert wird, was meines Erachtens schon zu sehr die Klangvorstellung beeinträchtigt.

Schneider: In der Klassik spielen Metallmundstücke nicht ganz so eine große Rolle. Aber auch hier ist es wie mit allem anderen: Das Mundstück ersetzt nicht die Idee und Kontrolle darüber, was du tust. Wie gesagt, spielen wir in der Klassik prinzipiell sehr viel geschlossenere Mundstücke, egal ob Kautschuk oder Metall. In der Klassik haben wir eine andere Art von Lautstärke, die durchaus sehr tragend sein kann und anders als beim Jazz-Sound trotzdem auf eine andere, subtilere Art und Weise durchkommt und präsent ist.

Haas: Hast du nicht auch schon erlebt, dass Kollegen mit einem neuen Mundstück kommen, davon ganz begeistert sind und nach wenigen Tagen wieder genauso klingen wie zuvor mit dem alten?

Schneider: Das ist immer so. Aber in solchen Fällen sprichst du von Kollegen, die tatsächlich eine gute Vorstellung von dem haben, was sie tun wollen. Dem Musikvereinspieler steht diese Fähigkeit unter Umständen noch nicht so zur Verfügung. Hier gibt es Material, das es dem Spieler tatsächlich schwerer oder leichter machen kann. Mit einem engen Metallmundstück dürfte ein Saxofonist mit noch wenig definierter Klangvorstellung dem Dirigenten bei einer Polka nicht viel Freude bereiten. Hier sind wir ja genau bei dem Thema: Im Musikverein wird Musik aller Stilrichtungen gespielt. Es wird klassische und jazzige bzw. poppige Musik zelebriert. Es wäre nicht praktikabel, je nach Titel ein anderes Mundstück aufzusetzen. Also muss man hier einen Mittelweg finden, indem extreme Mundstücke vermieden werden. Das Mundstück darf weder zu offen noch zu geschlossen, zu scharf noch zu dumpf sein, und es sollten auch keine durch extreme Baffles oder Ähnliches modifizierten Mundstücke benutzt werden.

Haas: Also stellen wir wieder fest, wie wichtig es ist die Klangvorstellung zu

schärfen und über Artikulation etc. die Stilstiken zu definieren.

BLATTSCHRAUBEN

Haas: Ich behaupte mal ganz gewagt aus meiner Sicht und Erfahrung, dass Blattschrauben fast überwiegend nur ein modisches Accessoire sind. Für mich ist es nur ein Utensil, welches die Aufgabe hat, das Blatt festzuhalten und am liebsten sehr einfach zu montieren sein sollte. Ich selbst benutze meist Ringe aus Metall oder Holz, die einfach draufgeschoben werden. Der Metallring klingt härter und die Holz-Ligature tönt weicher. Aber nur im direkten Vergleich, denn nach wenigen Momenten, behaupte ich, ist das nicht mehr zu hören, weil sich mein Ansatz darauf eingestellt hat und ich »meinen« Sound produziere.

Schneider: Blattschraube ist tatsächlich Mode. Ich habe lange Jahre die damals sehr populären Kunstleder-Ligaturen gespielt. Was sich bei manchen Blattschrauben für mich tatsächlich verändert, ist die Flageolettlage, die ein paar Halbtöne mehr und klarer gespielt werden können, nicht aber »meinen« Sound grundsätzlich verändert. Ich habe diverse moderne Ligaturen in Gebrauch, bin oft anfangs begeistert oder auch über einen längeren Zeitraum, aber tatsächlich ist der entscheidende Unterschied irgendwann nur noch das Handling. Ich klinge auch dann immer wieder einfach wie Stefan Schneider.

