

Grundgestalt: <i>cis— d — f</i>	Umkehrung: <i>f — e — cis</i>
Krebs: <i>f — d — cis</i>	Krebs der Umkehrung: <i>cis — e — f</i>
<i>cis — f — d</i>	<i>f — cis — e</i>
<i>d — f — cis</i>	<i>e — cis — f</i>
<i>d — cis — f</i>	<i>e — f — cis</i>
<i>f — cis — d</i>	<i>cis — f — e</i>

Daraus wird ersichtlich, daß sie nicht nur in Umkehrung und Krebs auftritt, sondern daß die drei Töne selbst ihre Stellung untereinander vertauschen, also permutatorisch angewendet werden. Große melodische Bögen und Figurationen entstehen dadurch, daß Transpositionen der Grundgestalt in allen Stufen aneinandergereiht oder durch gemeinsame Töne miteinander verzahnt werden. In der ganzen Partitur gibt es kaum einen Takt, in dem unsere Dreitonreihe nicht vorkäme. Darüber hinaus liefert sie die Grundlage für die Harmonik, indem ihre Töne, natürlich auch in Transpositionen, zu Akkorden zusammengefaßt werden und somit das harmonische Geschehen weitgehend bestimmen. Auf diese Weise wird systematisch erfassbar, was zunächst unerfassbar schien. Auf eine eingehende Analyse dieser überaus aufschlußreichen musikalischen Vorgänge muß hier verzichtet werden⁷. Es sei lediglich hervorgehoben, daß die in der *Erwartung* offenbar unbewußt angewandten Verfahrensweisen die spätere Reihentechnik, wie sie etwa in der *Jakobsleiter* an einer Sechstonreihe geübt wird, in erstaunlicher Weise vorwegnehmen. Das beweist aber, daß selbst in den Werken der sogenannten freien Atonalität harmonische Gesetzmäßigkeiten vorhanden sind. Davon war Schönberg selbst überzeugt, als er in seiner Harmonielehre die folgenden Sätze schrieb⁸: „*Ich entscheide beim Komponieren nur durch das Gefühl, durch das Formgefühl. Dieses sagt mir, was ich schreiben muß, alles andere ist ausgeschlossen. Jeder Akkord, den ich hinsetze, entspricht einem Zwang; einem Zwang meines Ausdrucksbedürfnisses, vielleicht aber auch dem Zwang einer unerbittlichen, aber unbewußten Logik in der harmonischen Konstruktion. Ich habe die feste Überzeugung, daß sie auch hier vorhanden ist; mindestens in dem Ausmaß, wie in den früher bebauten Gebieten der Harmonie.*“

ROBERT BERGMANN / MULHOUSE

Das Problem der Jazzmusik im heutigen Musikleben

„*Der Jazz ist kein wissenschaftlich anerkanntes Gebiet der Tonkunst.*“ Diesen Satz schrieb der ausgezeichnete Züricher Musikkritiker Jan Slawe Anno 1948. Er fügte hinzu: „*Es gibt keine Musikwissenschaftler die zugleich Jazzfachleute sind und keine Jazzfachleute, die ihr Gebiet musikwissenschaftlich bearbeiten.*“ So war es also vor kaum 14 Jahren. Die Lage ist heute besser als damals, wir wollen sie jetzt im Sinne unseres Themas neu betrachten.

Es ist viel Unsinn über den Jazz geschrieben worden und es ist äußerst schwierig, sich in dem Dschungel der Jazzliteratur zurechtzufinden, weil diese meistens von musikalisch — und oft auch wissenschaftlich — ungeschulten Theoretikern dominiert wird. Einer dieser Theoretiker ging so weit zu behaupten, der Jazz wäre „*die spezifische Musik der schwarzen Rasse*“. Er hatte nur eines vergessen und zwar, daß die Urneger Afrikaner sind und daß diese den Jazz damals gar nicht kannten und noch heute kaum imstande sind diese Art Musik zu betreiben!

⁷ Eine Studie darüber wird veröffentlicht werden.

⁸ A. Schönberg, a. a. O., 466.

