

Zur Rezeption des Jazz in der komponierten Musik*

Heinrich W. Schwab

- Hvorfor valgte De Jazzen? ...
- Jeg valgte ikke Jazzen. Den kom til mig som et Udtryk for min Samtid. Derfor interesserede den mig.
- Føler De Jazzen som et Brud med Deres klassiske Fortid?
- Baade og. Mit Forpold til den klassiske Musik er blevet renere og stærkere, efter at jeg saa intenst beskæftiger mig med Jazz. Men dog er det et Brud, fordi Jazzen har helt andre Maal end den klassiske Musik.

(»Krydsforhør om Jazz med Kapelmester Erik Tuxen«, *Politiken* 18.2.1934).

Als im Jahre 1900, anlässlich der Pariser Weltausstellung, John Philip Sousa mit seinem amerikanischen Militärorchester zum erstenmal auf dem europäischen Kontinent auftrat, dabei sein Marschrepertoire in hier zuvor noch nie gehörten Cakewalk-Synkopen vortrug und auch solche, von heimischen Streetbands abgelauschte Intonationseffekte wie den »trombone slide« nicht verschmähte,¹ da war dies für die »alte Welt« ein derart enervierendes Ereignis, daß selbst in der amerikanischen Presse die erstaunte Schlagzeile zu finden war: »Paris has gone rag time wild«.² Wenig später unterrichtete die renommierte Leipziger »Illustrierte Zeitung« ihre Leser in einem ausführlichen Wort-Bildbericht über wiederholt in Paris gastierende Negertanzgruppen, die hier den modischen Cakewalk vorführten. Die Zeitung druckte in diesem Zusammenhang sogar

* Der vorliegende Aufsatz faßt einzelne Themen zusammen, die der Verf. während des Herbstsemesters 1978 im Rahmen einer Gastprofessur am Musikwissenschaftlichen Institut der Universität Kopenhagen behandelt hat.

1. Vgl. hierzu die dokumentarischen Schallplattenaufnahmen »The Sousa and Pryor Bands 1901–1926« (= *Recorded Anthology of American Music*, NW 282), New World Records, New York 1976.
2. R. Blesh und H. Janis: *They All Played Ragtime*, New York 1971, S.[8] Illustrations.

THE PERMANS BROOKLYN CAKE-WALK

AF

T.W.THURBAN

KJØBENHAVN & LEIPZIG
WILHELM HANSEN,
MUSIK - FORLAG

[1905]



die Klavierfassung eines Ragtime ab und wagte eine jener Prognosen, an denen sich rückblickende Historiker gelegentlich delectieren dürfen: »Ob der Cakewalk Schule machen und auch zu uns kommen wird, dürfte aus ästhetischen Gründen höchst zweifelhaft sein«.³ – Nun, der Cakewalk kam auch nach Deutschland. Und nicht genug, daß man in Bars und Tanzcafés nach seinen Rhythmen tanzte, auch in Preußens Hauptstadt Berlin intonierten Militärorchester alsbald Cakewalk und Ragtime.⁴ Selbst der Bereich der seriösen Kunstmusik wurde schließlich von solchen »Jazzklängen« erfaßt.

Gerade die 20er Jahre hat man – sicherlich nicht zu unrecht – als »Jazz Age« bezeichnet⁵ und damit pointiert hervorgehoben, daß die Jazzmusik, größenteils entstanden aus den Vorformen von Cakewalk und Ragtime, diesem Jahrzehnt ein unverwechselbares Gepräge gegeben hat. Entscheidend der Jazz war es, der in der Zeit nach dem Ersten Weltkrieg – in Amerika sowohl wie in Europa – einem neuen, veränderten Lebensgefühl zum Ausdruck verhalf. Historisch falsch wäre es freilich, würde man behaupten, daß die Begeisterung für den Jazz oder das, was man damals dafür hielt, ausschließlich als Folge des überstandenen Weltkrieges zu verstehen sei.⁶ Bereits vor 1918 waren im gerade aufgekommenen

3. *Leipziger Illustrierte Zeitung* Bd. 120, Nr. 3110, 5. Febr. 1903, S. 202 ff. Bei dem Ragtimeabdruck handelt es sich um Kerry Mills »At A Georgia Camp Meeting«.

4. H.H. Lange: *Jazz in Deutschland. Die deutsche Jazz-Chronik 1900–1960*, Berlin (1966), S. 183. Vgl. hierzu die Schallplattenedition »Jazz in Deutschland. Teil I: Vom Ragtime zum Jazz (1913–1926)«, Nr. 1–3, *Top Classic Historia* H 630.

Daß T.W. Thurbans »The Permans Brooklyn Cake-Walk« in Kopenhagen seit 1905 durch den Musikverlag Wilh. Hansen in verschiedenen Ausgaben vertrieben wurde, verdanke ich einem freundl. Hinweis von Dan Fog. Die schlagerhafte Popularität dieses Cakewalk in Dänemark mag nicht zuletzt daran abzulesen sein, daß der Trio-Teil dieses Tanzes seit etwa 1929 als Werbemelodie fungierte (»Kommer der ikke snart en Tuborg til mig«).

5. F.S.K. Fitzgerald: *Tales of the Jazz Age*, London [1923]; M.W. Stearns: *The Story of Jazz*, London 1974, S. 151 ff.; S. Longstreet und A.M. Dauer: *Knaurs Jazz Lexikon*, München 1957, S. 165 f.

6. Vgl. hierzu L. Glass: »Nogle B̄tragninger over Jazz-Musik«, *Dansk Musik-Tidskrift (DMT)* 1 (1925), S. 24 f.: »Hvad nu Jazz-Musiken angaar, da maa det huskes, at den har sit Udspring i de Forhold og Tilstande, som Verdenskrigen medførte. Disse var af en saadan Natur, at mange Mennesker i deres gr̄anseløse Fortvivelse kunde give sig til at le. Denne Latter skal have været saa hysterisk og hjerteskk̄rende, at enhver, der hørte den, maatte forstaa, at her lod Haabløshedens Dybder sig ikke længere maale«.

Schallplattengeschäft einschlägige Jazzaufnahmen erschienen, amerikanische Banjosolisten und Ragtime-Ensembles gastierten mehrfach in England, Frankreich und Deutschland⁷ und eine Reihe durchaus seriöser europäischer Komponisten hatte sich auch schon von jener neuen Musik zu eigenen Werken inspirieren lassen: 1908 wurde Claude Debussys Klavierpièce »Golliwogg's Cake Walk« uraufgeführt; 1917 entstand Erik Saties Ballett »Parade« mit einem beziehungsreichen Ragtime; 1918 schrieb Igor Strawinsky die »Histoire du soldat« und den »Ragtime für 11 Instrumente«.⁸

Während der 20er Jahre verstärkte sich jene Entwicklung zusehends. Aus den kompositorischen Versuchen Einzelner wurde schließlich ein spezielles kompositorisches Genre: die Jazzkomposition. Daß »aus dem Jazz die Musik ihre Zukunftsentwicklung entnehmen« müsse,⁹ wurde damals nur von wenigen bezweifelt. Unter den Komponisten selbst war diese Devise kaum umstritten und wurde eifrig befolgt. Jean Wiener setzte 1923 seiner »Sonatine syncopée« die Widmung voraus: »Merci, chers orchestre nègres d'Amérique, merci magnifiques jazz-bands, de la bienfaisante influence que vous avez eue sur la vraie musique de mon temps«. – »Der Einfluß des Jazz«, so konstatierte 1927 Hans Heinz Stuckenschmidt, »ist, direkt wie indirekt, so gross, dass man sagen kann, 90% der neuen Musik ist ohne ihn undenkbar«.¹⁰ Dies ist sicherlich überzogen. Aber selbst wenn man die Werke amerikanischer Komponisten wie Charles Ives, George Gershwin, George Antheil oder Aaron Copland – um nur einige Namen zu nennen – ausklammert, dann ist die Zahl solcher »Jazzkompositionen« europäischer Provenienz in der Tat erstaunlich hoch.¹¹ Auch fällt es einigermaßen schwer, während der 20er Jahre Komponisten zu nennen, die damals nicht aktiv an der Auseinandersetzung mit dem Jazz beteiligt waren.

Paul Hindemiths Klaviersuite 1922 enthält neben Marsch und Nachtstück die Sätze Shimmy, Boston und Ragtime. Ein Ragtime ist der Schlußsatz von Arthur Honnegers »Concertino für Klavier und Orchester« vom Jahre 1924. Ein Jahr zuvor hatte Darius Milhaud seine »Trois Rag-

7. H.H. Lange: *Jazz in Deutschland*, S. 7 ff.

8. Vgl. hierzu die bibliographische Werkübersicht im Anhang dieses Aufsatzes.

9. *Melos VI* (1927), S. 537.

10. H.H. Stuckenschmidt: »Perspektiven und Profile«, *Melos VI* (1927), S. 74.

11. Vgl. hierzu wiederum die Werkbibliographie, obgleich sie längst nicht Anspruch auf Vollständigkeit erheben kann.

Caprices pour piano à deux mains« veröffentlicht. Komponisten wie Ernst Krenek in »Jonny spielt auf« (1927) oder Alban Berg in seiner 1929 begonnenen Oper »Lulu« brachten sogar kleine Jazzbands auf die Opernbühne. Die Gattung des Blues berücksichtigte 1923 erstmals vermutlich Jean Wiéner in seiner »Sonatine syncopée«. Und ein Blues ist auch der langsame Mittelsatz in Ravels Klavier-Violinsonate, entstanden in den Jahren zwischen 1923 und 1927. Sei es nun, daß der Einzelne, wie hier geschildert, in seinen eigenen Kompositionen Jazzelemente verwendete, sei es, daß er lediglich diese kompositorische Möglichkeit befürwortete oder die sich verstärkende Jazz-Diskussion interessiert verfolgte, gänzlich abseits stand kaum jemand. Selbst Arnold Schönberg redete 1923 dieser neuen Richtung das Wort¹² und plante, 1925 in die seiner Frau gewidmete »Suite op. 20« auch einen Foxtrott aufzunehmen.¹³ Die Befürchtung, damit einen mühsam errungenen Personalstil preisgeben zu müssen, scheint ihn letztlich von solcher Jazzadaption abgehalten zu haben;¹⁴ aus dem geplanten »Jo-Jo-Foxtrott« wurde schließlich nur ein sehr davon abstrahierender Satz mit der Bezeichnung »Tanzschritte«. Kompositionen, die das vermutlich erst 1913 in musikalischem Bezug

-
12. Vgl. hierzu die Rezension über E. Kreneks Oper »Sprung über den Schatten«, zit. nach A. Dümling: »Symbol des Fortschritts, der Dekadenz und der Unterdrückung«, in: *Angewandte Musik der 20er Jahre*, Berlin 1977, S. 94: »Man wird viel darüber schimpfen, daß Foxtrott und Jazz darin vorkommen. Ich finde das durchaus unberechtigt; denn auch die Zigeuner-, Russen-, Polen-, Iren-, Spanier- und andere Themen, derer sich Beethoven, Brahms, Wolf u. v. a. bedient haben, stehen an sich gewiß nicht durchaus höher als die Negertänze (welche übrigens vielfach von weißen Städtern komponiert sind). Es kommt nur darauf an, wer etwas tut«.
13. H.H. Stuckenschmidt: *Arnold Schönberg. Leben, Umwelt, Werk*, Zürich 1974, S. 278; J. Rufer: *Das Werk Arnold Schönbergs*, Kassel 1959, S. 32.
14. Vgl. die Fortsetzung der in Anm. 12 zitierten Besprechung: »Ich werde es nicht tun. Ich habe nie sehr viel für derlei [übrig?] gehabt und freue mich, in den Gesprächen mit Eckermann einmal gefunden zu haben, was sich hier sehr gut anwenden läßt. Goethe wendet sich gegen die altdeutsche Sucht und sagt, er könne begreifen, daß jemand sich gelegentlich einmal verkleidet, nicht aber, daß einer sein ganzes Leben lang in einer Maske herumgehe. Das läßt sich, glaube ich, unmittelbar auf die Frage der Verwendung fremder Volksmusik anwenden: geht man nicht sein Leben lang verkleidet, wenn man sich nur einmal mit fremden Volksliedern eingelassen hat? Vielleicht nicht! Ich habe allerdings auch nicht Lust, mich einmal zu verkleiden. Ich will keinen Vorteil davon haben, wenn ich wie ein anderer ausschaue; aber ich werde auch nicht gerne verwechselt«.

verwendete Stichwort »Jazz«¹⁵ in ihrem Titel führen, gibt es während der 20er Jahre nicht wenige.¹⁶ Hinzuweisen wäre beispielsweise auf Karl Amadeus Hartmanns »Jazz-Toccata und -Fuge für Klavier« (1928), auf Bohuslav Martinus »Jazz-Suite für Orchester« von 1928 oder auf Mátyás Seibers »2 Jazzoletten« vom Jahre 1929, ferner auf die »Sinfonia ritmica (Musica in modo di Jazz) für Jazzband und großes Orchester, op. 6« von Hanns Jelinek oder auf dessen »Rondo in Jazz für großes Orchester, op. 7«. Zu nennen wäre nicht zuletzt das Schaffen des Busoni-Schülers Louis Gruenberg, der zahlreiche Klavierkompositionen dieser Art – »Jazzberries«, eine »Jazz-Suite«, »Jazz Epigrams«, »Jazz Dances« – hinterließ sowie eine Kantate mit dem Titel »The Daniel Jazz«. In ähnlicher Weise galt der mehrfach mit Kompositionspreisen ausgezeichnete Erwin Schulhoff (1894 – 1942) aufgrund seiner »Jazz Sonate« oder seines »Jazz-Oratoriums, op. 71« den Zeitgenossen als ausgesprochener Repräsentant dieses neuen Genres. Und bedeutsam in diesem Zusammenhang ist schließlich auch Boris Blacher, der 1929 sein kompositorisches Werk demonstrativ mit »Jazz-Koloraturen für Sopran, Altsaxophon und Fagott« als Opus 1 eröffnete.

Wie dieser knappen Werkliste bereits zu entnehmen ist, blieb der kompositorische Versuch, Jazzrhythmen, Jazzharmonien oder Besonderheiten seines Melos oder seiner Tongebung mit der überkommenen europäischen Musiksprache zu verbinden, nicht auf wenige Einzelgattungen beschränkt. Er umfaßte den Fächer etablierter musikalischer Gattungen in erstaunlicher Breite. Zu konstatieren sind Suite und Sonate, Concerto grosso und Solokonzert, Toccata, Fuge, Etüde und Charakterstücke, Kammermusiken unterschiedlicher Besetzung. Vom Jazz beeinflusste Werke gab es ebenfalls in symphonischen Dimensionen wie auch innerhalb der Gattungen von Oper und Oratorium. Halt, so scheint es, machte man anfänglich nur vor der Vertonung der Messtexte, vor »Requiem« oder »Missa solemnis«. Aber auch in diesem Bereich gab es in Deutschland bereits seit den 20er Jahren vereinzelte Stimmen, die eine Erneuerung der liturgischen Musik durch den Jazz forderten. Als im Jahre 1927 Paul Bernhardt den Jazz als »musikalische Zeitfrage« kritisch unter die Lupe nahm, bemerkte er im Blick auf die »Jazz-Kirchenmusik« nicht

15. J.E. Berendt: *Das neue Jazzbuch*, Frankfurt a. M. 1959, S. 17; R. Fark: *Die mißachtete Botschaft. Publizistische Aspekte des Jazz im soziokulturellen Wandel*, Berlin 1971, S. 13 f.