BLÄTTER

Haas: Hier sehe ich die tatsächlich größten Unterschiede zwischen Klassik und Jazz. Die typischen Jazzblätter empfinde ich als weicher im Material, mit oft sehr dünnen und dadurch weicheren Ecken. Bedingt durch die größeren Bahnöffnungen der Mundstücke werden schwächere Blätter gespielt. In meinem Fall ein 7* Tenormundstück mit 3er- oder 3,5er-Blättern. In der Regel bearbeite ich Blätter nicht, sondern halte nur die Unterseite mithilfe eines speziellen Tools glatt und sauber. Quer durch

die Angebote verschiedener Hersteller bevorzuge ich tatsächlich fast immer die Jazzblätter. Direkt nach Öffnen der Packung ist mir sofort klar, ob ich das Blatt spielen mag und kann oder nicht. Heutzutage ist die Qualität der Blätter sehr stabil. Das war vor 15 Jahren noch anders.

Schneider: Wir sprechen in meinem Fall über 5er-Blätter, und zwar die typischen



Klassik-Blätter. Ich empfinde die Ecken eigentlich nie als weich. Auch beim klassischen Blatt habe ich nicht das Gefühl, dass die Blätter von Anfang an super gut losgehen, sondern erst eingespielt werden müssen. Es ist mir auch schnell klar, ob das Blatt eine gute Substanz hat. Ich benutze immer mehrere Blätter im Rotationsprinzip, spiele also jeden Tag ein anderes. Auch ich bearbeite meine Blätter nicht. Wenn ich einmal ein Blatt bearbeiten muss, habe ich die Erfahrung gemacht, dass ich immer wieder daran weiterarbeite.

Haas: Ist der Klassiker eventuell empfindlicher und hat höhere Ansprüche an den Sound?

Schneider: Das kann schon sein, aber das mache ich nicht vom Sound abhängig. Das hat eher etwas mit dem Atemfluss zu tun. Wenn ich merke, dass es mit der Luft nicht funktioniert, dass es nicht zusammenspielt, dann ist das Blatt raus.

Haas: Wenn ein Blatt in einer bestimmten Lage nicht perfekt reagiert, hast du in der Klassik natürlich nicht die Freiheit, in dem Fall dort nicht zu spielen. Ich kann durchaus in den Tonlagen spielen, wo mein momentanes Blatt mir am meisten Freude macht.

Schneider: Da sagst du schon was Richtiges in Bezug auf die Kontrolle. Ich bin davon viel abhängiger, weil ich Noten spielen muss, die präzise da zu sein haben. Wenn ich ein Blatt draufmache und die Luft funktioniert nicht, dann fliegt das sofort raus. Das geht noch nicht einmal über die Ansprache, das spüre ich schon an der Luft. Klang und Sound ist dann erst das Zweite.

Haas: Was hältst du von Kunststoffblättern? Ich habe lange Jahre damit keine guten Erfahrungen gemacht, spiele aber seit einiger Zeit begeistert eines, das für mich überraschend gut funktioniert. Allerdings nur auf dem Altsaxofon. Für Tenor konnte ich bisher nichts Passendes finden.

Schneider: Das ist für mich bisher kein Thema gewesen.

In der Klassik kenne ich das nur von vielen Klarinettenisten, die sind uns damit definitiv schon weiter voraus. Aber es könnte eventuell für den einen oder anderen wirklich eine Alternative sein. Da hilft nur Ausprobieren.

Haas: Also können wir zusammenfassen, dass – jedenfalls für uns beide – gutes Material eine unverzichtbare Grundvoraussetzung für professionelle Arbeit am Instrument ist, aber letztlich die eigene Klangvorstellung und die in harter Arbeit zu erlernende Fähigkeit, sie umzusetzen, immer das Entscheidende bleibt. Lieber Stefan, ich danke dir für diesen anregenden Austausch unter Kollegen! ■



PERFEKTE SYNTHESE

JURRIAAN ANDRIESEN UND SEINE

»SUITE VOOR JAZZ-ENSEMBLE AND BAND«

VON JOACHIM BUCH

BLASMUSIK UND AUTHENTISCHER JAZZ SIND NUR SEHR SCHWER ZUSAMMENZUBRINGEN. OFT WIRD DAS BLASORCHESTER ALS ERWEITERTE BIGBAND ANGESEHEN, IN DER DIE STIMMFÜHRER DER REGISTER EIGENE SOLI ANHAND VON IN DEN NOTENEINGETRAGENEN IMPROVISATIONS-VORSCHLÄGEN GESTALTEN KÖNNEN. DER NIEDERLÄNDER JURRIAAN ANDRIESEN (1925 BIS 1996) GING IN DEN FRÜHEN ACHTZIGER JAHREN ETWAS WEITER UND SCHRIEB EINE SUITE FÜR BLASORCHESTER UND EINE VARIABEL BESETZTE COMBO, HARMONISCH WEIT ÜBER DIE TONSPRACHE DES FRÜHEN JAZZ HINAUSGEHEND.