Über die Herkunft des Wörtchens *Jazz* — wenn man sich überhaupt darum bekümmerte — gab es die unmöglichsten Auslegungen. Die Wahrheit kam erst später, gegen 1949, durch genauere Forschungen zutage, und seither gehen ihr die Jazzapologeten gerne aus dem Wege. Denn *Jazzmusik* und *Jazzband* waren anfänglich ganz schlimme Schimpfwörter, mit denen empörte Musikliebhaber die Ragmusik und die Ragkapelle verpönten und ausschalten wollten. Na, geben wir dem Wörtchen *Jazz* seine volle, seine krasse Bedeutung wieder (wir sind ja hier nicht im Kindergarten). In der ungeschriebenen Argot-Sprache der amerikanischen Neger bedeutet *Jazz* das, was die Mediziner den *Coitus* nennen. Und mit *Jazzmusic* wollten seine Gegner nichts anderes als *Bordellmusik* bezeichnen. Tatsächlich waren die Hauptprotagonisten der *Ragmusic* in den Freudenhäusern, namentlich im Vergnügungsviertel von New-Orleans, als Tanzmusiker beschäftigt oder beschäftigt gewesen. Die Schimpfworte verwandelten sich nachträglich zuungunsten der Schimpfer, denn die Vokabeln *Rag* und *Jazz* deckten schließlich einen musikalischen Hybridationsvorgang, der sich nicht nur in den Freudenhäusern sondern auch in der Kirche und bei jeder anderen musikmöglichen Gelegenheit weiterentwickelte.

Den ganzen Prozeß wollen wir jetzt einmal durchleuchten. Wie kam — bei der Nachahmung oder Nachschöpfung der abendländischen Musik durch die Neger — der schwarze Wolf in den weißen Schafspelz? Das hören Sie jetzt am besten bei der Schallplatte die wir auflegen¹. Was hier mit dem Weihnachtslied *Stille Nacht* geschieht, wenn es von einer Neger Sängerin interpretiert wird, das geschah früher vielen anderen Liedern, und zwar nicht in Afrika sondern in Amerika. Gegen eine solche, sagen wir, unverfrorene Behandlung eines ehrbaren Weihnachtsliedes kann man sich auflehnen, das hat aber keinen Zweck, denn dadurch wird das musikwissenschaftliche Problem, das uns interessiert, nicht gelöst.

Jedenfalls erkennen wir hier die erste Phase der euro-afrikanischen Mischung, es ist der Anfang der Jazz-Variierungstechnik. Diese einfache *Variierung* genügte schließlich nicht, und so kam die zweite Phase. Man fügte etwas hinzu zu der abendländischen Musik, z. B. eine improvisierte Baß-Partie und eine Schlagzeugbegleitung. Das hören Sie jetzt am besten bei der nächsten Platte, in dem Präludium No. 1 von Johann Sebastian Bach². Kommt hier vielleicht ein schwarzes Schaf in einen weißen Wolfspelz? Das wäre nicht uninteressant. Jedenfalls sind hier keine Negerkünstler am Werk, sondern weiße Musiker, und zwar Jacques Loussier und zwei andere Jazzmen aus Paris. Das war die zweite Phase. Die Baß-Stimme ist charakteristisch, es ist keine Variierung mehr nach dem Ariadnefaden eines Themas, sondern Improvisation, und zwar nach der harmonischen Struktur, sagen wir, nach den „Ariadne-Akkorden“ der Begleitung.

Jeder improvisierende Musiker kennt (mehr oder weniger gut) diese Akkord- und Taktfolge, daher klappt auch die Kollektivimprovisation, das ist der Gipfel der Jazz-Hot-Technik, und das wäre die dritte Phase dieses Prozesses, die wir jetzt beobachten können, nämlich im 2. Teil desselben Präludiums². Zuerst glaubt man, das Musikstück wird durch ein ganz anderes ersetzt. Es ist auch so, aber nicht ganz, denn die Struktur des Stückes bleibt harmoniegetreu bestehen. Das können Sie schön nachkontrollieren, wenn Sie das *Ave Maria*, die *Méditation*, die Gounod Anno dazumal hinzugefügt hatte, im Geiste mitsingen. Eine solche Improvisation wäre schon freie Komposition, wenn sie nicht, wie schon gesagt, an eine harmonische Struktur, in diesem Falle an das *Präludium No. 1* von Bach, gebunden wäre. Es ist aber schon eine neue Musikgattung, die jetzt zur freien Schöpfung übergehen kann, wenn sich ein begabter Komponist auch noch der „geliehenen“ Harmonik entledigt und eine eigene erfindet und benützt. Das wäre die vierte Phase — die freie Komposition also — gegen die kein verständiger Musiker etwas einwenden kann, hauptsächlich nicht, wenn das Produkt

¹ Mahalia Jackson, *Silent night, holy night*, Vogue EPL 7 108.