16. Vgl. hierzu und zum Folgenden die Werkübersicht.

ohne Ironie: »Man wird sogar vermuten dürfen, daß die Heerscharen des himmlischen Jerusalem ihren Harfen und Zimbalen bereits das Saxophon zugesellt haben, und einer späteren Scholastik wird es vorbehalten bleiben, diese Frage nach Ursache, Zeitpunkt und Wirkung zu erörtern«. ¹⁷

*

Ähnlich vielfarbig wie das Gattungsspektrum präsentiert sich der Katalog der Motivationen und Intentionen: die Antworten also auf die Frage, warum und wozu die Komponisten den Aufgriff dieser unverhohlenen doch auch als unfein, gefühlsroh und primitiv verschrieenen Jazzmusik betrieben oder propagiert haben. »Cakewalk« zu komponieren, dies betrachtete Debussy noch als »reine Belustigung«, die es anderen schwer machen sollte, ihn, den Komponisten, vorschnell und künstlerisch einseitig abstempeln zu können. ¹⁸ Maurice Ravel pries zum anderen den Jazz als »the important contribution of modern times to the art of music«. ¹⁹ Während er sich von dem koloristisch-exotischen Reiz des Jazz zu neuen Artikulationseffekten anregen ließ – etwa im »Blues« der Klavier-Violin-Sonate (1923/27) –, erblickte Darius Milhaud in dieser Musik die adäquate Möglichkeit, um in seinem Ballett »La création du monde« (1923) ein »rein archaisches Gefühl zu vermitteln«. ²⁰ Darius Milhaud war übrigens der erste europäische Komponist, der dieses neue Phänomen 1922 im Ursprungsland, direkt in Harlem, studiert hatte. ²¹ Für Paul Hindemith war der maschinenartig zu spielende »Ragtime« demgegenüber das probate Mittel, die hektische Atmosphäre der modernen Großstadt klanglich wiederzugeben und mit solcher potenziert »antiromantischen« Musik den Bourgeois zu erschrecken. »Nimm keine Rücksicht auf das, was Du in der Klavierstunde gelernt hast«, so lautet der erste Hinweis der Spielanweisung zu Hindemiths »Ragtime« aus der Klaviersuite 1922. Und hier stehen auch die vielzitierten Worte: »Betrachte . . . das Klavier

17. P. Bernhardt: *Jazz. Eine musikalische Zeitfrage*, München (1927), S. 92. Vgl. hierzu auch den Beitrag »Yazz und Grammophon im Gottesdienst« in der gegenüber dem Jazz vorwiegend ablehnend eingestellten *Zeitschrift für Musik* 96 (1929), S. 820 f.

18. L. Vallas: *Debussy und seine Zeit*, München 1965, S. 302 f.

19. M. Goss: *Bolero. The Life of Maurice Ravel*, New York 1940, S. 225.

20. D. Milhaud: *Noten ohne Musik*, München 1962, S. 114.

21. *Ebenda*, S. 105 ff.

als eine interessante Art Schlagzeug u. handle dementsprechend«. Strawinsky schließlich, neugierig vor allem auf fremdartige musikalische Strukturen, mit denen er sein persönliches Idiom zu bereichern trachtete, reizte an der Jazzmusik »das Volkstümliche . . . und der frische und bisher unbekannte Rhythmus«. Jene Eindrücke waren derart gewichtig, daß Strawinsky es unternahm, »eine Art 'Porträt-Typ' dieser neuen Tanzmusik zu entwerfen und ihm das Gewicht eines Konzertstücks zu geben, so wie es frühere Musiker zu ihrer Zeit mit dem Menuett, dem Walzer, der Mazurka gemacht haben«. ²²

Manchen Propagandisten der Jazzadaption war dieses gezielt artifizielle Interesse indes längst nicht hinreichend. Als 1925 die *Musikblätter des Anbruch* der Auseinandersetzung mit dem Jazz, der hier emphatisch als »Anfang einer Revolution« begrüßt wurde, ein Sonderheft widmeten, hieß es darin programmatisch: » . . . für uns bedeutet er [der Jazz]:

Auflehnung dumpfer Völkerinstinkte gegen eine Musik ohne Rhythmus.

Abbild der Zeit: Chaos, Maschine, Lärm, höchste Steigerung der Extensität – Triumph des Geistes, der durch eine neue Melodie, neue Farbe spricht.

Sieg der Ironie, der Unfeierlichkeit, Ingrimme der Höchstgüterwahrer.

Überwindung biedermeierischer Verlogenheit, die noch allzu gerne mit Romantik verwechselt wird; Befreiung also von der 'Gemütlichkeit'.

Reichtum, Glück, Ahnung lichterer Musik. ²³

Und 1927, also nur zwei Jahre später, schickte sich Hans Heinz Stuckenschmidt an, »das Eindringen des Jazz in die Kunstmusik« kritisch zu bilanzieren. ²⁴ »Es ist ganz fraglos«, lautete sein Ergebnis, »dass das Jazz

22. I. Strawinsky: *Leben und Werk – von ihm selbst*, Mainz 1957, S. 80.

23. P. Stefan: »Jazz?«, *Musikblätter des Anbruch* 7 (1925), S. 187. Im einzelnen umfaßte dieses Sonderheft folgende Beiträge: A. Jemnitz: »Der Jazz als Form und Inhalt« (S. 188 ff.); L. Gruenberg: »Der Jazz als Ausgangspunkt« (S. 196 ff.); D. Milhaud: »Die Entwicklung der Jazz-Band und die nordamerikanische Negermusik« (S. 200 ff.); C. Saerchinger: »Jazz« (S. 205 ff.); P.A. Grainger: »Jazz« (S. 210 ff.).

24. *Melos* VI (1927), S. 72.

[!] die moderne Musik aus einer Krise gerettet hat, denn es bewies zum erstenmal seit [Jacques] Offenbach, dass es sehr entwickelte Formen der Gebrauchsmusik gibt, die denen der Kunstmusik ebenbürtig sind«. ²⁵ Die Errettung aus der Krise erblickte Stuckenschmidt entscheidend darin, daß der *musica nova* dank des Jazz eine neue »Popularität« zuteil wurde und daß sie dergestalt verloren gegangene Publikumsschichten zurückeroberte; »die verstopfte Phantasie der Musiker steigerte sich am Neger-tanz und gleichzeitig gewann die moderne Musik eine klare rhythmische Gliederung und Fasslichkeit, die mehr noch als der Klassizismus zu ihrer breiteren Wirkung beitrug«. ²⁶

Überrascht von der Bedeutung, die dem Jazz in Europa beigemessen wurde, zeigten sich anfänglich die Amerikaner, ²⁷ obgleich ihnen bereits 1895 Antonín Dvořák nahegelegt hatte, zur Schaffung spezifisch amerikanischer Musikwerke heimatliche »folk songs« heranzuziehen: »These beautiful and varied themes are the product of the soil. They are American . . . folk songs, and your composers must turn to them. All the great musicians have borrowed from the songs of the common people. . . . In the Negro melodies of America I discover all that is needed for a great and noble school of music«. ²⁸ Wenn Maurice Ravel später in einem Interview bekannte, »Jazz is a very rich and vital source of inspiration for modern composers and I am astonished that so few Americans are influenced by it«, ²⁹ so übersah er freilich, wie viele nordamerikanische Kom-

25. *Ebenda*, S. 74.

26. *Ebenda*, S. 74. Ebenfalls positiv, wenn auch ungleich kritischer, ist die Bilanz, die E. Schoen im gleichen Jahr zog (»Jazz und Kunstmusik«, *Ebenda*, S. 512 ff.). Er erkannte »die unbestreitbaren Verdienste des Jazz um die Kunstmusik« mehr in der Ausweitung der Instrumentaltechnik, der Erweiterung der Palette der Klangfarben (Saxophone, Banjo), in dem Aufbrechen des »reaktionären Konservatismus der Instrumentalisten« (S. 517), denen der Jazz Neues zu spielen aufzwingen sowie in den Bühnenwerken eines K. Weill.

27. Vgl. hierzu D. Milhaud: *Noten ohne Musik*, S. 105 ff.

28. A. Dvořák: »Music in America«, *Harper's New Monthly Magazine* XC (1895), S. 428 ff.

29. R.M. Rogers: »Jazz Influence on French Music«, *Musical Quarterly* XXI (1935), S. 64.

ponisten mittlerweile diesen Weg eingeschlagen hatten.³⁰ Ein wesentlicher Impuls ging dabei sicherlich von jenem Interesse aus, das europäische Komponisten zunehmend dem Jazz entgegengebracht hatten. Aaron Copland bekannte im Zusammenhang der Entstehung seiner »Music for the Theatre« (1925): »I was anxious to write a work that would immediately be recognized as American in character. This desire to be 'American' was symptomatic of the period. . . . I had experimented a little with the rhythms of popular music in several earlier compositions, but now I wanted frankly to adapt the jazz idiom and see what I would do with it in a symphonic way«.³¹ Im gleichen Jahre 1925 glaubte sodann der nach Amerika ausgewanderte Louis Gruenberg, daß nur durch eine solche Verschmelzung mit dem Jazz der Wunschtraum einer »genuine american music« erfüllt werden könnte.³²

Für viele dieseits wie jenseits des Ozeans – dies darf bei einer kritischen Retrospektive nicht übersehen werden – war die Jazzbeschäftigung oft-

30. Vgl. hierzu G. A. Borgman: *Nationalism in Contemporary American Music*, Indiana University 1953 (mschr.); Z. W. George: *A Guide to Negro Music: An Annotated Bibliography of Negro Folk Music and Art Music by Negro Composers Based on Negro Thematic Material*, Educ. Diss. New York University 1953 (mschr.); D. R. Baskerville: *Jazz Influence on Art Music to Midcentury*, Phil. Diss. University of California, Los Angeles 1965 (mschr.); G. Arrington: *Nationalism in American Music*, Phil. Diss. University of Texas 1969 (mschr.); D.-R. de Lerma (Hrsg.): *Black Music in Our Culture*, Kent, Ohio, 1970; E. Southern: *The Music of Black Americans*, New York 1971.

31. A. Copland: *Our New Music*, New York 1941, S. 158.

32. L. Gruenberg: »Der Jazz als Ausgangspunkt«, *Musikblätter des Anbruch* 7 (1925), S. 196 ff.: »... Und ich bin jetzt zu der Überzeugung gekommen, daß das wichtigste Element in der heutigen Musik Amerikas der sogenannte 'Jazz' ist. Mein Schluß beruht auf der Tatsache, daß er das einzige Element ist, das ursprünglichen Impulsen entstammt, unentwickelt ist und unserer Bearbeitung harrt. Kein anderes Material, das uns zur Verfügung steht, bietet uns das. Nicht weil der Jazz vom Neger stammt, ist er uns wichtig, sondern weil der Jazz heute eine gewisse Vitalität und Frische zeigt, die dem Amerikaner besonders gut liegt. Ganz Europa erkennt uns diese charakteristische Eigenschaft zu, nicht bloß wir selbst. Ich bin überzeugt, daß die Kunst von heute sehr einer Aufmischung durch die Elemente des Jazz bedarf, als da sind: Jugendfrische, Ursprünglichkeit, Lebenskraft und physische Genußfreudigkeit. . . . Zum Schluß möchte ich noch sagen, daß ich nach Anhören der vielen 'Jazz'-Experimente moderner europäischer Komponisten (und wer hätte nicht schon mit dieser verführerischen Versucherin geflirtet?) der Ansicht bin, daß nur ein Amerikaner diese neue Musik schreiben können – einer, der dem Blute, der Erziehung und dem Herzen nach Amerikaner ist«.

mals freilich nicht mehr als die Beschäftigung mit einer Mode, die umso mehr und umso rascher an Reiz verlor, je häufiger man sich des Jazz-idioms bediente. Darius Milhaud, darin wiederum einer der ersten, hatte schon 1926 öffentlich erklärt, »daß (er) nicht mehr an Jazz interessiert sei«. Seine Begründung lautete kurz und schroff: »Jazz war gesellschaftsfähig geworden und hatte bei jedermann Anklang gefunden«. ³³ Im Jahre 1929 zog Kurt Weill seinerseits den Schluß: »Wir stehen zweifellos am Ende der Epoche, in der man von einem Einfluß des Jazz auf die Kunstmusik sprechen konnte. Die wesentlichsten Elemente des Jazz sind von der Kunstmusik aufgearbeitet worden, . . .«. ³⁴ Dabei darf nicht übersehen werden, daß Kurt Weill – gerade im Urteil der Zeitgenossen – die Integration des Jazz in tradierte europäische Gattungen am sinnfälligsten gelungen schien. »Das Konzert«, so schrieb 1929 Manfred Bukofzer, »hat sich dem Jazz gegenüber als inadäquate Ausdrucksform gezeigt«, nicht so aber die »Zeitoper«, wie sie durch Kurt Weill damals vorgestellt wurde. Die »Zeitoper kam zur rechten Zeit, um der Rezeption des Jazz in die Oper die Wege freizumachen . . . In der Dreigroschenoper ist der Jazz nicht Staffage, um modern aufzuputzen, sondern er hat eine sinnvolle Funktion: die prägnanten Texte zu pointieren und dem Publikum einzuhämmern«. ³⁵ Und Ernst Schoen zog bereits 1927 das Fazit: »Brechts Texte zu Kurt Weills 'Songspiel' 'Mahagonny' lesen sich beim

33. D. Milhaud: *Noten ohne Musik*, S. 146 f.: »Die 'Winn School of Popular Music' hatte sogar drei Methoden publiziert: 'How to play Jazz and the Blues'. Darin wurde die Synkopierung analysiert, ja sozusagen anatomisch zerlegt. Die verschiedenen Arten der Assimilierung des Jazz wurden gelehrt, ebenso wie auch das Schreiben im Jazzstil für Klavier und sein Improvisieren, seine Bewegungsfreiheit innerhalb eines festen rhythmischen Rahmens, alle die Brüche und Passagen mit Dissonanzen, die gebrochenen Harmonien, Arpeggios, Triller und Ornamente, die Variationen und Kadenzen, die ad libitum in eine Art von hochphantastischem Kontrapunkt ausarten können. Man konnte darin auch finden, wie man Posaune spielt, einschließlich der besonderen Art des Glissando und der Art, wie man den Ton vibrieren lassen kann, indem man den Schieber leicht hin und her bewegt. Auch Klarinettenzeitschriften existierten, die über alle technischen Möglichkeiten des Jazz Bescheid wußten. Sogar in Harlem war für mich der Charme des Jazz zerstört. Snobs, Weiße, Amateure auf der Suche nach dem Exotischen und Touristen, die die Neugier trieb, Negermusik zu hören, bevölkerten die verborgensten Plätze. Deshalb ging ich nicht mehr hin.«

34. K. Weill: »Notiz zum Jazz«, *Anbruch. Monatsschrift für moderne Musik* 11 (1929), S. 138.

35. M. Bukofzer: »Soziologie des Jazz«, *Melos* VIII (1929), S. 390.

ersten Male wie snobistische Wichtigtuerei. Aber was hat nicht die Musik, was hat nicht die Verwirklichung der Aufführung aus diesem Gegenstand gemacht. Kein Mittel des Jazz, das Weill nicht zum Zweck einer gewaltigen dämonischen Persiflage in Anspruch genommen hätte: Technik, Rhythmus, Banalität, Instrumentation, sie alle gewinnen in dieser schneidend kurzen Opernfarce Ausmass und Bedeutung einer Gefahr, die die Gefährlichkeit aller Kunstschöpfung zuletzt noch ahnungsvoll mit aufdämmern lässt. Und die Handlung gibt dem allen die Menschlichkeit der Schaubühne, welche Furcht und Hoffnung in uns erregen soll«. Unvermittelt schloß er die Frage an: »Sollte es nun nicht endgültig überflüssig geworden sein, den Einfluss des Jazz auf die Kunst zu diskutieren?«. ³⁶

*

Eine Rezeptionsforschung, will sie ein möglichst wirklichkeitsgetreues Bild von der Relevanz des Jazz im einstigen Kulturbetrieb nachzeichnen, kann sich schwerlich damit zufrieden geben, nur jene anregend positiven Momente hervorzuheben, von denen bisher ausgiebig die Rede war. Kaum eine andere kulturelle Erscheinung hat gegen Ende der 20er Jahre die Gemüter derart erhitzt wie der Jazz. Neben der begeisterten Aufnahme steht die schroffe Ablehnung. Letztere war in Deutschland in dem Maße angewachsen, wie der Nationalsozialismus an Boden gewann. Am 12. Oktober 1935 erließ der Präsident der Reichsmusikkammer schließlich ein generelles Sende- und Aufführungsverbot für Jazzmusik im deutschen Rundfunk. ³⁷

36. E. Schoen: »Jazz und Kunstmusik«, *Melos* VI (1927), S. 519.

37. Zit. nach R. Fark: *Die mißachtete Botschaft*, S. 166 f.: »Nachdem wir heute zwei Jahre lang mit dem Kulturbolschewismus aufgeräumt haben und Stein an Stein fügten, um in unserem Volk das verschüttete Bewußtsein für die deutschen Kulturwerte wieder zu wecken, wollen wir auch mit den noch in unserer Unterhaltungs- und Tanzmusik verbliebenen zersetzenden Elementen Schluß machen. Mit dem heutigen Tag spreche ich ein endgültiges Verbot des Niggerjazz für den gesamten deutschen Rundfunk aus. Dieses Verbot ist kein Symptom für eine irgendwie geartete Auslandsfeindschaft des deutschen Rundfunks, vielmehr reicht der deutsche Rundfunk allen Völkern die Hand zum freundschaftlichen Kultur- und Kunstaustausch. Was aber zersetzend ist und die Grundlage unserer ganzen Kultur zerstört, das werden wir ablehnen. Der Niggerjazz ist von heute ab im deutschen Rundfunk ausgeschaltet, gleichgültig in welcher Verkleidung er uns dargeboten wird«.