Andriessen stammt aus einer sehr musikalischen Familie. Sowohl sein Vater Hendrik (1892 bis 1981) als auch sein jüngerer Bruder Louis (geb. 1939) gehör(t)en zu den wichtigsten Figuren des niederländischen Musiklebens. Jurriaan studierte unter anderem in Paris bei Olivier Messiaen und – gefördert durch ein UNESCO-Stipendium – in den USA. Nach zahlreichen Werken für

unterschiedlichste Besetzungen entstand 1966 sein erstes Werk mit Jazz-Anklängen: das »Concerto Rotterdam« für Jazzcombo und Sinfonieorchester. Für Blasorchester schrieb er zwischen 1950 und seinem Tod fast 20 Werke, von denen das »Rococo Concerto« für Klarinette und die »Sinfonia »Il fiume« zu den bekanntesten zählen dürften.



Der erste Satz der »Suite voor Jazz Ensemble and Band« heißt »A Bluebird« und beginnt mit einer langsamen Einleitung. Das musikalische Material besteht vor allem aus Umspielungen des Zentraltons »d« und aus kleinen chromatischen Bewegungen, speziell in den gestopften Trompeten (Notenbeispiel 1). Mit dem Tempowechsel ab Takt 19 (englische Tempo-Angabe »Fast«)

Fotos: Andrey Burmakin - fotolia, Lukas Gajda - fotolia, privat

setzt die Jazzcombo in einem dreistimmigen Satz ein, begleitet von der Rhythmus-Gruppe, wobei sich der Pianist an den Akkorden orientiert (Notenbeispiel 2). Der erste, noch von den Holzbläsern des Orchesters zu spielende Akkord wird im Particell (5 Systeme) mit »G2« angegeben (G-Dur mit zugefügter Sekund), ist aber de facto ein $\frac{6}{9}$ -Akkord, da auch die Sext erklingt.

Das Thema der Combo wird nach einem 16-taktigen Chorus ab Takt 35 vom Orchester übernommen, wobei bezeichnenderweise die »klassischen« Bigband-Blasinstrumente Saxofon, Trompete und Posaune im Vordergrund stehen. Weitere 16 Takte später beginnt in Takt 51 die Bridge (Notenbeispiel 3).

Nach einer zweitaktigen Einleitung legt ab Takt 75 der Combo-Trompeter mit dem ersten Solo los. Im Particell sind nur die Harmoniewechsel (»Changes«) vermerkt, sodass der Solist freie Hand hat. Wie bereits oben erwähnt, gehen die Akkorde allerdings weit über »sixte ajoutée« oder einfache Septimakkorde hinaus. Immer wieder sind Akkordfolgen der Stufen II – V – I zu erkennen, zum Beispiel D13 – Gm7 – C13 oder Fm7 – Bb13 – Eb2. Das zweite Solo (ab Takt 91) wird in der Verlags-Einspielung von Molenaar von einem Saxofon übernommen. Auch hier sind die harmonischen Strukturen ähnlich wie im ersten Solo. Das Orchester beteiligt sich mit einigen Einwüfen am musikalischen Geschehen. Der dritte Chorus (ab Takt 107) wird von der Posaune gestaltet.

Mit einem Flötensolo, unterlegt von rhythmischen Einwüfen des Blechs, beginnt ab Takt 131 ein neuer Abschnitt (Notenbeispiel 4), der dann in Takt 161 – auf die Sonatenform bezogen – in die Reprise mündet. Nach einem kurzen gemeinsamen Solo aller drei Melodie-

instrumente endet der Satz im dreifachen Forte mit einem großen Septimakkord auf G mit einer erniedrigten Quint.