² Vorgeführt von der Schallplatte Decca 153 905: Jacques Loussier — Play Bach *Präludium Nr. 1*.

musikalisch „valable“ ist. Hier ein Exempel: eine Komposition des Negerpianisten Billy Taylor *Day Dreaming*³. Teilhard de Chardin behauptet: „*Tout ce qui monte converge.*“ Das kann man ungefähr so übersetzen: „*Alles was nach oben strebt, vereint sich.*“ Folglich müßte die Jazzmusik, wenn sie sich *nach oben* entwickelt hätte, mit der Konzertmusik zusammen-treffen.

Diese Entwicklung „*nach oben*“ – sagen wir: von der populären improvisierten Form nach der musikalisch ausgearbeiteten Konzertform – diese „Veredlung“ wird heute der *dritte Strom* (*third stream*) genannt. Es ist also kein Jazz-Hot mehr, und die Jazzfans mögen schon recht haben, wenn sie behaupten, es wäre auch keine Jazzmusik mehr. Jedenfalls sind wir an einem Punkt angelangt, wo anspruchsvolle Musikkenner und fortschrittliche Jazzliebhaber sich treffen können.

Es wird jedem Musiklehrer oder Konservatoriumsdirektor schon öfters passiert sein, daß junge Leute sich vorstellen um . . . Jazz zu lernen. Was soll da die Antwort sein, wenn man weiß, daß es heute Jazzmusiker gibt, die den Kontrapunkt so gut beherrschen wie der beste Harmonielehrer, und wenn man erkennt wie eine neue Musikgattung sich immer besser behauptet? Diese Musikgattung ist heute „konservatoriumsfähig“. Das heißt, man kann sie studieren, genauso wie die klassische, romantische, oder die sogenannte „moderne“ Musik. Unter der Bedingung, daß die Jazzjünger vorerst Harmonielehre studieren, wenigstens einigermaßen, kann auch die Hot-Improvisation scholastisch betrieben werden, es ist aber nicht unbedingt notwendig, denn diese führt zu leicht zu Exzessen, zu zügellosem Musizieren, und so etwas gehört ja eigentlich nicht in eine Musikschule.

Seit Jahren behaupten wir: *Wenn Bach wiederkäme, würde er Boogie-Woogies komponieren . . . oder er müßte seine Partita-Form verleugnen.* Eine Partita ist nichts anderes als eine Tanzsuite, bestehend aus zeitgenössischen Tänzen von damals: Allemande, Bourrée, Gigue, usw. Die zeitgenössischen Tänze unserer Zeit heißen aber: Stomp, Blues, Rumba, Boogie-Woogie, usw. Ob diese heutige Tanzmusik edel genug ist, oder nicht, ist ohne Belang. Die Gigue, nebenbei bemerkt, kam auch nicht von oben her, sie ist in London, in ganz berühmten Matrosenkneipen auf die Welt gekommen. Das hat Bach nicht gehindert, sie als Finale, als Krönung der Partita zu benützen.

Zum Schluß kommen wir jetzt zur Ostinato-Rhythmik. Das ist, wenn ich so sagen darf, der Kitt, der die ganze Blues- und Jazzimprovisationstechnik zusammenhält. Damit wollen wir den psychisch „betäubenden“ Faktor der endlosen binären Rhythmik (der wie bei dem unaufhörlichen Tam-Tam der afrikanischen Nächte mitspielt) nicht verleugnen. Nebenbei bemerkt, gibt es auch eine Ostinato-Thematik und eine Ostinato-Harmonik, wenn einige Jazzformeln bis zur Ohnmacht wiederholt werden. Wie dem auch sei, wir sind mit dem *third stream* an einer komponierten, geistig durchdachten Form angelangt, die die Improvisation kaum noch zuläßt, und die also die Ostinato-Rhythmik nicht mehr durchgehend braucht um musikalischen Zusammenhalt zu bewirken. Es ist auch verständlich, daß ein freier Schöpfer, auf die Dauer, das Joch der Ostinato-Rhythmik nicht ertragen kann oder nicht ertragen will.

Schon Gershwin wollte die Ostinato-Rhythmik sprengen. Er tat es auch, und so entstand die *Rhapsody in Blue*. Und gleich behaupteten die Jazzfans es wäre keine Jazzmusik mehr. Als Duke Ellington seinen späteren Werken eine neue Richtung gab, wurde das gleiche behauptet. Immer wieder, wenn ein Musiker versuchte, das Jazz-Aschenbrödel auf den Hofball zu führen, hieß es, das Aschenbrödel wäre kein Aschenbrödel mehr. Nun, es soll es auch gar nicht bleiben. So wäre es an der Zeit, um hinfort jedes Mißverständnis zu vermeiden, dem Kind einen anderen Namen zu finden, und dem sowieso zweifelhaften Wörtchen *Jazz* seinen Laufpaß zu geben.