Die Diskriminierung des Jazz als »Generalangriff artfremden Blutes auf die Geistes- und Seelenhaltung der weißrassigen Völker«³⁸ traf mittelbar auch seine Verwendung in der komponierten Kunstmusik. Ernst Krenek's Oper »Jonny spielt auf« beispielsweise erlebte seit ihrer zunächst begeistert aufgenommenen Uraufführung im Jahre 1927 in der Folge nicht nur bößwillig-scharfe Kritiken und Angriffe, sondern immer häufiger auch den gezielt inszenierten Theaterskandal und Aufführungsboykott.³⁹ Den tieferen Grund erblickte man, wie es eine Münchener Zeitung kurz und bündig formulierte, darin, daß in dieser Oper »ein Neger die Hauptrolle spielt« und daß hier »die schwarze Rasse ihren Siegeszug über die Welt beginnt«.⁴⁰

Die von Kulturnationalisten an den Tag gelegte Aversion gegenüber dem Jazz – meist gebrauchte man das Schimpfwort von der »Niggermusik«⁴¹ – blieb keinesfalls nur auf den deutschen Raum beschränkt. In dem Maße wie sich das »amerikanische Phänomen« europaweit ausbreitete und auch in den Nachbarkünsten von Literatur, Malerei und Film einen gewichtigen Niederschlag fand,⁴² war auch die Frontstellung ängstlicher Kulturchauvinisten gegen den Jazz eine europaweite Tatsache geworden. Bezeichnend hierfür ist gleichfalls die Zuspitzung der Jazzdiskussion, die sich während der 30er Jahre zwischen dänischen Pro- und Antagonisten vollzogen hat.

Wie sehr man auch in Dänemark an einer wissenschaftlichen Beschäftigung mit dem Jazz interessiert war, mag daraus erhellen, daß gleich im ersten Jahrgang der 1925 begründeten *Dansk Musik-Tidsskrift* ein übersetzter Nachdruck jenes informativen Aufsatzes von Darius Milhaud erschien,⁴³ den bereits die *Musikblätter des Anbruch* in deutscher Version nachgedruckt hatten. Vorderhand informativ waren auch die Beiträge von Knudåge Riisager, der 1930 auf ein wichtiges ethnographisches Quellenwerk zur »musique nègre« aufmerksam machte⁴⁴ sowie 1932 an-

38. M. Merz: »Der Jazz und wir«, *Volkstum und Heimat* 48 (1939), S. 182.

39. H.W. Schwab: »'Jonny spielt auf'. Berichte und Bilder vom Auftreten des schwarzen Musikers in Europa«, *Opernstudien* (= *Fs. für A.A. Abert zum 65. Geburtstag*), hrsg. von K. Hortschansky, Tutzing 1975, S. 175 ff.

40. *Ebenda*, S. 177.

41. R. Fark: *Die mißachtete Botschaft*, S. 167.

42. *Ebenda*, S. 192 ff.

43. D. Milhaud: »Jazz-Orkestrenes Udvikling og den nordamerikanske Negermusik«, *DMT* 1 (1925), S. 17 ff.

44. K. Riisager: »Negermusik«, *DMT* 5 (1930), S. 51 ff.

hand der mittlerweile in Deutschland erschienenen »Jazz-Klavierschule« von Alfred Baresel und Rio Gebhardt Besonderheiten dieser Musik und ihrer Spielweise herausstellte.⁴⁵ In Fortsetzungen unterrichtete Bernhard Christensen, wohl der erste Däne, der sich mit eigenen jazzinspirierten Werken hervortat,⁴⁶ über Einzelheiten von »jazzmusikens kompositionsteknik«.⁴⁷ Ausgelöst von Sven Møller Kristensens Aufsatz über »Moderne æstetik og moderne musik« entspann sich in der erwähnten Fachzeitschrift 1933 sodann eine sich in Repliken und Gegenrepliken eskalierende Diskussion,⁴⁸ an deren Ende heftige Vorwürfe standen; die eine Seite sprach davon, eine geistige »degeneration« zu unterstützen,⁴⁹ die andere konterte mit der politischen Unterstellung von »nazisme«.⁵⁰ Als die Redaktion von sich aus bereits diese Auseinandersetzung für beendet erklärt hatte, schob Vagn Holmboe noch die warnende Erklärung nach: »K.[ristensen] beder os tilslut om at være fri for enhver art nazisme; man kunde med mere grund bede om at være fri for enhver form for politik og usaglighed i en musikdiskussion; men det lader altså til, at det ikke alene er nazisme K. er fri for«.⁵¹

Ungleich aggressiver bietet sich eine andere Publikation dar. 1935 er-

45. Ders.: »En jazz-klaverskole«, *DMT* 7 (1932), S. 189 ff.

46. Vgl. hierzu die Werkübersicht im Anhang sowie das Kurzporträt in *DMT* 8 (1933), S. 146 f.

47. *DMT* 5 (1930), S. 114 ff., 138 ff., 151 ff.

48. Vgl. hierzu S.M. Kristensen: »Moderne æstetik og moderne musik«, *DMT* 8 (1933), S. 62 ff.; V. Holmboe: »Musik – og æstetik«, *Ebenda*, S. 123 ff.; S.M. Kristensen: »Svar til Vagn Holmboe«, *Ebenda*, S. 143 ff.; V. Holmboe: »Svar til Sven M. Kristensen«, *Ebenda*, S. 163 f.; B. Christensen und S. M. Kristensen: »Bemærkninger om jazz«, *Ebenda*, S. 183 ff.; S.M. Kristensen: »Til Vagn Holmboe«, *Ebenda*, S. 185; Ders.: »Hvad siger konservatoriet?«, *Ebenda*, S. 186; V. Holmboe: »Til Sven M. Kristensen«, *Ebenda*, S. 211.

49. *DMT* 8 (1933), S. 164: »Jazz er, som neger-folkemusik, naturligt og levedygtig; men som europæisk kulturfaktor, må den berettiget kaldes degenereret. Det er jo degeneration, når en kultur bliver så åndsfattig – og gold, at den ikke *indefra* kan forny sig selv, men må søge fortsættelse i en så fjerntstående kultur som negerens«.

50. *Ebenda*, S. 185: »At en kultur bliver så 'gold, at den ikke *indefra* kan forny sig selv, men må søge fortsættelse i en fjerntstående kultur', er velkendt fra historien. Holmboes raceteorier er ikke meget bevendte overfor spørgsmålet om jazzens betydning for europæisk musik. Der foregår i øjeblikket en internationalisering, og jazzen har – om end kun i sin danske form – erobret masserne. Lad os blive fri for enhver art nazisme«.

51. *Ebenda*, S. 211.

schien in Kopenhagen unter dem Titel *Jazz kontra europæisk musikkultur* ein kleines Büchlein, für das der Organist Olaf Torben Söby verantwortlich zeichnete.⁵² Aus seiner Feder stammte auch der Hauptbeitrag einer Schrift, die man – trotz allen objektiven Bemühens – als eine Kampfschrift gegen den Jazz bezeichnen muß. Aufgenommen waren in diese Publikation zwar kurze Stellungnahmen von Knudåge Riisager, Erik Tuxen und Sven Møller Kristensen, in denen das Phänomen Jazz erklärt und letztlich positiv bewertet wurde. (Bereits 1933/34 waren diese Beiträge in Kopenhagener Tageszeitungen erschienen⁵³). Absicht von Söbys Schrift war es aber, diese Positionen durch kurze Kritiken und Aphorismen von Jacob Paludan, den Professoren Vilhelm Wanscher und Knud Asbjörn Wieth Knudsen u.v.a., die dem Jazz sämtlich schroff ablehnend gegenübertraten, zu erschüttern. In diesem Buch wurde u.a. etwa die Frage aufgeworfen: »Lader der sig i Jazz paavise Værdier, der er i Stand til at befrugte og forløse Menneskesjælen, saaledes som den højere Musik i Aarhundreder har formaaet?«⁵⁴ – Die Antwort hierauf lautete:

Jazzen er ikke født i og har heller ikke levet i vor europæiske Kultur. Den er indført fra en primitiv Races sansehidsende Trang til rytmisk Ekstase og kan derfor ikke have naturlige Vækstbetingelser her. . . . Jazz er den materielt musikalske Baggrund for Negerens religiøst-erotiske, sentimentalt betonedede Danse, i Modsætning til den europæiske Musik, hvis kulturelle Udvikling . . . strækker sig fra *Kirke-musiken* over *Folkesangen* til *Kunstmusiken*. Heraf følger, at der *ikke* i Jazzmusik kan paavises Værdier, som er i Stand til at forløse og befrugte Menneskesjælen, saaledes som vor højt udviklede Kunstmusik kan det.⁵⁵

Bereits die Frage macht deutlich, daß man sich hier in einem schiefen Dialog befand. Mag es in diesem Punkte keinen eigentlichen Dissens

52. O. Söby: *Jazz kontra europæisk Musikkultur*, København: Levin & Munksgaard 1935. Vgl. hierzu die Rezension dieses Buches, vorgenommen von P. Hamburger in *DMT* 10 (1935), S. 116 ff.

53. Vgl. hierzu E. Tuxen: »Jazzmusik«, *Dagens Nyheder*, 10.4.1933; K. Riisager: »Sympatis. Jazz«, *Ebenda*, 12.4.1933; S.M. Kristensen: »Jazzproblemet«, *Ekstrabladet*, 24.6.1933; »Krydsforhør om Jazz med Erik Tuxen«, *Politiken*, 18.2.1934.

54. O. Söby: *Jazz kontra europæisk Musikkultur*, S. 34.

55. *Ebenda*, S. 35.

gegeben haben, weil kaum jemand aus der Reihe der »Jazzkomponisten« ernstlich der Ansicht war, mit der vom Jazz inspirierten Kunstmusik gar eine von den Romantikern ersehnte »Erlösung der Menschenseele« bewirken zu können, so waren jene »Anklagen«, mit denen man den Jazz geißelte, weitaus gefährlicher. »Næste 'Anklage': », so hieß es hier, »Jazzen er ikke noget for den sunde, hvide Race. Jeg vil svare, at Jazzen mispryder den europæiske Kultur som et vædskende Saar, og kun Helbredelse kan finde Sted ved fuldkommen Bortskæring«. ⁵⁶

Mit zunehmender Ereiferung ging die Diskussion einer Geschmacksfrage, was die Jazzfrage doch stets war, in eine Rassendiskussion über. Und einmal in jenes rassistische Denk- und Wertemodell geraten, gab es daraus scheinbar kein Entrinnen mehr. Jene, die Musiker beschäftigende Frage nach dem Jazz und seiner Bedeutung für die Schaffung einer zeitgemäßen neuen Musik, war vielerorts schon beantwortet, noch ehe man sie überhaupt gestellt hatte. Wenn Max Merz, einer der in Deutschland in vorderster Front auftretenden Ideologen dazu aufforderte, »die Angelegenheit des Jazz von den Gesichtspunkten einer geistigen Hygiene zu betrachten und als solche auch der Beurteilung des Arztes und damit des rassenpolitischen Amtes zu unterstellen«, ⁵⁷ dann wird deutlich, welche Gefahr man mittlerweile im Jazz und allem, was danach klang, witterte. Das 1935 in Deutschland über den Jazz gefällte Verbot zwang ihn fortan in den Untergrund. Damit wuchs dieser Musik, deren gesondert musika-

56. *Ebenda*, S. 49.

57. M. Merz: »Wir und der Jazz«, *Westermanns Monatshefte* 85 (1940), S. 3 ff.

lische Reize sich in der Zwischenzeit vielfach verbraucht hatten,⁵⁸ eine neue Bedeutung zu, die sie in Europa anfänglich überhaupt nicht innegehabt hatte: unversehens war der Jazz zu einem Mittel des politischen Protestes geworden, und zwar die jazzmäßig gespielte Tanzmusik sowohl⁵⁹ wie auch der in seriöse Kompositionen integrierte Jazzton. Vor allem Hanns Eisler und Kurt Weill haben Jazz in dieser Funktion mehrfach in ihren Kompositionen verwendet.⁶⁰

*

58. Vgl. hierzu die bereits in Anm. 33 und 34 herangezogenen Belege. Eine kritische und zugleich sehr umsichtige Bilanz zog Hans Th. David in seinem Aufsatz »Abschied vom Jazz«, *Melos* 9 (1930), S. 415 f.: »Die besondere Art des Jazz nun hat freilich nicht zu befürchten, daß ihre Anwendung zurückgehe; aber die zunächst auch dem geistigeren Menschen interessante Technik verliert gegenwärtig eben jenen Beiklang von Bedeutsamkeit, der ihr anhaftete, solange sie Entwicklung, andersartige Zukunft in sich barg. Die Menschen vergessen schnell; bald wird man im Jazz nicht mehr sehen als eine gleichgültige Weise der Tanzkomposition. Jazz wird ein musikalischer Komplex, der nützlich und vielleicht notwendig sein mag, dessen wirtschaftliche und soziologische Auswirkung bemerkenswert bleibt, dessen geistige, künstlerische Eindringlichkeit aber erloschen ist. In diesem Sinne gilt es, Abschied vom Jazz zu nehmen.

Wie nebensächlich die Tatsache des Jazz heute bereits scheinen könnte, der Einbruch des Jazz hat einer Generation, hat einem Jahrzehnt ein entscheidendes und fruchtbarstes Erlebnis aufgezungen. Jazz war zunächst einfach eine ungewöhnlich bewegte und mannigfaltige fremdartige Tanzmusik, deren Temperament die Menschen mit sich fortriß. Darüber hinaus reinigte das Gewitter, das von den primitiven Kräften des aus Amerika importierten Stils ausging, die undurchsichtige und schwüle Luft des musikalischen Europa. Man erkannte, wie hier ein neues Können allein der Unterhaltung, dem Gebrauch diente. Man begriff den tiefen Wert solcher Haltung und genoß zugleich die Unbeschwertheit und Lockerheit der Haltung, die bedeutsamen Voraussetzungen der so ehrlich sich unterordnenden Kunst. Ironische Momente, Aufhebung des Pathos durch komische Züge, ja absichtliche Parodie schwülstig aufgeblasener Stücke ließen die Anspruchslosigkeit der dargebotenen Ausprägungen, die Genauigkeit ihrer Selbsteinschätzung deutlich hervortreten und als vorbildlich begreifen. So entwickelte sich gerade an solchen Mustern das Verständnis für Sachgemäßheit, der Sinn für Kunst, die sich nicht aufs Gelesenwerden beschränken mußte. Mit dem besten Gewissen durfte man sich der reizvollen Phantastik der andersartigen künstlerischen Welt überlassen; denn, in dem sie unterhielt, bildete sie, durch Verzicht belehrend«.

59. H.H. Lange: *Jazz in Deutschland*, S. 64 ff., 89 ff.

60. W. Fuhr: *Proletarische Musik in Deutschland 1928 – 1933*, Göppingen 1977, S. 128 ff., 193; A. Dümling: »Symbol des Fortschritts, der Dekadenz und der Unterdrückung. Der Bedeutungswandel des Jazz in den 20er Jahren«, *Angewandte Musik der 20er Jahre* (= *Argument-Sonderbände AS* 24, hrsg. von W.F. Haug), Berlin 1977, S. 95 ff.; *NZfM* 99 (1932), S. 429 f.: »Der Jazz als Ausdruck proletarischer Kunst«.