Der recht kurze zweite Satz »A Ballad« beginnt mit einem Solo der Combo-Posaune über Haltetönen im Orchester (Notenbeispiel 5). Der erste Chorus startet ab Takt 23 mit einer gestopften Trompete. Den zweiten Chorus übernimmt das Klavier und weitere 16 Takte später ist noch einmal die Posaune im Einsatz.

»A Samba« heißt der Finalsatz. Nachdem sich der Rhythmus im Schlagzeug und im hohen Holz aufgebaut hat, beginnt die Posaune ab Takt 13 mit dem ersten Chorus (Notenbeispiel 6). Das erste improvisierte Solo spielt die Trompete ab Takt 51. Die Solisten können sich über weite Strecken »aus-toben«, aber Andriessen sorgt dafür, dass es im Verlauf des Satzes doch noch zu einem kleinen »Miteinander« von Jazz-Ensemble und Blasorchester kommt. Ab Takt 121 intoniert die Combo ein Seitenthema, das anschließend zumindest teilweise vom Orchester beantwortet wird (Notenbeispiel 7).

Nach der Wiederholung eines Anfangsteils hält die Coda noch eine rhythmische Überraschung parat. Plötzlich spielt das Orchester gegen den glatt durchgehenden Beat des Schlagzeugs einen Walzer-Nachschlag. Nach einem Schlagzeug-Break über dem dritt- und vorletzten Takt endet das Werk mit einem vergleichsweise »braven« Akkord: D-Moll 7.

Das Werk ist bei Molenaar erschienen und auf dem Tonträger »Molenaar Band Series No. 19« zu hören. Das Album »Cordilleras De Los Andes« wurde von der Koninklijke Militaire Kapel unter Jan van Ossenbruggen aufgenommen.
www.molenaar.com

Notenbeispiel 1: Umspielungen des Zentraltons »d« und kleine chromatische Bewegungen, speziell in den gestopften Trompeten

Notenbeispiel 2: Der Pianist orientiert sich an den Akkorden

Notenbeispiel 3: In Takt 51 beginnt die Bridge

Notenbeispiel 4: Mit einem Flötensolo, unterlegt von rhythmischen Einwüfen des Blechs, beginnt ein neuer Abschnitt

Notenbeispiel 5: Der recht kurze zweite Satz beginnt mit einem Solo der Combo-Posaune über Haltetönen im Orchester

Notenbeispiel 6: Die Posaune beginnt mit dem ersten Chorus

Notenbeispiel 7: Die Combo intoniert ein Seitenthema, das vom Orchester beantwortet wird



VON HANS-JÜRGEN SCHAAL

ZUM ELFTEN MAL KONKURRIERTEN DREI JAZZBANDS LIVE UM DEN NEUEN DEUTSCHEN JAZZPREIS. SEIT 2006 WIRD DIESER PREIS VON DER IG JAZZ RHEIN-NECKAR E.V. VERGEBEN – REGIONALE KULTURSPONSOREN MACHEN ES MÖGLICH. IN DIESEM JAHR WAREN DAS DIE L-BANK (DIE STAATSBANK FÜR BADEN-WÜRTTEMBERG), DIE MANNHEIMER WERBEAGENTUR SIGNUM COMMUNICATION UND DAS KULTURAMT DER STADT MANNHEIM. AUSTRAGUNGSORT DER FINALEN JAZZ-KONKURRENZ IST TRADITIONELL DIE ALTE FEUERWACHE IN MANNHEIM-NECKARSTADT. DORT FIEL WIE IMMER DIE LETZTE ENTSCHEIDUNG – DURCH DAS PUBLIKUM.