³ Vorgeführt von der Schallplatte Prestige LP 7001: Billy Taylor, *Day Dreaming*.

Eine neue Musikgattung bleibt bestehen, für die es viel bessere Bezeichnungen gibt als *Jazz* oder *Jazzmusik*, nämlich die Bezeichnungen: George Gershwin, Duke Ellington, Leonard Bernstein, John Lewis, usw. Hat vielleicht Beethoven etwas anderes komponiert als Beethovenmusik? Musik eigener Prägung? Eine solche markante persönliche Form irgendeiner Musikgattung von heute (ob Jazz oder nicht, ob tonal oder atonal) wäre schließlich die interessanteste Gegenwarts- oder Zukunftsmusik, die man sich wünschen kann, und das Problem der Jazzmusik im heutigen Musikleben könnte so eine Lösung finden.

BOGUSŁAW SCHÄFFER / KRAKAU

Präexistente und inexistente Strukturen

Erlauben Sie mir, meine Damen und Herren, zu Ihnen gleichzeitig als Musikwissenschaftler und Komponist zu sprechen. Meine Teilnahme an der Entwicklung der neuen Musik ermöglicht mir, etwas anders auf das Problem der Struktur der neuen Musik zu schauen, und ich werde Ihnen daher einiges von meiner kompositorischen Erfahrung zu vermitteln versuchen, was man mir doch auch verzeihen möge.

Zuerst die Analyse des Begriffs *Struktur*. Wenn wir auch die journalistischen Bezeichnungen wie „Strukturmusik“ usw. beiseite legen, so bleiben wir bei einem Terminus, der heute gern und oft gebraucht wird. Einen Beweis dafür haben wir doch auch in dem Titel der heutigen Sitzung. Wir wissen, daß die Termini, die sehr oft gebraucht werden, viel von ihrer semantischen Kraft verlieren, so daß auch wieder die Musikwissenschaft leicht den Mut verliert, einen solchen Terminus weiter zu gebrauchen. Um es zu vermeiden, müssen wir eine präzise Delimitation des Terminus wagen.

Eine nicht gekürzte Fassung dieser Delimitation ist folgende: 1. Struktur ist eine Eigenschaft der Musik, die einen sichtbaren und hörbaren Zusammenhang zwischen Material und Form bildet. 2. Struktur muß vom Komponisten ausgehen und nicht von der Analyse des Werkes. Dieser Punkt ist — nach meiner Auffassung — wichtig. 3. Struktur ist eine Folge der zielmäßigen Behandlung des Materials, um aus Material Form zu bilden.

Eine gekürzte Fassung würde folgendermaßen lauten:
Struktur ist eine vom Komponisten zielmäßig festgelegte und von der Analyse prüfbar Zusammenhgangs-idee zwischen Material und Form, die analytisch sichtbar und auditiv kontrollierbar ist. Diese Delimitation mag sich vielleicht etwas zu lang vorstellen, jedoch muß man darauf hinweisen, daß hier vor allem eine Begrenzung des Terminus gewagt wurde und nicht nur eine Definition.

Eine wunderbare Eindeutigkeit zwischen Material und Form, die Strukturhaftes beweist, finden wir in der Musik von Webern. Um nur bei einem Beispiel zu bleiben, möchte ich seine *Variationen für Orchester* op. 30 in Erinnerung bringen. Das zusammenhangsvolle und zweckmäßige Behandeln des musikalischen Materials ist hier evident. Aus dem Diagramm ist das Wichtigste von dieser Behandlung leicht zu ersehen (vgl. Beisp. 1)¹.

Anton Webern hat als erster eine vollendete *präexistente Strukturtechnik* angewandt. Unter diesem Terminus ist eine Kompositionstechnik zu verstehen, die eine Begrenzung der kompositorischen Freiheit zum Ziel hat.

Nach meiner Ansicht hat diese Begrenzung folgenden Grund. Die nichttonale Musik ist für einen Musiker, der alle musikalischen Elemente neu zu erfassen versucht, zwar leicht „komponierbar“, aber doch schwach motiviert. Wo man den tonal prüfbar Zusammenhang

¹ Die Musikbeispiele sind von folgenden Verlagen herausgegeben: 1. Universal-Edition, Wien; 2. Polskie Wydawnictwo Muzyczne, Krakau; 3. Ahn und Simrock, Wiesbaden.