Ogleich sich die Beschäftigung mit dem Jazz und dessen Einfluß auf die Kunstmusik europäischer Provenienz im Rahmen der Lehr- und Forschungsaufgaben der Disziplin Musikwissenschaft an Musikhochschulen und Universitäten erst allmählich zu etablieren beginnt, so gibt es dennoch bereits eine Reihe von gewichtigen Beiträgen und Einzeluntersuchungen zu diesem Thema.⁶¹ Im Sinne einer Rezeptionsgeschichte geht es dabei zumeist darum, Fakten und Daten, Intentionen, Werturteile sowie Aversionen der gerade geschilderten Art zusammenzutragen. Etwas zu kurz kam bislang das Phänomen der engeren »kompositorischen Rezeption«, das Eingehen auf die Fragen,

1. mit welchen satztechnischen Mitteln jenes komplexe, analytisch zumeist erst noch zu bestimmende Jazzidiom im einzelnen adaptiert wurde,
2. welche systematisierbaren Rezeptionstypen dabei ausgebildet wurden oder
3. welchen Problemen ein Komponieren dieser Art letztlich ausgesetzt bleibt, sofern es sich um die Nachgestaltung in sich festgefügtter Modelle und prägnanter Stilistiken handelt oder um die Nachzeichnung usueller Musizierpraktiken, denen ein Werkbegriff gänzlich fremd ist.

Im Folgenden sei der Versuch unternommen, im Blick auf die Gattung »Blues« einige Beobachtungen zu den hier herausgestellten Punkten zu fixieren.

61. J. Sypniewski [= Jan Slawe]: *Ein Problem der Gegenwartsmusik: Jazz unter besonderer Berücksichtigung des symphonischen Jazz (George Gershwin)*, Phil. Diss. Zürich 1947 (mschr.), Teildruck 1949; H. Kirchmeyer: *Igor Strawinsky. Zeitgeschichte im Persönlichkeitsbild*, Regensburg 1958, S. 402 ff.: »Die Jazzpolemik«; J.E. Berendt: »Jazz und Neue Musik«, *Prisma der gegenwärtigen Musik. Tendenzen und Probleme des zeitgenössischen Schaffens*, hrsg. von J.E. Berendt und J. Uhde, Hamburg 1958, S. 183 ff.; H. W. Zimmermann: »Die Möglichkeiten und Grenzen des Jazz innerhalb der Musiksprache der Gegenwart«, *Musica* 16 (1962), S. 56 ff.; W. Widmaier: »Jazz – ein wilder Sturm über Europa«, *Melos* 33 (1966), S. 12 ff.; R. Fark: *Die mißachtete Botschaft*; J. Hunkemöller: »Igor Strawinskys Jazz-Porträt«, *AfMw* 29 (1972), S. 45 ff.; H.W.Schwab: »Jonny spielt auf«; A. Dümling: »Symbol des Fortschritts«; J. Kotek, »Eine Generation im Banne des Jazz. Studie über die Beziehungen zwischen ernster Musik und Jazz im Böhmen der zwanziger Jahre«, *Jazzforschung* 2 (1970), S. 9 ff. – Vgl. hierzu auch die in den Anm. 29 und 30 angeführte amerikanische Literatur.

Überschaut man rückblickend die Geschichte der Adaption von Jazz und Jazzverwandtem in der komponierten Musik – eine Entwicklung, die sicherlich noch längst nicht abgeschlossen ist⁶² –, dann lassen sich vor allem während des ersten Drittels dieses Jahrhunderts gesonderte Rezeptionsphasen voneinander abheben. In erster Linie sind sie von der stilistischen Entwicklung des Jazz selbst geprägt. Streng genommen gehen solche Adaptionsversuche sogar vor das Jahr 1913 zurück, in dem erstmals der Begriff »Jazz« in musikalischem Zusammenhang Verwendung fand. Erste Ansätze eines kompositorischen Aufgriffs von afro-amerikanischen Liedern und Tänzen, deren spezifische melodische oder rhythmische Qualitäten späterhin in der komplexen Erscheinung »Jazz« wiederzuerkennen sind, reichen weit in das 19. Jahrhundert zurück.⁶³ Selbst Vorformen oder singuläre musikalische Wurzeln des Jazz erlebten ihre separate Rezeption in der komponierten Musik. Die ältere Musikgeschichtsschreibung hat, soweit sie solche Zusammenhänge überhaupt erkannte, Kompositionen dieser Art in Kapiteln über »Musikalische Exo-

62. Vgl. hierzu die aus dem Anfang der 70er Jahre stammenden Werke; D. Banks: »Concerto for Jazz Set and Orchestra« (1970); D. Banks: »Meeting Place für Kammer-Ensemble, Jazz-Gruppe und Sound Synthesizer« (1970), Mainz: Ed. Schott; D. Banks: »Nexus für Sinfonie-Orchester und Jazz-Quintett« (1971), Mainz: Ed. Schott; L. Bernstein: »Mass. A Theatre Piece for Singers, Players and Dancers« (1971), New York: G. Schirmer; H.W. Henze: »Der langwierige Weg in die Wohnung der Natascha Ungeheuer« (1971), Mainz: Ed. Schott; K. Penderecki: »Actions für Jazzensemble« (1971), Mainz: Ed. Schott; B. Blacher: »Blues, Espagnola und Rumba für 12 Violoncelli soli« (1972/73), Berlin: Bote & Bock 1973.

Speziell aus Schweden, wo dieses Kompositionsgenre intensiv betrieben wird, wären auswahlweise zu nennen: L. Färnlöf: »Hesperia för blandad kör, symfoniorkester och improvisations(jazz)grupp«, UA: Västerås, 23.4.1972; L. Gullin: »Jazz Amour Affair för jazzgrupp och symfoniorkester«, UA: Norrköping, 7.5.1970; B. Hallberg: »Isländsk Souvenir. Tondikt för jazzgrupp och symfoniorkester«, UA: Norrköping, 26.2.1971; N. Lindberg: »Lapponian Suite för symfoniorkester och jazzgrupp«, UA: NDR Hannover, 13./16.4.1971; G. Riedel: »Baxningsvisa för jazzgrupp och stråkor«, UA: Västerås, 24.1.1971; G. Riedel: »Intrada för blåsorkester och jazzgrupp«, UA: Malmö, 26.8.1972; G. Riedel: »Fem berättelser för jazzgrupp och symfoniorkester«, UA: 18.11.1973; G. Riedel: »Dialoger för blåskvintett och jazzgrupp«, UA: Stockholm, 23.3.1974.

63. Vgl. hierzu die in das Auswahlverzeichnis aufgenommenen Werke von S. Coleridge-Taylor (1875–1912), F. Delius (1862–1934), A. Dvořák (1841–1904), H.F.B. Gilbert (1868–1928), L.M. Gottschalk (1829–1869), H. Kaun (1863–1932), Daniel Gregory Mason (1873–1953), J. Powell (1882–1963) und C. Scott (1879–1971).

tik« abgehandelt;⁶⁴ ein wesentlicher Unterschied zu Mozarts »alla turca« oder Brahms' »alla cingarese« bestand für sie nicht.

Dominierte bis zum Beginn der 20er Jahre zunächst die Adaption von Spiritual und Plantationsong, die Andeutung einzelner Voodoo-Riten, die Imitation von Banjoklang oder Banjospielweise oder die Verwendung der »synkopierten Rhythmen« von Cakewalk und Ragtime⁶⁵ – dergestalt ebenfalls also noch Vorformen des Jazz –, so galt seit 1923, seit Jean Wiéners »Sonatine syncopée«,⁶⁶ das Interesse zunehmend einer Gattung, die man nicht nur als »wahrscheinlich einzige, älteste und eigenständige Form in der Musik der nordamerikanischen Neger« bezeichnet hat, sondern die auch zur »wichtigsten Form des Jazz überhaupt«⁶⁷ avancierte: nämlich der Blues.

Zu definieren, was Blues ist, fällt nicht leicht angesichts der zahlreichen Behauptungen seiner Sänger und Spieler, die in ihm eher ein stimmungsträchtiges, irrationales Phänomen erblicken gemäß dem Bekenntnis, daß

64. W. Niemann: *Die Musik seit Richard Wagner*, Berlin 1913, S. 235 ff., 9.–12. Aufl., S. 258 ff.; K. Storck: *Die Musik der Gegenwart*, Stuttgart 1919, S. 177 ff.

65. Vgl. hierzu die bibliographische Werkübersicht im Anhang dieses Aufsatzes.

66. Über den heute kaum noch gekannten Jean Wiéner schrieb 1925 H.H. Stuckenschmidt in seinen »Notizen zur jüngsten französischen Musik«: »Zu den Allerbegabtesten zähle ich noch Jean Wiéner. Er steht dem Kreis der 'Six' nah, ohne selbst zu ihnen zu gehören. Sein Pariser Ruhm ist bislang ein Pianistenruhm, noch nicht ein Komponistenruhm. Die von ihm veranstalteten Konzerte gehören zu den musikalischen Ereignissen in Paris. Alle neuen musikalischen Ideen von wirklicher Originalität finden Platz in seinen Programmen. So führte er zum ersten Mal die amerikanischen Bands den Parisern vor. Er brachte ferner die jüngste Erfindung auf dem Gebiet des Instrumentenbaus, die Fuchsschwanzsäge als erster vor ein kultiviertes Publikum. In einem seiner Konzerte im April 1925 hörte ich eine vorzügliche, phonographisch getreue Wiedergabe von Negerduetten mit Schlagzeugbegleitung. (Songs from Dark Continent, notiert von Nathalie Curtis.) Als Komponist ist Wiéner einer der eifrigsten Vorkämpfer für die künstlerischen Probleme des Jazz. Seine 'Sonatine Syncopée' ist neben den Sonaten George Antheils das erste wichtige Resultat in dieser Linie. Auch vom pianistischen Standpunkt ist das Werk von größter Bedeutung. In die gleiche Rubrik gehören seine 'Trois Blues Chantés' mit instrumental behandelte Singstimme (ohne Worte). . . .« (*Anbruch* 7, 1925, S. 541).

67. Art. »Blues«, *Riemann Musik Lexikon. Sachteil*, Mainz ¹²1967, S. 114. Vgl. hierzu die jüngste Arbeit von A. M. Dauer, in der eine Typologie des Blues vorgestellt wird (A. M. Dauer, »Towards a Typology of the Vocal Blues Idiom«, *Jazzforschung* 11 (1979), S. 9 ff).

man nur Blues musizieren kann, wenn »man den Blues hat«. ⁶⁸ Um von dieser gesonderten Schwierigkeit nicht eingeengt zu werden, sei im Folgenden versucht, die Untersuchung gezielt auf jene signifikanten musikalischen Charakteristika des Blues zu beziehen, die sich dem analytischen Zugriff nicht entziehen. Sie sind es auch, die für das gerade angepeilte Thema der »kompositorischen Bluesrezeption« vorrangige Bedeutung haben.

Als Wort seit 1882 in der Bezeichnung »Charleston Blues« nachweisbar, ⁶⁹ hat der Blues nachgerade zwar eine Vielzahl von Gattungsvarian-

The image shows a musical score for the song 'St. Louis Blues'. It consists of three staves of music in G major (one sharp) and 2/4 time. The lyrics are written below the notes. The first staff has the lyrics 'I hate to see— de ev'-nin' sun go down,—'. The second staff has 'Hate to see— de ev'-nin' sun go down,—'. The third staff has 'Cause my ba-by,— he done lef dis town.—'. The music features a characteristic blues melody with a mix of eighth and quarter notes, and rests.

Beisp. 1: »St. Louis-Blues«

68. N. Shapiro und N. Hentoff (Hrsg.): *Hear Me Talkin' to Ya. The Story of Jazz as Told by the Men Who Made It*, New York 1955, S. 201: »What comes out is what I feel. I hate straight singing. I have to change a tune to my own way of doing it. That's all I know« (Billie Holiday). – S. 246 f.: »The blues? Why the blues are a part of me. To me, the blues are – well, almost religious. . . . When we sing blues, we' re singin' out our hearts, we' re singin' out our feelings. . . . As for musicians who could play the blues? Well, the ones that did't know music could play the best blues« (Alberta Hunter). – S. 249 f.: »The blues? Man, I didn't start playing the blues ever. That was in me before I was born and I've been playing and living the blues ever since. That's the way you've gotta play them. You 've got to live the blues, and with us that's natural – it's born in us to live the blues. . . . There wasn't much tone, you know, but the bluesy beat was there and a kind of melancholy note, too, that I liked when I sang the blues. . . . Blues is all in the way that you feel it. One person can feel it and another can't« (T-Bone Walker).

69. C. Bohländer und K.H. Holler: *Reclam Jazzführer*, Stuttgart 1970, S. 746.

ten ausgebildet, bei aller Differenziertheit dennoch ein prägnantes Ablaufschema beibehalten, das in seiner »klassischen« Form – legt man europäische Modellvorstellungen zugrunde – aus drei Viertaktern zusammengesetzt ist. In der Regel wird der erste Viertakter (vgl. *Notenbeispiel 1*, 1. Zeile) leicht variiert wiederholt und steht sprachlich sowohl wie musikalisch einem dritten Viertakter im Verhältnis von »call and response«, von »Anrufung und Beantwortung«, von »Aussage und Begründung« oder »Frage und Antwort« gegenüber (siehe 3. Zeile von *Notenbeispiel 1*). Bedingt durch den vokalen Ursprung des Blues ist seine Melodik vom Sprachduktus geprägt sowie von der dem Bluesingen eigenen responsorialen Praxis. Die instrumentale Begleitung greift demgemäß die gesungenen Phrasen, die den Viertakter fast nie voll ausfüllen, auf und leitet zur nächsten Gesangsphrase oder zur neuen Bluesstrophe über. Muster dieses klassischen Blues sind vor allem unter den Aufnahmen mit der Sängerin Bessie Smith zu finden.⁷⁰

Charakteristisch für das Bluesmelos sind die sogenannten »blue notes«: die zwischen kleinem und großem Intervall (europäisch gesprochen: zwischen Dur und Moll) hin- und herpendelnde Intonation der Terz bzw. Septime. Solche »blue notes« finden sich in dem hier als Beispiel herangezogenen »St. Louis Blues«⁷¹ gehäuft vor allem in dem »Chorus-Teil«:

70. Vgl. hierzu das von J. Hammond und Ch. Albertson bei CBS edierte, chronologisch angelegte Bluesœuvre von Bessie Smith: »The World's Greatest Blues Singer« (66 258); »Any Woman's Blues« (66 262); »Empty Bed Blues« (66 273); »The Empress« (66 264); »Nobody's Blues But Mine« (67 232).

71. Der »St. Louis Blues«, von W.C. Handy nach älteren Bluesformeln zusammengesetzt, 1914 erstmals im Druck erschienen und nach den Worten Carlo Bohländers der »berühmteste Blues, der je komponiert wurde, vielleicht die bekannteste Jazz-Nummer überhaupt« (*Jazzführer*, S. 953), gehörte gleichfalls zum Repertoire von Bessie Smith (Schallplattenaufnahme: New York, 14. Jan. 1925).

Der »St. Louis Blues« war vor allem auch für die kompositorische Bluesrezeption bedeutsam. Er war enthalten in der 1926 edierten Anthologie von W.C. Handy, die für viele europäische Komponisten die zentrale Quelle einer schriftlich fixierten Jazzkenntnis war (vgl. Anm. 75 und 76 des vorliegenden Aufsatzes). Es ist belegt, daß D. Milhaud diesen Blues kannte und ihn als beispielhaft ansah (vgl. *Anbruch 7*, 1925, S. 204), wengleich ein Sänger wie T-Bone Walker sich skeptisch über den »St. Louis Blues« äußerte und ihn nicht als »echten« Blues anerkennen wollte (N. Shapiro und N. Hentoff: *Hear Me Talking*, S. 250: »That's a pretty tune and it has kind of a bluesy tone, but that's not the blues. You can't dress up the blues. The only blues is the kind that I sing and the kind that Jimmy Rushing sings and Basie plays. I'm not saying that St. Louis Blues isn't fine music, you understand. But it just isn't blues«).

The image shows a musical score for a 12-bar blues piece in G major. It consists of three staves of music. The first staff has a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The melody is written in eighth and quarter notes. The second staff has a treble clef and a key signature of one sharp, with a common time signature. The bass line is written in quarter and eighth notes. The third staff has a treble clef and a key signature of one sharp, with a common time signature. Chord symbols are placed below the notes: G, G, G, G, C, C, G, G, D7, D7, G, G.