WETTSTREIT DER

DER NEUE DEUTSCHE JAZZPREIS IN MANNHEIM

Man musste es fast erwarten: Der Kurator stahl allen anderen die Schau und die Show. Jacky Terrasson, der gutgelaunte Starpianist mit amerikanischen und französischen Wurzeln, sorgte am ersten Abend in Mannheim für zwei kleine Sternstunden des Jazz. Mit seinen großartigen Partnern Thomas Bramerie (Bass) und Lukmil Perez (Drums) präsentierte er eine umfangreiche Klaviertrio-Suite, in deren Verlauf verschiedene Jazzstandards verarbeitet wurden (»My Funny Valentine«, »Caravan«, »Take Five« u. a.), aber auch Popsongs anklangen (zum Beispiel Michael Jacksons »Beat It«). Mit reichlich Virtuosität, Esprit und Spaß führte das Trio durch gefühlte 500 Stil- und Spielarten zwischen Swing, Cool und Funk. Das Ganze war merklich vorarrangiert und raffiniert auf Pointe und Effekt abgestellt – dennoch blieb die Faszination bis zum allerletzten Takt bestehen. Jacky Terrasson bewies in Mannheim einmal mehr, dass er ein Zauberkünstler und Tausendsassa an den Tasten ist und die ganze Jazzgeschich-

te in seinen improvisierenden Fingern hat. Gäbe es ein Guinness-Buch der Jazzrekorde, bekäme das Trio auf jeden Fall einen Eintrag für die tranchehafteste Version von »Take Five«.

DIE AUSWAHL

Das Konzert des Kurators ist in Mannheim obligatorisch. Doch noch mehr gefordert als beim Konzert war Jacky Terrasson bei der Auswahl der Finalbands des Preiswettbewerbs. Das läuft so: Alle deutschen Jazzbands (die Mitglieder müssen mehrheitlich in Deutschland wohnen) können sich mit drei Stücken einer CD oder mit drei MP3-Files bewerben. Erfahrungsgemäß treffen jedes Jahr rund 200 Bewerbungen ein. Eine Jury der IG Jazz Rhein-Neckar e.V. trifft daraus eine Vorauswahl der Besten – dieses Jahr waren das 15 Bands. Deren Bewerbungen gehen an den Kurator, einen jährlich neu zu bestimmenden, international renommierten Jazzmusiker. Humorvoll er-

zählte Jacky Terrasson am zweiten Abend, dass er seine Aufgabe, die Zahl der ausgewählten Bands von 15 auf drei zu reduzieren, erheblich unterschätzt habe. Am Ende geriet er in Zeitdruck und hat Tag und Nacht die eingereichten Stücke wieder und wieder geprüft, um zu einer Entscheidung zu gelangen. Er war um seinen Job wahrlich nicht zu beneiden. Das Niveau des deutschen Jazz ist hoch.

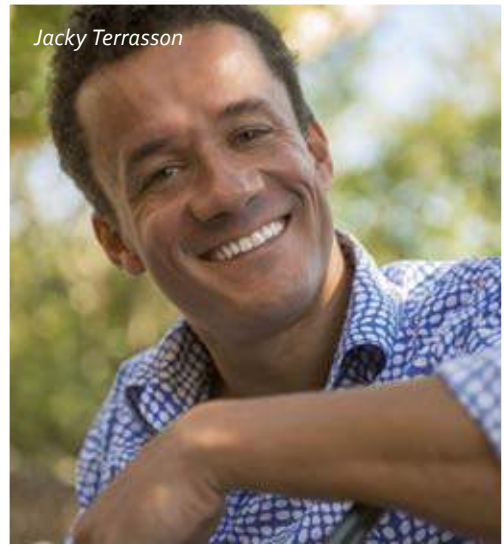
Und vor allem: Solche Entscheidungen sind im Grunde gar nicht zu verantworten. Ab einem gewissen professionellen Level sind Vorlieben doch nur noch eine Geschmacksfrage, vielleicht sogar reine Stimmungssache. Jazz – und Musik überhaupt – lässt sich nicht messen wie eine sportliche Leistung. Wenn eine Band virtuoser und notenreicher spielt als eine andere, ist sie deshalb noch lange nicht besser. Wenn mir bei der einen Gruppe der Pianist gut gefällt und bei der anderen der Schlagzeuger – welcher Band gebe ich den Vorzug? Wenn der eine