Beisp. 2: »St. Louis-Blues«, Chorusteil

Das über 12 Takte sich erstreckende Gerüstmodell des Blues ist tonal durch einen fixen Baß- bzw. Harmonieverlauf gekennzeichnet, darin der Form einer Passacaglia vergleichbar. Der 1. Viertakter wird in der Regel (siehe *Notenbeispiel 2*) von der Tonika beherrscht. Ihr folgen – in der Regel – jeweils zwei Takte Subdominante und Tonika, im 3. Viertakter sodann Dominante und Tonika, gleichfalls je zwei Takte einnehmend. Da, wo sich der Blues auf die Explikation dieses Harmonieschemas und seiner hauptsächlichlichen Varianten zurückzieht – entscheidend sodann im instrumentalen Blues –, wird seine Besonderheit, letztlich eine improvisierte Musik darzustellen, um so deutlicher. »You know«, so äußerte sich der Bluessänger T-Bone Walker, »there's only one blues, though. That's the regular twelve-bar pattern and then you interpret over that. Just write new words or improvise different and you've got a new blues«. ⁷² Entsprechendes gilt für das instrumentale Bluesspiel. Der artifizielle Ehrgeiz besteht demgemäß im spontanen Anwenden und Finden prägnanter, virtuoser, unverbrauchter oder gar neuer ostinater Bluesbässe oder im Anwenden und Finden neuer, ausdrucksstarker, zumindest jedoch das sogenannte eigene »feeling« repräsentierender Melodiephrasen. Selbst dort, wo Blues nur von einem einzelnen Instrumentisten intoniert wird, bleibt das responsoriale Moment eine gattungsspezifische Eigenschaft.

Die Tatsache, daß sich der Blues als Jazzgattung letztenendes in der improvisatorischen Gestaltung erfüllt, hat seine Adaption in der kompo-

72. N. Shapiro und N. Hentoff: *Hear Me Talking*, S. 250.

nierten Musik, im Unterschied etwa zum Ragtime,⁷³ um einiges komplizierter und problematischer gemacht. Komplizierter, weil der »echte«, »authentische« Blues kaum je in exakter Notation greifbar war, problematischer, weil die kompositorischen Möglichkeiten – hat man sich das Bluesmodell einmal klargemacht – angesichts des Modellzwanges immer eingengt, beschränkt bleiben mußten. Zwar existierte auch der Blues in verschrifteter Form. 1912 erschienen die ersten Einzeldrucke,⁷⁴ 1926 die von dem Negertrompeter und -komponisten William Christopher Handy zusammengestellte »Blues Anthology«.⁷⁵ Aus dieser Sammlung gewannen nicht wenige europäische Komponisten, sofern sie am Jazz interessiert waren, erste und nähere Kenntnisse von dem älteren »folk blues« sowohl wie auch von dem später sogenannten »city (oder urban) blues«.⁷⁶ Dies waren zumeist aber auch falsche oder zumindest einseitige

73. J. Hunkemöller: »Strawinskys Jazz-Porträt«, S. 55 ff.; A. Dümling: »Symbol des Fortschritts«, S. 86 ff.

74. »Baby Seals Blues«, St. Louis, 3. Aug. 1912 – »Dallas Blues«, Oklahoma City, 6. Sept. 1912 – »Memphis Blues«, Memphis, 28. Sept. 1912.

75. W.C. Handy (Hrsg.): *Blues. An Anthology*, New York: Albert und Charles Boni 1926, 180 S. Die 2. Auflage erschien 1949 unter dem Titel *A Treasury of the Blues*; eine erweiterte, von Jerry Silverman durchgesehene 3. Auflage erschien 1972 unter dem ursprünglichen Titel als *Blues. An Anthology. Complete Words and Music of 53 Great Songs*. (New York und London: Collier MacMillan Publishers).

76. Vgl. hierzu die Ankündigung und Besprechung der Anthologie durch H.H. Stuckenschmidt, der dabei in die Lobeshymne ausbrach: »... wir besitzen nun eine Geschichte und eine Theorie der amerikanischen Negermusik und in ihr gleichzeitig die schönste und vorbildlichste folkloristische Sammlung der Welt. Es gibt fast nichts an diesem Buch, was nicht zu loben wäre. Ein knappes Drittel füllt die Einleitung von Abbe Niles, eine höchst fesselnde Studie über Verse und Melodien des Folk-Blues, W.C. Handy, den modernen Blues, seinen Einfluss auf die heutige Musik und seine Pioniere. Im übrigen Teil sind etwa 50 der schönsten und typischsten Melodien und Bearbeitungen von W.C. Handy, Will Nash, King Philipps, C.A. Kemp, Ch. H. Booker, Douglass Williams, Mc. Laurin, Irving Berlin, George Gershwin u.a. zusammengestellt worden« (*Melos* 6, 1927, S. 88). – Die Anthologie enthielt 1926 mit Kompositionen Gershwins (2. Satz des Concerto in F; Auszug aus der Rhapsody in blue; »The Half of it, Dearie, Blues«), J. A. Carpenters (Auszug aus Krazy Kat), I. Berlins (»The Schoolhouse Blues«) und J. Kerns (»Left All Alone Again Blues«) also bereits auch Formen jenes »rezipierten Blues«, der im Folgenden noch näher zu betrachten sein wird. In der 3. Auflage der Sammlung (1972) wurden diese Blueskompositionen von Gershwin, Carpenter, Berlin und Kern – Komponisten, die selbst ja nicht als Jazzmusiker anzusehen sind – wiederum ausgetauscht.

Vorstellungen. Der Grund liegt schlicht darin, daß solche Notationen, wie sie W.C. Handy vermittelte – und solange der Blues noch nicht zum gänzlich durcharrangiarten Tanzmusikgenre verkümmert war – nie mit dem tatsächlichen Erklängen des Blues identisch waren. Blues war eben noch eine weitgehend intakte usuelle Volksmusik. Jeder Bluessänger oder -spieler hatte seine eigene Version des gleichen Stücks, die er obendrein von mal zu mal, von Strophe zu Strophe improvisatorisch zu verändern wußte. Die Niederschrift stellte den Blues nun auf dieselbe Stufe des verschrifteten und dergestalt den Europäern vertrauten Volksliedes.⁷⁷ Das überaus wichtige improvisatorische Element wurde somit verdeckt.

Grundsätzlich konnte die Rezeption des Blues in der komponierten Musik anders erfolgen als die des Ragtime, dem das improvisatorische Moment fehlte. Die Bluesadaption hatte sich – grob gesehen – zwischen zwei Möglichkeiten oder Akzentuierungen zu entscheiden, je nachdem, ob das Interesse mehr dem galt, was diese Gattung normativ konstituierte oder dem, was improvisierende Bluesspieler an gestalterischer Besonderheit daraus zu entwickeln vermochten. Im ersten Falle galt es bevorzugt eine Kopie, Stilisierung oder Porträtierung des beschriebenen Bluesmodells oder seiner Varianten anzustreben. Im anderen ging es darum, in komponierter Faktur den Habitus improvisatorischen Spiels nachzubilden. Daß dies unter den gegebenen Voraussetzungen freilich immer nur zu einer »Scheinimprovisation« führen mußte, liegt auf der Hand. Dennoch hat es Jahrzehnte gedauert, bis dies den Komponisten des Blues allgemein bewußt wurde.

*

Der Typus der modellorientierten Blueskomposition, der sich entscheidend also auf das gerade beschriebene 12taktige Gerüst stützt, ist in Europa recht selten anzutreffen. In entsprechend realistischer Weise scheint er nur bei George Gershwin anzutreffen zu sein. Das mittlere seiner drei »Preludes for Piano« (1926) gibt als »Andante con moto e poco rubato« zwar keinen ausdrücklichen Hinweis auf dieses Faktum, erweist sich aber bei näherer analytischer Betrachtung (siehe *Notenbeispiel 3*) in den Rahmenteilern seiner dreiteiligen Liedform als ein mit einer

77. Vgl. etwa die Notiz Stuckenschmidts in seiner Besprechung: »Fazit dieses Buches: man kann also Volksliedersammlungen auch so machen!« (*Melos* 6, 1927, S. 88).

ostinaten Introduction versehener klassischer 12taktiger Blues.⁷⁸ Die rhythmische call-Phrase  ist dabei identisch mit derjenigen damals so populärer Stücke wie »Aunt Hagar's Children Blues«, »Beale Street Blues« oder »St. Louis Blues«. Schon der erste Takt der



Aunt Hagar's Children Blues
Old Dea-con Spliv-ins, his flock was giv-in'

Beale Street Blues
I'd rath-er be here— than an-y place I know,

St. Louis Blues
I hate to see— de ev'-nin' sun go down,

Beisp. 4: Call-Phrasen im Blues

Introduction, der einen durchgängigen 4-beat grundiert, macht durch Gebrauch der blue note e/eis deutlich, daß die vorgezeichnete Tonart cis-moll nur eine Orientierungsmarke für einen Blues in Cis abgibt, der auch hinsichtlich seiner harmonischen Anlage von dem konventionellen Gerüst kaum abweicht. Eigenheiten der Bluesintonation wie »dirty note« oder »smearing«, die das gleichschwebend temperierte Klavier nur begrenzt wiederzugeben in der Lage ist, werden durch gelegentliche Vorschlagseffekte angedeutet (T. 8, 11, 24; u.a.). Nach einer Überleitung von zwei Takten setzt Gershwin zu einer Wiederholung des Blues an. Neben der klanglichen Verstärkung durch Oktavierung (T. 18 ff.) tritt dabei eine zusätzliche, für die Bluesbegleitung nicht untypische Pendelstimme hinzu, die sich als solche auch durch eine gesonderte Notation aus dem

78. Unter der großen Anzahl von Schallplattenaufnahmen dieses Blues empfiehlt es sich, die Interpretationen von Leonard Pennario (EMI 1 C 147-81 633/34) und Eugene List (Turnabout TV-S 34 457) heranzuziehen. Von Gershwin selbst ist keine Aufnahme nachgewiesen (vgl. Ch. Schwartz: *George Gershwin. A Selective Bibliography and Discography* (= *Bibliographies in American Music* Nr. 1), Detroit 1974, S. 95.)

Schriftbild heraushebt. Die Wiederkehr des A-Teils (T. 45 ff.) steigert insofern noch den Jazzcharakter dieses Prelude, als abschließend nicht ein reiner Tonikaschluß erfolgt, sondern der Akkord Cis 9 erklingt, aus dem prononciert die verminderte Septime herauströnt: ein typischer Bluesschluß.

Das unguete Gefühl, bei diesem Stück gleichwohl einer unzeitgemäßen Salonpièce konfrontiert zu sein, ist sicher nicht unbegründet. Gershwins instrumentaler Blues, als »Lied ohne Worte« ohnehin seiner textbedingten Aggressivität entkleidet, ist trotz der Präsenz formaler, melodischer, rhythmischer und harmonischer Gattungsmerkmale unüberhörbar zum lyrischen Klavierstück geglättet. Die kompositorische Absicht Gershwins war ohne Zweifel auf eine solche Domestizierung dieser, gemäß ihrer afroamerikanischen Herkunft, rauhen Gattung gerichtet. Hier erscheint der Blues gleichsam im Frack. Und gerade hieraus scheint für viele auch ein ästhetisches Mißbehagen zu resultieren. Der Blues verliert in dem Maße an musikalischer Überzeugung wie er sich anschickt, gesellschaftlich reputierlich zu werden. Fühlbar ist hier vor allem der Verlust an rhythmischer Intensität, Variabilität oder jener höchst reizvollen Heterophonie, wie sie sich zwingend aus dem Spiel eines improvisierenden Jazzensembles ergibt. Daß sich diese ästhetische Differenz auch als zwingende Folge der Absetzung einer differenzierten Ensemblesmusik auf das einzelne Instrument Klavier erklären läßt, könnte vergleichsweise ein Ausschnitt aus Darius Milhauds Ballett »La création du monde« vom Jahre 1923 verdeutlichen. Als Kontrastbeispiel repräsentiert es zugleich den oben erwähnten Typus der stärker an dem Improvisationsgestus orientierten Bluesrezeption (*Notenbeispiel 5*).

Der nach der Introduction mit (Nr.) I bezifferte Satz wurde in Konzertführern, gestützt auf die Tatsache, daß zuerst die Posaune, sodann das Saxophon, die Trompete, Klarinette und zuletzt die ersten und zweiten Violinen gemeinsam das vom Kontrabaß intonierte Thema imitatorisch aufgreifen, verschiedentlich als »Jazz-Fuge«⁷⁹ bezeichnet, obgleich weder Partitur noch Klavierauszug eine solche Bezeichnung vermerken. Denkt man bei »Fuge« an die aus der europäischen Kunstmusik vertraute, planvoll kontrapunktische Gestaltung, dann mißverstehen man die kompositorische Faktur sowohl wie das, was Milhaud hier beabsichtigte. Milhaud ging es bei diesem »ballet nègre« in erster Linie darum, eine

79. M. Gräter: *Konzertführer Neue Musik*, Frankfurt a.M. 1955, S. 142.

The image displays a musical score for the piece "La Création du monde" by Darius Milhaud. The score is arranged in two systems, each containing eight staves. The instruments are labeled as follows:

- System 1 (top):
 - Staff 1: Trp. (Trumpet)
 - Staff 2: Trb. (Trombone)
 - Staff 3: Piano
 - Staff 4: C. cl. (Clarinet)
 - Staff 5: Tpt. (Tuba)
 - Staff 6: G.C. (Guitar)
 - Staff 7: Sax. (Saxophone)
 - Staff 8: C.B. (Double Bass)
- System 2 (bottom):
 - Staff 1: Piano
 - Staff 2: C. cl. (Clarinet)
 - Staff 3: Tamb. (Tambourine)
 - Staff 4: G.C. (Guitar)
 - Staff 5: Tamb. (Tambourine)
 - Staff 6: C.B. (Double Bass)
 - Staff 7: Trb. (Trombone)
 - Staff 8: Piano
 - Staff 9: C. cl. (Clarinet)
 - Staff 10: Tpt. (Tuba)
 - Staff 11: G.C. (Guitar)
 - Staff 12: C.B. (Double Bass)
 - Staff 13: Piano
 - Staff 14: C. cl. (Clarinet)
 - Staff 15: Tpt. (Tuba)
 - Staff 16: G.C. (Guitar)
 - Staff 17: Sax. (Saxophone)
 - Staff 18: C.B. (Double Bass)

Key features of the score include:

- Rehearsal marks [11] and [12] indicating specific sections.
- Dynamic markings such as *p* (piano) and *mp* (mezzo-piano).
- A tempo marking of $I_1 (♩=63)$ at the beginning of the first system.
- A French subtitle: "Tous sont si fuyants / Ils ne restent jamais".

Beisp. 5: Aus Darius Milhaud: »La Création du monde«

usuelle Musizierpraxis, nämlich die des Jazz, zu fixieren und nicht darum, mittels eines Bluesthemas eine eingebürgerte Kunstform neu zu illustrieren. Eine regelrechte Fuge ist dieses Gebilde bei Lichte besehen ohnehin nicht. Das Thema selbst ist unverkennbar ein Bluesthema mit blue note und typischem »call and response«-Profil,⁸⁰ wobei allerdings die Anlehnung an das standardisierte 12-Takt-Modell und dessen harmonische Abfolge bewußt vermieden wird. Dieser komponierte Blues ist eben, anders als der Gershwins, keine Modellkopie, sondern der ambitionierte Versuch, die im Jazzspiel realisierbaren intrikatsten polyrhythmischen und polyphonen Feinheiten festzuhalten bzw. in einer kompositorisch völlig durchorganisierten Musik als quasi improvisatorisch erscheinen zu lassen. Auch darin unterscheidet sich der Blues Milhauds von dem Gershwins, daß er sich dem immer wieder vorgebrachten Verdikt gegenüber dem Jazz, letztlich ein tönendes Chaos zu sein, nicht widersetzt, sondern den Jazzgegner in jener Auffassung geradezu zu bestätigen scheint.

In Rückerinnerung an seine erste Amerikareise, bei der er authentischen Jazz und Blues zu hören bekam, gibt Darius Milhaud in seinen *Notes sans musique* eine Schilderung, die in unserem Zusammenhang von einiger Bedeutung ist: »Harlem war damals noch nicht von Snobs und Ästheten entdeckt. Wir waren die einzigen Weißen dort. Die Musik, die wir hörten, war absolut anders als alles, was ich je vernommen hatte.«⁸¹ Und dann folgt eine nähere Beschreibung des dort Gehörten:

... Gegen den Schlag der Trommeln kreuzten sich die melodischen Linien in atemberaubendem Kontrapunkt von gebrochenen und verschlungenen Rhythmen. Eine Negerin sang mit einer rauhen Stimme, die aus fernen Zeiten zu kommen schien, ... Mit einem dramatischen und verzweifelten Ausdruck wiederholte sie unablässig bis zur Erschöpfung denselben Refrain, dem das Orchester aus immer neuen Mustern der Melodien einen kaleidoskopischen Hintergrund wob.⁸²

80. Als Vorlage kommt sicherlich der von Milhaud selbst in seinem Aufsatz »Die Entwicklung der Jazz-Band und die nordamerikanische Negermusik« (*Anbruch* 7, 1925, S. 200 ff.) erwähnte »Aunt Hagar's Children Blues« in Betracht (vgl. hierzu W.C. Handy: *Blues. An Anthology*, ³1972, S. 36).

81. D. Milhaud: *Noten ohne Musik*, S. 106.

82. *Ebenda*, S. 106.

Diese Passagen nehmen sich aus wie eine Verbalisierung dessen, was sich in dem betreffenden Satz aus Milhauds »Création du monde« ereignet, sofern man in der Transposition der Gesangsstimme ins Instrumentale keinen Widerspruch erblickt. Während die an der Intonation des Bluesthemas beteiligten Instrumente einem 4/4-Rhythmus folgen, markieren Piano und Schlagzeug einen 3er-Rhythmus. Dieses Überinanderschichten und Überlagern unterschiedlicher Rhythmen wird potenziert durch das Auftürmen sich jagender »Chorusse«, wobei das jeweils neu hinzutretende Instrument – um es gleichfalls in der Terminologie des Jazz zu sagen – zunächst den »lead« übernimmt, während die anderen Instrumente das Bluesthema umspielen, improvisatorisch explizieren oder einen Kontrapunkt setzen, der im ganzen das rhythmische Gewebe immer stärker verdichtet, so daß es schließlich (T. 37 ff.) kaum noch im traditionellen europäischen Sinne als geordnet wahrgenommen werden kann.

*

Sieht man von jenem gleichwohl häufig auftretenden Genre ab, das Blues lediglich als gefühlsbetontes musikalisches Stimmungsbild begreift, dabei fast kaum auf solche die Bluesfaktur konstituierenden Momente eingeht und demgemäß ebensogut als »Nocturne« oder »Rêverie« bezeichnet sein könnte,⁸³ dann lassen sich analytisch immer wieder diese beiden Verfahren der zum einen mehr am Bluesmodell, zum anderen mehr am Improvisationsgestus orientierten Gestaltung beobachten. Diese Beobachtung behält ihre Gültigkeit über den Zeitraum der hier näher untersuchten 20er Jahre hinaus, selbst im Blick auf die Tatsache, daß sich die Jazzgattung des Blues seither weiterentwickelte und harmonisch ungleich differenziertere Strukturen ausprägte. Zwischen diesen beiden Möglichkeiten als signifikanten Extremen wären die meisten Blueskompositionen demgemäß als unterschiedlich akzentuierte Synthesen einzuordnen, die sich bald der einen, bald der anderen Richtung stärker zuneigen. Bereits Jean Wiéners »Blues« aus

83. Vgl. als besonders extreme Beispiele etwa den »Blues« aus E. Künnekes »Tänzerischer Suite« op. 26 (1929) oder G. Piernés »Cortège-Blues« op. 49 bis.

der »Sonatine syncopée pour piano« repräsentiert einen solchen Mischtypus.

Dieser Mittelsatz der Sonatine ist als ABAB' – Form angelegt, wobei die A-Teile beinahe notengleich identisch sind, während sich die beiden B-Teile in Art unterschiedlicher Improvisationen über den gleichen Chorus voneinander abheben. Der erste (T. 18 – 33) trägt den aufschlußreichen Vortragsvermerk »on ne doit entendre que le Saxophone«, der zweite (T. 51 ff.) verlangt von dem Pianisten, »doux, doux comme les trombones des noirs« zu spielen. Zwischen den einzelnen Teilen (T. 17, T. 33, T. 50) und am Schluß des Satzes (T. 66 – 68) erklingen vertraute Blues-Kadenzformeln. Stärker als in den B-Teilen sind konstitutive Eigenheiten von Blues in dem A-Teil zu finden, obgleich er sich weder auf das beschriebene 12-Taktmodell stützt, noch auf dessen normierte Harmonienfolge (*Notenbeispiel 6*). Der A-Teil – formal gegliedert in 8 + 8 + 1 Takte – enthält keine Melodie, auch kein eigentliches Thema, sondern – gemäß den Worten Wiéners – »(une) même fomule«, die der eines Blues ähnelt.

Diese Formel besteht jeweils aus acht Tönen, ihr Anfang (a) betont in gleichbleibenden Terz- bzw. Quartsprüngen das nicht selten anzutreffende rhythmische Bluesinitium , das stets mit einer fallenden Halbtonfolge (b) beantwortet wird. Insgesamt erscheint die Formel sechsmal, innerhalb der ersten 8-Taktgruppe im Verhältnis von call (T. 1) – call (T. 3) – response (T. 5). Der »blue note«-Charakter als Wechsel der Terztöne gis und g ist spürbar, wenn man in Takt 4 nicht auf den verfremdenden Akkord, sondern auf den Zielton der fallenden Halbtonphrase hinhört, den ein fiktiver Bluessänger anzusteuern scheint. Denkt man sich also jene Formel als stilisierten Bluesgesang, dann muten die Takte 2, 4 und 6 – 8 wie eine stereotyp durchlaufende instrumentale Begleitung an (»très en mesure«), bei der eine zwar nicht für den Blues selbst, wohl aber für das damalige Jazzspiel allgemein als typisch angesehene Akzentuierung von $\frac{3+3+2}{8}$ hervorgekehrt wird. Trotz mancher Verfremdung und der bewußten Verschleierung verleiht gerade dieses responsoriale Moment von »call and response«, das bereits innerhalb der Bluesformel selbst begegnet (a || b) wie auch in derem Verhältnis zu den eingeschobenen Begleittakten, dem Satz den intendierten Bluescharakter. Daß Blues hier zugleich auch etwas Nächtlich-Stimmungshaftes anstrebt (»très calme, très tendre, très piano«) ist unbestritten.

Mit der ausgewogenen Synthese der oben näher skizzierten Gestal-

pour Madame Robert de ROTSCCHILD

Blues

$\text{♩} = 138$
Très calme, très tendre, très piano, très en mesure, la même formule (pour) de sobriété
m.d.

call *p* *m.d.* *pp* *p*
 Sans pedales | 3 + 3 + 2 |

tout le temps *m.g.* *pp* *m.d.* *pp* *p* *m.g.* *m.d.* *pp*

response

10

13

16 *très lié* *pp* *pp* \Rightarrow *p*
 On ne doit entendre que le Saxophone
 rit.

Beisp. 6: Jean Wiener: »Blues«

tungsmöglichkeiten hat Igor Strawinsky in seinem »Ebony Concerto«,⁸⁴ im Jahre 1945 für das Jazzensemble um den Klarinettenisten Woody Herman geschrieben, ein Werk geschaffen, das man zurecht als »Gipfelleistung« in der Geschichte der Jazzkomposition bezeichnet hat.⁸⁵ »My plan was«, so kommentierte Strawinsky seine künstlerische Absicht, »to write a jazz concerto grosso with a blues slow movement«.⁸⁶ Gemäß seiner Intention, auch hier einen Porträttyp zu schaffen, exponierte Strawinsky im zweiten Satz dieses Konzertes das Bluesmodell A A' B zwar in dieser Form, zugleich hat er es aber auch verschleiert und verfremdet. Jürgen Hunkemöller hat nachgewiesen, daß »nur 20 von insgesamt 35 Takten« als »realisierte Bluestakte« anzuerkennen sind.⁸⁷ Eine Stilisierung und Verfremdung ist auch hinsichtlich des Klangbildes, der Zusammensetzung des Instrumentalensembles und dessen unterschiedlicher Funktion als sogenannte »Melodie-« oder »Rhythmusgruppe« zu beobachten. Die »Improvisation« ereignet sich wiederum als Scheinimprovisation. Gleichwohl gewinnt dieser Satz als »Komposition« gerade in dem Maße, wie er sich von dem fixen Bluesmodell distanziert und wie sich die Stilisierung des Blues mit dem Idiom des Personalstils verbindet.

*

Strawinskys »Ebony Concerto« ist ein Höhepunkt, dennoch kein End- oder Schlußpunkt in der kompositorischen Auseinandersetzung mit Jazz oder Blues. Je mehr sich seit Beginn der 60er Jahre die avantgardistischen Komponisten neuen Verfahrensweisen zuwandten, bei denen Improvisation oder Aleatorik eine gewichtige Rolle spielten, um so naheliegender war es, daß sich dem bisherigen Bemühen, Jazz und Kunstmusik zusammenzuführen, neue Wege eröffneten. »Wenn es jemals einen günstigen Zeitpunkt für die Begegnung von Jazz und Kunstmusik . . . gab, dann jetzt«. Dies schrieb 1968 Bernd Alois Zimmermann im Kommentar seiner Hörspielmusik zu Elias Canettis »Die Befristeten«

84. I. Strawinsky: »Ebony Concerto«, London: Charling Music Corp. 1946.

85. Vgl. hierzu den Kommentar zu der Schallplattenedition »Meeting at the Summit. Benny Goodman plays Jazz-Classics« (Col. ML 6205). Die Aufnahme des »Ebony Concerto« wird von Strawinsky selbst dirigiert.

86. I. Strawinsky und R. Craft (Hrsg.): *Dialogues and A Diary*, London 1961, S. 53.

87. J. Hunkemöller: »Igor Strawinskys Jazz-Porträt«, *AfMw* 29 (1972), S. 57.

(1967).⁸⁸ Bereits 1954 hatte Zimmermann mit seinem Trompetenkonzert »Nobody knows de trouble I see« an jene ältere Tradition eines Milhaud oder Strawinsky angeknüpft.⁸⁹ Das seit Mitte der 60er Jahre als neu proklamierte bestand darin, daß nun Jazzmusiker, anders als noch bei Strawinsky, an der Werkgestaltung selbst mitbeteiligt wurden und zwar in der Form, daß Bernd Alois Zimmermann – etwa bei seiner Hörspielmusik »Die Befristeten« – für einzelne Teile eine gesonderte graphische Notation wählte, die den Tonhöhenverlauf, dessen rhythmische Profilierung oder bestimmte Akkordbildungen ganz oder teilweise dem Jazzmusiker anheimstellte. Das Problem, »wie man auf der einen Seite der Improvisation der Jazzler, dem Idiom jedes Spielers ... genügend Raum lassen konnte, ohne jedoch auf der anderen Seite die eigentliche Komposition aus der Hand zu geben«,⁹⁰ dies suchte Zimmermann bei diesem Werk dergestalt zu lösen, daß er beispielsweise den Beginn eines auf 12 Takte bemessenen »walking«-Basses aus einer frei vorzutragenden Reihe entwickelte, die als »Introduzione ... quasi Blues« ihrerseits die Physiognomie eines Blues widerspiegelt: Eine detaillierte Analyse von Noten-

Beisp. 7: B. A. Zimmermann: »Die Befristeten«

text und Klanggestalt dieses Werkes könnte bestätigen, daß Zimmermann bei dieser Hörspielmusik, wie er es selbst formulierte, »die Komposition nicht aus der Hand gegeben« hat. Im Unterschied zu Strawinsky

88. B. A. Zimmermann, »Die Befristeten, Ode an Eleutheria in Form eines Totentanzes für Jazz-Quintett« *studio-reihe neuer musik* (Wergo-Schallplatten, Baden-Baden, 60 031), Beilage.

89. Vgl. hierzu C. Kühn: *Die Orchesterwerke Bernd Alois Zimmermanns*, Hamburg 1978, S. 98 ff.

90. Kommentar zur Hörspielmusik »Die Befristeten«, *Wergo* 60 031.

ist es ihm aber nicht in gleichem Maße gelungen, das Jazzidiom in einen Personalstil zu integrieren.

Fast zur gleichen Zeit wurden ähnliche Montage-Verfahren von amerikanischen Komponisten des »third stream« praktiziert,⁹¹ jener Kompositionsschule also, die sich insonderheit die Annäherung von »concert music and jazz« zur künstlerischen und sozialen Aufgabe gemacht hatte. Ein in diesem Zusammenhang wichtiger Repräsentant ist der 1928 in Chicago geborene William Russo. Schüler des Jazzpianisten Lennie Tristano und zeitweise Arrangeur bei Stan Kenton, wirkte er seit 1957 als Kompositionslehrer an der Manhattan School of Music, seit 1965 als Direktor des Center für Neue Musik am Columbia College in Chicago. 1968 erschien sein voluminöses Buch über *Jazz Composition and Orchestration*,⁹² ohne daß er darin allerdings das Problem der Blueskomposition zur Sprache gebracht hätte. Anscheinend behielt er sich vor, dieses Problem musikalisch zu formulieren. Aus dem gleichen Jahre datieren Russos »Three Pieces for Blues Band and Symphony Orchestra, op. 50«, die 1968 in Chicago auch uraufgeführt wurden.⁹³ Die Stücke sind hinsichtlich ihrer Intention und Faktur im Zuge der mehrfach angedeuteten Kompositionsmöglichkeiten und -probleme besonders instruktiv, vor allem aus dem Grunde, weil sie eine als solche erkannte Unvereinbarkeit unterschiedlicher Musiksprachen und Musizierpraktiken nicht länger mehr zu kaschieren versuchen: Improvisation und Komposition stehen als solche gleichgewichtig nebeneinander.

Während Strawinsky noch das Spiel von Jazzmusikern studierte, deren Schallplattenaufnahmen durchhörte und analysierte⁹⁴ und daraufhin Passagen solch freien improvisatorischen Spiels dergestalt fixierte, daß bei jeder neuen Aufführung seines »Ebony Concerto« eine notengetreue Werkreproduktion möglich ist, hat William Russo Bluesmusiker und Symphoniker zu einem musikalischen Dialog zusammengeführt, der sich bei jeder weiteren Aufführung – zwar nicht im Gesamtverlauf, wohl aber im Detail – anders anhören muß. In gleicher Weise waren vor ihm bereits Mátyás Seiber und Johnny Dankworth, Werner Heider sowie Gunther

91. H. Kumpf: *Postserielle Musik und Free Jazz. Wechselwirkungen und Parallelen. Berichte – Analysen – Werkstattgespräche*, Herrenberg, 1976, S. 19 ff.

92. W. Russo: *Jazz Composition and Orchestration*, Chicago 1968.

93. Die Stücke sind 1973 im Druck erschienen beim Verlag Southern Music Publishing Co. Inc., New York.

94. J. Hunkemöller: »Strawinskys Jazz-Porträt«, S. 52.

Schuller bei der Anlage ihrer Partituren verfahren.⁹⁵ Dabei ist der jeweils von der Blues- oder Jazzband zu übernehmende Part fast identisch mit dem, den diese Ensembles sonst separat zu erbringen gewohnt sind.

Russos op. 50, Nr. 1 (*Notenbeispiel 8*) beginnt beispielsweise mit einem »Recitativo«. Die vom Country Blues her bekannte Mundharmonika figuriert zunächst in jazzmäßiger Manier ein vorgegebenes Harmonieschema aus. Nach einem Akkordschlag des gesamten Klangkörpers bringt die Bluesband das Stück durch einen streng und prononciert zu schlagenden »shuffle«-Rhythmus in Bewegung. Bei Buchstabe (A) wird das gängige Bluesmodell exponiert: 4 Takte Tonika, 2 Takte Subdominante, 2 Takte Tonika, sodann die Kadenz Dominante – Subdominante und wiederum 2 Takte Tonika. Zugleich setzt bei Buchstabe (A), rhythmisch frei, im Unisono eine durch die Oboe verstärkte Streichergruppe ein. Bluesband und klassisches Symphonieorchester artikulieren sich im Folgenden auf separaten Ebenen in der ihnen jeweils angestammten, vertrauten Weise.⁹⁶

Solche skrupellos ineinandergeschobene Zweisprachigkeit mag als »Klangcollage« ästhetisch befremden. Sie ist jedoch nicht die eigentliche Absicht dieses Satzes. Durch die kompositorisch fixierten Teile partiell vorgegeben, wird im Sinne des intendierten Dialogs vielmehr ein Formulieren, Prononcieren, ein Übernehmen, Austausch, Bestärken und Negieren einzelner Melodien, Motive, Formeln, Begleitmuster, Rhythmen u. dgl. in Szene gesetzt und dies zuweilen sicherlich auch erreicht, wenn auch nicht bei jeder Aufführung und nicht stets mit gleicher Intensität und Überzeugungskraft. Zu leisten haben dies die Musiker selbst, vor allem die Bluesmusiker. Der Komponist – wenn dieses Wort überhaupt noch Gültigkeit hat – ist hier also mehr der Architekt, der einen Plan zu einer musikalischen Aktion entwirft, als daß er ein bis in letzte Details festgelegtes Opus zu kreieren sucht. Es liegt in der Natur der Sache, in der kategorialen Verschiedenartigkeit von »Komposition« und »Impro-

95. G. Schuller: »Concertino for Jazz Quartet and Orchestra« (1959), New York: MJQ Music Inc. 1961; M. Seiber und J. Dankworth: »Improvisations for Jazz Band and Symphony Orchestra«, London: Schott & Co. 1961; W. Heider: »Divertimento für Jazzgruppen« (1957), New York: MJQ Music Inc. 1961.