Fotos: Veranstalter

Bastian Jütte Quartet



Jacky Terrasson



Denis Gäbel Quartet



Johannes Ludwig Quartett



QUARTETTE

Saxofonist einen schönen Ton hat und der andere eine hübsche Phrasierung – was zählt mehr? Am Ende entschied sich Jacky Terrasson für drei Quartette mit identischer Instrumentierung: Saxofon, Piano, Bass, Schlagzeug. Und war dankbar und froh, dass ihm die letzte Entscheidung – die Preis-Entscheidung – abgenommen wurde vom Publikum. Die Zuhörer in der Alten Feuerwache müssen ihre Wahl spontan treffen. Die momentane Laune und Begeisterung des Hörers, die Tagesform der Bands, die Bühnenpräsenz der Musiker und allgemein menschliche Sympathien spielen da eine große Rolle. Der Publikumsentscheid ist immer ein Glücksspiel. Preiswürdig sind sowieso alle drei Finalbands.

DER WORKSHOP

Doch der Reihe nach! Denn als Auftakt zum Jacky-Terrasson-Trio am ersten Abend stellte sich noch eine weitere Band vor: das Jazzlabor Mannheim-Toulon. Interregionale Kooperationen haben im Veranstaltungsrahmen des Neuen Deutschen Jazzpreises Tradition. Musiker der Mannheimer

Szene treffen dabei auf Musiker einer anderen Region und erarbeiten mit ihnen ein Programm. Von Mannheimer Seite nahmen diesmal teil: die Saxofonistin Alexandra Lehmler und der Trompeter Johannes Stange. Die Vertreter Toulons waren: Pierre-Alain Goulch (Piano), Gautier Laurent (Bass) und Rémi Vignolo (Drums). Lehmler hatte die drei Franzosen aus Toulon bei einem Konzert in Nancy kennengelernt. Und da Mannheim und Toulon seit 1959 Partnerstädte sind, lag ein gemeinsames »Jazzlabor« auf der Hand.

Dieses großartige deutsch-französische Quintett stand in Mannheim zwar zum ersten Mal gemeinsam auf der Bühne, klang aber wie eine eingespielte Formation. Sechs charaktervolle Stücke hatte man in Workshop-Manier gemeinsam erarbeitet, darunter eines des Pianisten Goulch, in dem Stange ein lyrisches Flügelhornsolo spielte, und eines des Schlagzeugers Vignolo, das durch raffiniertes Bluesfeeling, ein schleichendes Bläserthema und ein großes Klaviersolo gefiel. Alexandra Lehmler, die Saxofonistin, brachte gleich zwei ihrer

Kompositionen mit: einen weitgehend modalen Walzer, ihrem Sohn Carlo gewidmet, und das eigenwillig-stimmungsvolle »Les Voisins Imaginaires«. Johannes Stange wiederum stellte sein imposantes Stück »Prayer« vor, in dem er die Trompete mit Dämpfer blies, während Bass und Bariton-sax gemeinsam Nebenmotive spielten. Stange sagte auch die Schlussnummer an, eine orientalisch getönte Melodie des jordanischen Musikers Salah Eddin, mit dem er in der Worldjazz-Band LebiDeryah zusammengearbeitet. Das Stück wechselte zwischen schnellem und langsamem Tempo und entfaltete in der Mitte einen brütenden Wüstengroove. Auch dieser Auftritt war preisverdächtig.

DIE KANDIDATEN

Am Wettbewerbs-Abend dann machte das Johannes Ludwig Quartett aus Köln den Anfang. Mit dem Altsaxofonisten spielten Andreas Feith (Klavier), Max Leiß (Bass) und Julian Fau (Drums). Diese vier Youngster, die außerhalb der Kölner Szene noch ziemlich unbekannt sind, waren für viele



Zuhörer die eigentliche Überraschung des Abends. Gäbe es einen Preis für die ausgewogenste und stilsicherste Darbietung, stünde er sicherlich diesem jungen Quartett zu. Ob in hohem Tempo (»Uphill«), in ungeradem Takt (»Falling Through Water«) oder in einer Ballade (»Airbourne«): Die Band bewies immer eine große stilistische und dynamische Geschlossenheit und fand ihre ganz eigene Art, die Stücke anzugehen. Altsaxofonist Johannes Ludwig verblüffte dabei mehrfach durch eine innovative und virtuose Intervallsprache, auch Pianist Feith begeisterte mit spieltechnischer Brillanz.