96. Vgl. hierzu die von der *Deutschen Gramophon Gesellschaft* herausgegebene Schallplattenaufnahme (DG 2530 309). Die Einspielung erfolgte durch die Siegel-Schwall Blues Band und das San Francisco Symphony Orchestra (Ltg. Seiji Ozawa), die auch die Uraufführung bewerkstelligten.

I

WILLIAM RUSSO
Opus 50 (1968)

Recitativo

div. senza vibr. non div. div. non div.

senza vibr. non div. div. 32

senza vibr.

Recitativo
Dmin. Dmin. G

Vc. (div.)

D. B.

Harm.

div. 2 non div.

non div.

(#11) F(9) Dmin. C to Elec. Pno.

Vc. (div.)

D. B.

Harm.

+ Tutti

Bright ♩ = 120

Bright ♩ = 120

VI. 1

VI. 2

Vln.

Vc. *unis*

D. B.

Pno. *Bright* ♩ = 120

Blues Band

Gr. *still string*

B Gr. *hook shuffle*

Drums

C G D

Ob. 1. 2. **A**

Vi. 1. 2. freely, out of tempo: intense and highly inflected

Vla. Vc.

Blues Band
etc.
G C
hook shuffle

Conductor: the melody begun by oboes and strings should be wholly independent of the blues band; the fermata before **B** will act to bring the orchestra and blues band together: that is, what is given to the orchestra at **A** should correspond in duration (but not tempo) to that given to the blues band, but could very well begin a few beats after the blues band.

Ob. 1. 2. (a2)

Vi. 1. 2.

Vla. Vc.

Blues Band
G D C G free

Beisp. 8: William Russo: »Three Pieces for Blues Band and Symphony Orchestra«, I

visation«, daß sich beide nicht nahtlos ineinanderfügen lassen. Was dem Jazzmusiker, seiner Musik als Freiraum zugestanden wird, muß zum anderen mit einem Verzicht auf Werkorganisation erkaufte werden. Obgleich von Anbeginn der kompositorischen Jazzrezeption als Problem vorhanden, haben erst Werke der zuletzt vorgestellten Machart dies auch klanglich vergegenwärtigt und bewußt werden lassen. Aufgabe des Musikwissenschaftlers ist es, das zu erkennen und zu verbalisieren, was Noten und Töne in ihrer eigenen Sprache bekunden – oftmals aber auch verschweigen.

Verzeichnis ausgewählter »Jazzkompositionen«

Die folgende Aufstellung soll vorderhand repräsentativ für die Zeit der 20er Jahre sein. Aufgenommen wurden aber auch ältere Kompositionen, die afroamerikanische Partikel oder Vorformen des Jazz zu assimilieren versuchten. Berücksichtigung fanden gleichfalls einige chronologisch jüngere Werke, die stilistisch indes der nämlichen Epoche zugeordnet werden dürfen.

ANTHEIL, George

Ballet mécanique [1923/24, rev. 1952].

o.O.: Templeton Pub. Co 1954

Transatlantic (The People's Choice). Oper in drei Akten. Für die deutsche Bühne bearb. von Rudolf Stephan Hoffmann. Klavierauszug mit Text.

Wien: U.E. (Nr. 9912) 1929

AURIC, Georges

Adieu New York. Fox Trot (à Jean Cocteau). [Piano solo] (1919).

Paris: Sirène (Nr. E.D. 22 L.S.) 1920

BARESEL, Alfred

Thema mit Jazz-Variationen [u.a. Blues, Hot, Boogie-Woogie, Grotesk-Marsch].

Leipzig: W. Zimmermann (Nr. 11 523) 1931

BECK, Conrad

Zwei Tanzstücke für Klavier (Boston – Foxtrot).

Mainz: Ed. Schott (Nr. 2073) 1928

BENJAMIN, Arthur

Five pieces for violoncello and piano [»Based on some jubilee songs of the American Negroes«].

London: J. Curwen (Nr. 994 015) 1924

Saxophone-Blues [Piano solo]. In: H. Autenrieth-Schleußner (Hrsg.), Das neue Klavierbuch. Eine Sammlung von Klavierstücken zeitgenössischer Komponisten, Vol. III, S. 26 ff.

Mainz: Ed. Schott (Nr. 1402) [1929?]

BERG, Alban

Der Wein (St. George). Konzertarie mit Orchester (1929). Klavierauszug von E. Stein.

Wien: U.E. (Nr. 9957) 1930 (Nachdruck 1954)

Lulu. Oper ... nach den Tragödien Erdgeist und Büchse der Pandora von F. Wedekind (1929/35). Klavierauszug von E. Stein.

Wien: U.E. (Nr. 10 745) 1936

- BLACHER, Boris**
 Jazz-Koloraturen für Sopran, Altsaxophon und Fagott, op. 1 (1929). [1. Slowfox, 2. Charleston].
 Berlin/Wiesbaden: Bote & Bock (Nr. 21789 834) 1962
- BLISS, Arthur**
 »Bliss«. One-Step [Piano solo].
 London: F. u. B. Goodwin 1923
- BURIAN, Emil František**
 Americká Suita pro dva klavíry. American Suite for two Pianos (1926). [1. Tempo in rag time, 2. Tempo di Blues, 3. Tempo di boston, 4. Tempo argentino, 5. Tempo di Fox].
 Prag: Svoboda (Nr. S 365) 1948
- CARPENTER, John Alden**
 Concertino for piano and orchestra (1915). Score.
 New York: G. Schirmer 1920
 Crazy Kat. A jazz pantomime. Scenario by George Heriman (1921, rev. 1939).
 New York: G. Schirmer (Nr. 30 760) 1922, (Nr. 41 938) 1948
 Skyscrapers. A Ballet of Modern American Life (1923/24). [Klavierauszug].
 New York: G. Schirmer (Nr. 32 722) 1926
 »A little bit of jazz« (1925). Score.
 Ms. New York, Public Library
 Oil and vinegar for jazz orchestra (1926). Score.
 Ms. Washington, D.C., Library of Congress
 Four Negro songs for medium voice and piano. [1. Shake your brown feet, honey, 2. The cryin' blues, 3. Jazz boys, 4. The soothin' song].
 New York: G. Schirmer (Nr. 33 481) 1927
- CASELLA, Alfredo**
 Tre pezzi per Pianola, op. 33 (1918). [1. Prélude, 2. Valse, 3. Ragtime].
 London: Ed. Rullo Aeolien
 Cinque pezzi per due violini, viola e violoncello, op. 34 (1920). [1. Preludio, 2. Ninna-nanna, 3. Valse ridicule, 4. Notturmo, 5. Fox-trot].
 Wien: U.E. (Nr. 6879, Part.) (Nr. 6880, Stimmen) 1921
 Fox-trot [aus Streichquartett op. 34] per pianoforte a quattro mani (1920).
 Wien: U.E. (Nr. 6898) 1922
- CHRISTENSEN, Bernhard**
 Jazzratoriet De 24 Timer. Tekst af Sven M. Kristensen. [Klavierauszug mit Text].
 København: Skandinavisk Musikforlag (Nr. 823) 1933
 »Skolen paa ho'det«. Jazzstykke for børn. Tekst: S.M. Kristensen (1933). [Klavierauszug mit Text].
 København: Skandinavisk og Borups Musikforlag (Nr. 945) 1936
- CHRISTENSEN, Bernhard und Herman D. KOPPEL**
 »Trompetkvadet« for kor, solister og orkester. Tekst: Sven M. Kristensen (1934).
 [Klavierauszug mit Text].
 København: W. Hansen (Nr. 24 342) 1935
 »Thrymskvadet« for kor, solister og orkester. [Klavierauszug mit Text].
 København: W. Hansen (Nr. 24 351) 1935

COLERIDGE-TAYLOR, Samuel

African suite for the pianoforte, op. 35

London: Augener's ed. (Nr. 6103) 1898

Danse nègre from the African suite, op. 35 [Nr. 4]. Score.

London: Augener's ed. (Nr. 6100^a) 1901

Twenty-four negro melodies, transcribed for the piano, op. 59. With a preface by Booker T. Washington.

Boston: O. Ditson Comp. – New York: C.H. Ditson & Co. 1905

The Bamboula. Rhapsodic dance, [op. 75]. Score.

London: Hawkes & Son (Nr. 4728) 1911

CONFREY, Zez

Kitten on the keys [Xylophon mit Klavierbegleitung], arranged by Sammy Herman.

New York: Mills Music 1921

Stumbling. Fox-trot for orchestra.

New York: L. Feist Inc. 1922

Zes Confrey's modern course in novelty piano playing.

New York: J. Mills Inc. 1923

Ten lessons for piano, . . . for pupils, teachers, students and pianists of the modern school.

New York: J. Mills Inc. 1926

COPLAND, Aaron

Moods for piano solo (1920/21). [1. Amertume (Embittered), 2. Pensif (Wistful), 3. Jazzy, 4. Petit portrait].

Ms. Washington, D.C., Library of Congress

Music for the Theatre. Suite in five parts for small orchestra (1925).

London, New York: Boosey & Hawkes (Nr. 699) 1932

Concerto for Piano and Orchestra (1926).

London, New York: Boosey & Hawkes (Nr. 696) 1929

Four Piano Blues (1926/1948). [1. For Leo Smit (1947), 2. For Andor Foldes (1934), 3. For William Kapell (1948), 4. For John Kirkpatrick (1926)].

London, New York: Boosey & Hawkes (B. Pa. 75) 1949

DEBUSSY, Claude

Children's Corner (Coin des Enfants). Petite Suite pour Piano seul (1906/08). [6. Golliwogg's cake-walk].

Paris: Durand (Nr. 7188) 1908

Préludes pour Piano. 1^{er} Livre (1910). [12. Minstrels].

Paris: Durand (Nr. 7687) 1910

Préludes pour Piano. 2^e Livre (1910). [6. Général Lavine – eccentric, »Dans le style et le Mouvement d'un Cake-Walk«].

Paris: Durand (Nr. 8697) 1913

The little Negro. Le petit Nègre. Piano à deux mains.

Paris: A. Leduc (Nr. 18 709) 1934

DELIUS, Frederick

Koanga. Oper in 3 Akten, einem Prolog und einem Epilog (1895/97).

London: Boosey & Hawkes (Nr. 20 240) 1935

- Appalachia. Variationen über ein altes Sklavenlied mit Schlußchor für großes Orchester (1896/1902).
Berlin: Harmonie 1906 (Wien: U.E., Nr. 3900)
- DUNN, James Philip
Overture on negro themes for symphony orchestra.
New York: J. Fischer & Brother (Nr. 5500) 1925
- DVOŘÁK, Antonín
Symphonie e-moll. »Aus der neuen Welt«, op. 95 (1893).
Zürich: Ed. Eulenburg (Nr. 433)
- EISLER, Hanns
Lied der Baumwollpflücker (B. Traven). Männerchor mit (Jazz-) Orchesterbegleitung. Partitur.
Berlin: DAS e.V. (Nr. 1445) 1931
Balladenbuch, op. 18. Ballade vom Nigger Jim (1930).
Wien: U.E. (Nr. 3742f) 1932
- FAIRCHILD, Blair
Cinq chants nègres pour piano.
Paris: Durand (Nr. 11 274) 1927
- GEBHARDT, Rio
»New Tales«. Jazz-Suite für Klavier. [1. What my little Darling told me, 2. I dreamed, 3. American Tempo]
Leipzig: W. Zimmermann [um 1930]
Concert in Es für Jazz-Orchester und Pianoforte. Ausgabe für zwei Pianoforte.
Leipzig: W. Zimmermann [1932]
- GERSHWIN, George
Blue Monday (135th Street). [Einaktige Oper] (1922). Score by Ferde Grofé.
New York: Leonia 1925
Rhapsody in blue (1924). Scored by Ferde Grofé.
New York: New World Music Corp. 1924 (1942)
Concerto (in F) composed for Piano and Orchestra (1925). Transcribed for two pianos (four hands).
New York: Harms Inc. 1927
[3] Preludes for Piano (1926).
New York: Harms Inc. 1927
An American in Paris. An orchestral tone poem. Piano solo. (1928).
New York: New World Music Corp. 1929
Porgy and Bess (1935). [Oper].
New York: Gershwin Publishing Corp. (Nr. 44 785) 1935
- GILBERT, Henry Franklin Belknap
Two episodes for orchestra [op. 2, Nr. 1–2]. Score. [1. Legend, 2. Negro episode].
Boston: 1897
Negro Episode (1896) [op. 2, Nr. 2].
Newton Center, Mass.: The Wa-Wan press 1897 (1907)
Comedy overture on Negro themes (1907). Score.
London: Novello & Co. 1912 – New York: Gray 1912

Humoresque on negro-minstrel tunes. Full score.

New York: H.W. Gray 1913

Negro rhapsody [1913]. Score.

London: Novello & Co. 1915; New York: H.W. Gray 1915

Negro dances. Five pieces for the pianoforte.

New York: H.W. Gray Co. [1914]

The dance in Place Congo, op. 15 (1918). Symphonic poem (after George W. Cable).
Score.

New York: H.W. Gray Co. [1922]

Suite for chamber orchestra [1927?]. [1. Prelude, 2. Spiritual, 3. Fantasy].

Ms. Washington, D.C., Library of Congress

GOLDMARK, Rubin

A Negro Rhapsody (1922). Orchestral Score.

Wien: U.E. (Nr. 7420) 1923

GOTTSCHALK, Louis Moreau

Le Bamboula. Danse de Nègres, op. 2.

New York: W. Hall & Son (Nr. 2395) [1844]

La Savane. Ballade Créole pour le Piano, op. 3.

Mainz: Schott (Nr. 10 361) [um 1845/46]

Le Bananier. Chanson nègre pour Piano, op. 5.

Mainz: Schott (Paris, Bureau Central Nr. 10 683) [1846]

2^{eme} Banjo [Piano solo]. Oeuvres Posthumes. 1852.

Boston: O. Ditson Comp. (Nr. 28 004) [nach 1869]

The Banjo. Grotesque Fantasie. An American Sketch [Piano solo], op. 15.

New York: W. Hall & Son (Nr. 3345) [um 1854/55]

Souvenir de Porto Rico. Marche des Gibaros pour Piano, op. 31.

Mainz: Schott (Nr. 15 773) [1857]

Ojos Criollos. (Les yeux Créoles). Danse Cubaine. Caprice brillant pour deux mains.

New York: W. Hall & Son (Nr. 5963) [1859]

GROSZ, Wilhelm

Jazzband für Violine und Klavier (1923).

Wien: U.E. (Nr. 7616) 1924

II. Tanzsuite, op. 20 (1926). Piano Solo. [1. Foxtrot, 2. Boston, 3. Tango, 4. Shimmy, 5. Five step].

Wien: U.E. (Nr. 8435) 1926

Baby in der Bar. Ein Tanzspiel von Béla Balász, op. 23. Klavierauszug zu 2 Händen vom Komponisten.

Wien: U.E. (Nr. 7523) 1927 (V.C. 93 für Jazzorchester und kleines Orchester)

Afrika-Songs. Ein Zyklus für zwei Singstimmen (Mezzosopran und Bariton) und Kammerorchester nach Gedichten aus der Sammlung »Afrika singt«, op. 29. Auszug für eine oder zwei Singstimmen und Klavier [Ja? – Lied der Baumwollpacker – Arabeske – Tante Sue's Geschichten – Das neue Kabarettmädel – Schnaps-Mary – Nachtlid in Harlem – Elend].

Wien: U.E. (Nr. 9970) 1930

Achtung, Aufnahme! Tragikomödie in einem Akt von Béla Balász, op. 25. Klavierauszug mit Text vom Komponisten.

Wien: U.E. (Nr. 9896) 1930

GRUENBERG, Louis

Polychromatics. A Miscellany of Piano Pieces, op. 16 [Nr. 6 »A Rag-Time Fragment«].