Bei der zweiten Band, dem Denis Gäbel Quartet, das ebenfalls in Köln seine Basis hat, ging es deutlich kraftvoller zur Sache. Tenorsaxofonist Gäbel, ein jüngerer Bruder des Jazzsängers Tom Gaebel, ist kein Unbekannter mehr, und auch seine Mitspieler im Quartett gehören zu den Etablierten der deutschen Jazzszene: Sebastian Sternal (Piano), Martin Gjakonovski (Bass) und

Silvio Morger (Drums). Da Sternal erkrankt war, sprang beim Konzert in Mannheim der Pianist Simon Seidl ein – mit 28 Jahren der Jüngste in der Band. Saxofonist Gäbel stand im Zentrum des Auftritts und übernahm beinahe alle Soli. Er spielte in Stücken wie »Stoner« und »Drive-In« mit seinem Quartett so druckvoll und körperlich auf, dass man an einen Dexter Gordon oder John Coltrane denken musste. Den Preis für die energetischste und zupackendste Band des Abends hätte auf jeden Fall das Denis Gäbel Quartet geholt.

Als dritte Finalband startete das Bastian Jütte Quartet, dessen Hauptstandort München ist. Anders als bei den vorigen Quartetten ist hier nicht der Saxofonist, sondern der Schlagzeuger der Bandleader. Mit Bastian Jütte spielten Florian Trübsbach (Altsaxofon), Rainer Böhm (Piano) und Henning Sieverts (Bass) – durchweg erfahrene Improvisatoren. Alle Stücke stammen vom Bandleader und besaßen vielfältige Stimmungs-, Stil- und Rhythmus-

wechsel, die Jütte vom Schlagzeug her raffiniert zu lenken wusste. Saxofonist Trübsbach lieferte längere Zeit nur dezente Begleitmotive, bekam dann aber ekstatische Modalsoli. Pianist Böhm und Bassist Sieverts konnten ebenfalls genialisch solieren. Der Preis für die abwechslungsreichste und stilistisch flexibelste Band müsste definitiv an die erfahrene Crew um Bastian Jütte gehen.

DIE ENTSCHEIDUNG

Jedes der drei Quartette wurde zu Recht mit tosendem Applaus belohnt und hätte den Finalpreis verdient gehabt. Nachdem die rund 400 Besucher in der Alten Feuerwache ihre Stimmkarten abgegeben hatten, begann das gespannte Warten auf das Ergebnis der Auszählung.

Der mit 1000 Euro dotierte Solistenpreis ging schließlich an den 38-jährigen Rainer Böhm, den Pianisten und Jüngsten im Bastian Jütte Quartet. Auch den Hauptpreis (10 000 Euro) holte sich diese Band – offenbar hatten die interessanten und unberechenbaren Umschwünge in Jüttes Musik das Publikum am besten unterhalten. Hier drängt sich dem Beobachter eine Parallele zum Finale von 2013 auf. Damals gewann mit Max Andrzejewski's Hütte ebenfalls die Band mit den stilistisch abwechslungsreichsten Stücken. Auch damals war der Schlagzeuger der Bandleader und hatte die verblüffenden Kompositionen des Auftritts selbst geschrieben. Damals Hütte, diesmal Jütte: Die Hörer lieben die Kurzweil. ■

LUST AUF WEITERBILDUNG?



Das **Fachmagazin für Blasmusik** richtet sein zentrales Augenmerk auf Aus-, Fort- und Weiterbildung sowie Wissensthemen in der Bläsermusik unter dem Motto: »**CLARINO bringt mich weiter!**«

Jahres- oder Test-Abo Print unter

clarino.de/abo

Digitale Ausgabe und Abo

Erhältlich im
App Store