Wien: U.E. (Nr. 7127) 1924

The Daniel Jazz (Vachel Lindsay), op. 21 (1924). For a voice and eight instruments. Deutsch von R. St. Hoffmann. Partitur.

Wien: U.E. (Nr. 7765) 1925

The Creation (J.W. Johnson). Die Schöpfung, op. 23 (1924). Eine Neger-Predigt für Singstimme und acht Instrumente. Deutsch von R. St. Hoffmann. Partitur.

Wien: U.E. (Nr. 8327) 1926

Jazzberries. Four Dances for Piano, op. 25 (1924). [1. Foxtrot, 2. Blues, 3. Waltz, 4. Syncopé].

Wien: U.E. (Nr. 8134) 1925

Jazzettes. 3 Stücke für Violine und Klavier, op. 26.

Wien: U.E. (Nr. 8446) 1926

Jazz Suite for orchestra, op 28 [1925]. Score.

New York: Cos Cob Press Inc. 1929

Two Jazz-Masks, op. 30a (1929). Piano solo. [1. Chopin: Nocturne, op. 9, Nr. 2; 2. Chopin: Valse, op. 64, Nr. 2].

Wien: U.E. (Nr. 9643/44) 1929

Six Jazz Epigrams, op. 30b. Piano solo.

Wien: U.E. (Nr. 9690) 1929

HÁBA, Alois

Vier Tänze für Klavier. [1. Shimmy-Blues, 2. Blues, 3. Boston, 4. Tango].

Wien: U.E. (Nr. 8791/94) 1928

HARTMANN, Karl Amadeus

Jazz-Toccata und -Fuge für Klavier (1928).

Mainz: Schott (Nr. 6426) 1970

HERBST, Kurt

Jazz-Etüde für Klavier.

Mainz: Schott (Nr. 32 105) 1928

HILL, Edward Burlingame

Jazz studies for two pianos, four hands, no. 1 – 4.

New York: G. Schirmer (Nr. 31 595, 36 476 – 36 478) 1924/1935

HINDEMITH, Paul

1922. Suite für Klavier, op. 26 [1. Marsch, 2. Shimmy, 3. Nachtstück, 4. Boston, 5. Ragtime].

Mainz: Schott (Nr. 1732) 1922

Tanz der Holzpuppen. Foxtrot aus »Tuttifantchen« [Weihnachtsmärchen] (1922).

Piano solo.

Mainz: Schott (Nr. 1734) 1922 (Nr. 5861, Partitur)

HONEGGER, Arthur

Concertino pour piano et orchestre (1924). Partition d'orchestre.

Paris: Editions M. Senart (Nr. 7008) 1926

IVES, Charles Edward

First Sonata for Piano (1902/1910).

New York: Peer International Corp. (Nr. 258–50) 1954

Three Page Sonata for piano solo (1905).

New York: Mercury Music Corp. (Nr. 191) 1949

Second Piano Sonata. »Concord, Mass., 1840 – 1860« (1909/1915).

New York: Arrow Music Press 1947

JELINEK, Hanns

Sinfonia ritmica (Musica in modo di Jazz), op. 6 (1929) für Jazzband und großes Orchester.

Ms.

»rather fast«. Rondo in Jazz für großes Orchester, op. 7 (1929).

Ms.

JIRÁK, Karl Boleslav

The Kingdom of Heaven. Slow-fox (Blues for Piano).

Wien: U.E. (Nr. 1512) 1931

JOPLIN, Scott

The Chrysanthemum. An Afro-American Intermezzo [Piano solo].

St. Louis: J. Stark & Son 1904

The Sycamore. A Concert Rag [Piano solo].

New York: W. Rossiter [1904]

Sugar Cane. A Ragtime Classic Two Step [Piano solo].

New York: Seminary Music Co. 1908

Treemonisha. Opera in Three Acts. [Klavierauszug].

New York: S. Joplin Music Comp. 1911

KAUN, Hugo

Zwei symphonische Dichtungen nach Longfellow's Lied von Hiawatha für großes Orchester [op. 43]. Nr. 1 Minnehaha. Nr. 2 Hiawatha.

Leipzig: D. Rather [1902]

KOPPEL, Herman David (siehe auch B. CHRISTENSEN)

Rhapsody in jazz, op. 15 [1932].

Ms. København, Det kongelige Bibliotek

KOOL, Jaap

Concerto Grosso für Jazz Orchester [1925]. Klavierauszug zu vier Händen von K. Mengelberg.

Wien: U.E. (Nr. 8995) 1928

KRENEK, Ernst

Der Sprung über den Schatten. Komische Oper in drei Akten, op. 17 (1923).

Wien: U.E. (Nr. 7454) 1923

Jonny spielt auf. Oper in 2 Teilen, op. 45 (1925/26). Klavierauszug mit Text vom Komponisten.

Wien: U.E. (Nr. 8621) 1926

- Das Leben des Orest. Große Oper in fünf Akten, op. 60 (1928/29).
Wien: U.E. (Nr. 9798) 1929 (Klavierauszug), (Nr. 9874) 1930/1939 (Partitur)
- KÜNNEKE, Eduard**
Tänzerische Suite. Concerto grosso in 5 Sätzen für eine Jazzband und großes Orchester, op. 26 (1929). [1. Ouverture, 2. Blues, 3. Intermezzo, 4. Valse mélancolique, 5. Finale].
Berlin-Dahlem: O. Wrede, Regina Verlag (Nr. 780a) 1935
- MARTINU, Bohuslav**
Jazz Suite [für Orchester] (1928). [1. Prelude, 2. Blues, 3. Boston, 4. Finale].
Praha: Panton (Nr. 1070) 1970
La Revue de cuisine. Suite pour orchestre (1928). Partitur.
Paris: A. Leduc (A.L. 17 700 bis) 1930
Préludes pour piano en forme de blues, scherzo, andante, danse, capriccio, largo étude, fox-trot.
Paris: A. Leduc (Nr. 17 691) 1930 (1952)
- MASON, Daniel Gregory**
String-quartet on Negro Themes, op. 19 (1918/19).
New York: Society for the Publication of American Music (Nr. 28), G. Schirmer 1930
- MILHAUD, Darius**
La Création du Monde. Ballet de Blaise Cendrars (1923). Partitur.
Paris: Ed. M. Eschig (Nr. 2402) 1929; (Nr. 1153) 1923 (Klavierauszug)
Trois Rag-Caprices pour piano à deux mains.
Wien: U.E. (Nr. 6562) 1923
- MITTMANN, Leopold**
Blues [Piano solo].
Leipzig: W. Zimmermann (Nr. 11 420) 1929
Jazzetüde für Klavier.
Leipzig: W. Zimmermann 1930
- PIERNÉ, Gabriel**
Impressions de music-hall. Ballet en un acte. Chorégraphie de Mme. Nijinska, op. 47. [Chormädchen (French Blues) – Der Exzentriker (Little Tich) – Die spanische Nummer – Musikalische Clowns (Les Fratellini)]. Partitur.
Paris: M. Eschig (Nr. 31 856) 1927
Viennoise. (Suite de Valses et Cortège-Blues), op. 49 bis.
Paris: Ed. M. Senart (Nr. 8646) 1934
- POLLET, Marcel**
Cinq petites pièces pour piano en forme de danses à la mode (1922). [1. Prolalie, 2. Plum-Pudding (Shimmy), 3. Prout (Tango), 4. Pois de senteur (Valse), 5. Pfft (Fox-Trott)].
Paris: Ed. M. Senart (Nr. 6317) 1923/24
- POOT, Marcel**
Jazz-music pour orchestre (1930).
Paris: M. Eschig (Nr. 3792) – New York: Associated Music Publishers 1933

POWELL, John

In the South (Suite sudiste), op. 16. [1. Humming birds, 2. Love poem, 3. Negro elegy, 4. Pioneer dance].

Paris: A.Z. Mathot [1910]

At the fair. Sketches of American fun for pianoforte. [1. Hoochee-coochee dance, 2. Circassian beauty, 3. Merry-go-round, 4. Clowns, 5. Snake-charmer, 6. Banjo-picker].

London: Schott (Nr. 29 485) 1912

Rhapsodie nègre for orchestra and piano (1918). Score.

New York: G. Schirmer 1921

RAVEL, Maurice

Sonate pour violon et piano (1923/27). [Allegretto – Blues (Moderato) – Perpetuum mobile (Allegro)].

Paris: Durand (Nr. 11 273) 1927

L'Enfant et les Sortilèges. Five o'clock. Fox-trot pour piano à 2 mains.

Paris: Durand (Nr. 10 743) 1925

ROUSSEL, Albert Charles Paul

Jazz dans la nuit. Poème de René Dommange, op. 38 (1928).

Paris: Durand 1929 (1948)

SATIE, Eric

Parade. Ballet réaliste sur un thème de Jean Cocteau. Partition d'orchestre. [– Petite fille américaine].

Paris: Ed. Salabert (Nr. 16 425) 1917

SCOTT, Cyril

Danse Nègre, op. 58, Nr. 5 (1908). [Piano solo].

Mainz: Schott (Nr. 1805) 1908 – London: Elkin & Co. (Nr. 446) 1908

Tallahassee. Suite for violin and piano [3. Negro air and dance].

Mainz: Schott (Nr. 28 928.4) 1911

SCHULHOFF, Erwin

Partita für Klavier (1922). [1. Tempo di Fox, 2. Jazz-Like, 3. Tango-Rag, 4. Tempo di fox à la Hawaï, 5. Boston, 6. Tempo di Rag, 7. Tango, 8. Shimmy-Jazz].

Wien: U.E. (Nr. 7932) 1925

5 Etudes de Jazz, op. 58 (1926). Piano solo. 5 Hefte (I. Charleston, II. Blues, III. Chanson, IV. Tango, V. Toccata sur le Shimmy »Kitten on the Keys«).

Wien: U.E. (Nr. 8954/58) 1927

Esquisses de Jazz. Six Pièces faciles pour Piano, op. 64 (1927). [1. Rag, 2. Boston, 3. Tango, 4. Blues, 5. Charleston, 6. Black Bottom].

Wien: U.E. (Nr. 9504) 1928

Hot Music. Zehn synkopierte Etüden, op. 67. Piano solo.

Wien: U.E. (Nr. 8643) 1929

Divertissement für Oboe, Klarinette und Fagott, op. 68 [Ouverture – Burlesca – Romanzero – Charleston – Tema con variazioni e fugato – Florida – Rondino/Finale]. Partitur.

Mainz: Schott (Nr. 3457) 1928

Hot-Sonate (Jazz-Sonate) für Altsaxophon (in Es) und Klavier, op. 70.

- Mainz: Schott (Nr. 2117) [1930]
 Suite dansante en Jazz pour Piano (1931). [1. Stomp, 2. Strait, 3. Waltz, 4. Tango, 5. Slow, 6. Fox-trot].
 Paris: La Sirène musical (Nr. 181) 1931
- SEIBER, Mátyás György
 [2] Jazzolettes for 2 Saxophones, Trumpet, Trombone, Piano and Drums (1929).
 København: W. Hansen 1958
 77 Breaks für Schlagzeug.
 Mainz: Schott (Nr. 2078) 1929
- STRAWINSKY, Igor
 Histoire du soldat (1918). Score. [– Ragtime].
 London: J. & W. Chester (Nr. 44b) 1924
 Rag-Time for Eleven Instruments (1918). Score.
 London: J. & W. Chester (Nr. 22a) 1920
 Piano-Rag-music (1919).
 London: J. & W. Chester (Nr. 2061) 1920
- STILL, William Grant
 Africa. Suite for orchestra (1930).
 Ms. Washington, D.C., Library of Congress
 Afro-American Symphony (1931). Full score.
 New York: J. Fischer & Bro. (Nr. 0318) 1935
- TOCH, Ernst
 Tanzstück. Jazz-Tempo [Piano solo], aus: Tanz- und Spielstücke, op. 40 (1927). In:
 H. Autenrieth-Schleußner (Hrsg.), Das neue Klavierbuch. Eine Sammlung von Klavierstücken zeitgenössischer Komponisten, Vol. III, S. 30 f.
 Mainz: Ed. Schott (Nr. 1402) [1929?]
- TANSMAN, Alexander
 Sonatine transatlantique for Orchestra (1930). [1. Fox-trot, 2. Spiritual and blues, 3. Charleston].
 Paris: A. Leduc (Nr. 17753 – 17755 bis)
 Blues. Piano solo.
 New York: Associated Music Publishers (M.E. 4968) 1936
 Trois préludes en forme de blues pour piano.
 Paris: M. Eschig – New York: Associated Music Publishers 1937
 Carnival suite. For band. [1. Mardi Gras, 2. Interlude blues, 3. Cakewalk].
 New York: Leeds Music Corp. 1947
- WEILL, Kurt
 Mahagonny Songspiel. Das kleine Mahagonny. Text von Brecht. Urfassung 1927 wiederhergestellt und herausgegeben von D. Drew. Klavierauszug.
 Wien: U.E. (Nr. 12 889) 1963
 Die Dreigroschenoper. (The Beggar's Opera). Ein Stück mit Musik in einem Vorspiel und acht Bildern nach dem Englischen des John Gay, u. deutscher Bearbeitung Bert Brecht. Klavierauszug (N. Gingold).
 Wien: U.E. (Nr. 8851) 1928 (1957)
 Aufstieg und Fall der Stadt Mahagonny. Oper in drei Akten. Text von Brecht.

Klavierauszug mit Text von N. Gingold.

Wien: U.E. (Nr. 9851) 1929 (1969)

WIÉNER, Jean

Sonatine syncopée pour Piano. [Lourd – Blues – Brillant].

Paris: M. Eschig (Nr. 2079) 1923 – Mainz: Schott (Nr. 3013)

Trois Blues Chantés für Gesang (ohne Text) und Klavier.

Mainz: Schott 1925

One-step [Piano solo], aus: *Le village blanc* (1927). In: H. Autenrieth-Schleußner (Hrsg.), *Das neue Klavierbuch. Eine Sammlung von Klavierstücken zeitgenössischer Komponisten*, Vol. III. S. 14 f.

Mainz: Schott (Nr. 1402) [1929?]

Haarlem. Tempo di Blues. Piano solo.

Wien: U.E. (Nr. 9613) 1929

WLADIGEROFF, Pantscho

Fox-Trott. Piano solo.

Wien: U.E. (Nr. 8591) 1926

 Resumé

Efter et overblik over de almene kulturelle, sociale, politiske og musikalske faktorer, som siden århundredskiftet – og forstærket efter 1. verdenskrig – har spillet en vigtig rolle såvel for accepten af som for modstanden imod det afro-amerikanske jazz-fænomen, forsøger artiklens hoveddel at rette blikket imod de kompositionsproblemer, der viser sig, når jazz og jazzlignende skal assimileres med det traditionelle europæiske musiksprog. Især tre spørgsmål melder sig i forbindelse med denne i snævrere forstand »kompositoriske reception«:

1. Hvilken satsteknisk praksis anvendes for at frembringe det komplekse jazzidiom, som endnu venter på en nærmere analytisk bestemmelse?
2. Hvilke receptionstyper udvikler sig, og hvordan kan de systemiseres?
3. Hvilke problemer kommer en kompositionsproces af denne art ud for i de tilfælde, hvor det drejer sig om at overføre fasttømrede modeller og prægnante stilarter eller om at overtage en funktionelt bestemt musiceren, som står fremmed overfor en europæisk opfattelse af værkbegrebet?

Som paradigma vælges blues-genren, hvis karakteristika gennemgås detaljeret. Blandt de mangfoldige kilder, der kunne komme på tale (se værklisten), foretages en nærmere analyse af G. Gershwin's *Prelude for Piano No. II* (1926), en sats fra D. Milhaud's *Création du Monde* (1923), Jean Wiéner's »Blues« fra *Sonatine Syncopée* (1923), den midterste sats fra Strawinsky's *Ebony Concerto* (1945), B.A. Zimmermann's »Introduzione . . . quasi Blues« fra musikken til hørespillet *Die Befristeten* (1967) og det første af W. Russo's *Three Pieces for Bluesband and Symphony Orchestra* op. 50 (1968).

På grund af fundamentale forskelle mellem kategorierne »komposition« og »improvisation« lader de sig ikke uden videre sammensmelte i den komponerede blues. Det frie spillerum, der er til rådighed for jazzmusikeren og hans musik, må erhverves af kompositionsmusikeren på bekostning af værkorganisationen. Skønt dette problem var til stede lige fra den tidligste kompositoriske jazzreception, er det først et værk som Russo's *Three Pieces*, der bliver sig dette klangligt bevidst.