Zeitschrift: Sinfonia : offizielles Organ des Eidgenössischen Orchesterverband = organe officiel de la Société fédérale des orchestres

Herausgeber: Eidgenössischer Orchesterverband

Band: 9 (1948)

Heft: 10

Artikel: Jazzmusik und Orchestermusik

Autor: [s.n.]

DOI: https://doi.org/10.5169/seals-956222

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Mehr erfahren

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. En savoir plus

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. Find out more

Download PDF: 11.07.2025

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, https://www.e-periodica.ch

Jazzmusik und Orchestermusik

Viel hat man über den Einfluß der Jazzmusik auf die hohe Tonkunst der Gegenwart gesprochen und geschrieben. Vieles ist dabei unter falschen Voraussetzungen gesagt worden. Ohne Zweifel hat die faszinierende Rhythmik des Jazz die rhythmische Stagnation im Zuge der verklingenden Spätromantik und des Impressionismus — gemeinsam mit der Unwiderstehlichkeit ostslawischer Dynamik (Mussorgsky, Strawinsky!) — unterbrochen, ja, die gesamte rhythmische Struktur der modernen Tonkunst von Grund auf erneuert. Trotzdem: die Rhythmik des Jazz ist ebensowenig rein exotischen Ursprungs, wie alle anderen Bestandteile der «syncopated music», auf die Amerika stolz ist. Es ist hier nicht der Ort, die Rezeption europäisch-angelsächsischer Elemente (der Synkope des «scotch catch», altenglischer Tanz- und Missionarslieder usw.) durch die nordamerikanischen Neger und ihre Umformung und charakteristische Ausdestillierung unter Beimischung urafrikanischer Musik- und Ausdruckselemente noch auch die Geschichte der Uebernahme von Melodieinstrumenten (Klarinette, Saxophon, Trompete, Posaune u. a.), teils aus der Missionars-, teils aus der Militärmusik durch die schwarzen Musikanten zu behandeln, denen die Schlag- und Lärminstrumente noch von der alten Heimat her geläufig waren. Auch die Neigung zu grotesken heterophonen Spielereien, zu schreienden und quietschenden instrumentalen Exzessen mag aus der eingeborenen Choreographie dunkler Urwälder stammen. Wichtig bleibt aber, daß vieles, was man für «eingeboren» und exotisch hält, sich erst in der Zeit nach der Anpassung der einfacheren Negermusiken (mit Klarinette, Cornet à pistons und Posaune) an die weiße Tanz- und Salonmusik (hauptsächlich durch Paul Whiteman) unter Aufnahme virtuos-improvisatorischer Elemente zu einem raffinierten Mischstil ausgebildet hat, der sich zahlreiche Abfallprodukte der sich zersetzenden Spätromantik und des Impressionismus (Ganzton- und Quartenakkordik, die «sixte ajoutée» der Schlüsse, melodische Sentimentalitäten, säuselnde Zerrbilder chopin-lisztscher Klavierbrillanz, der von der Saxophongruppe übernommene Verschmelzungsklang in liebevollem Kontrast mit der Sonderfarbe gestopfter Trompeten usw.) anzueignen wußte und diesen alten Dingen nicht minder als der Schlagkraft seiner Rhythmik und der erotischen Zügellosigkeit seiner lauten Gestik die Rasanz seines Erfolges inmitten der abgerackerten Unschlüssigkeit unseres europäischen Kulturlebens verdankt. Der Jazz wurzelt also viel stärker im alten, von allerhand Morbidität gut gedüngten Erdreich, als die meisten annahmen, die ihn für etwas unerhört Neues, Umstürzlerisches ansahen. Es wäre traurig, würde die europäische Musik nicht wieder zur Besinnung ihrer eigenen Geistigkeit gelangen und damit auch der von ihr bereits überwundenen

Werte. Neu, interessant und von zukunftsweisender Bedeutung ist das lebhaft improvisierende Element in der Jazzmusik, das wieder, wie im Settecento, zum ungeschriebenen Bestandteil der Komposition gehört und für die Qualität wie für den Klang einer Kapelle von wesentlicher Bedeutung ist. Es ist bekannt, daß eine genaue Wiedergabe nach Noten in einer auch noch so trefflichen Bearbeitung niemals die lebendige Wirkung einer Aufführung erreichen kann, bei der die Spieler selbst ihren individuell improvisierenden Beitrag leisten. Die strenge Besetzungsnorm hat aufgehört. Ein Stück muß mit 20 Spielern ebenso aufführbar sein wie mit fünfen. Wie es sich aber gestaltet, ist völlig Sache dieser Spieler. Withemans Ensemble zählte 22 Musiker, die 36 Instrumente spielten. (Auch die Beherrschung mehrerer grundverschiedener Instrumente und das Wechseln selbst innerhalb eines Stückes gehört zu den in der Musikgeschichte schon einmal lebendig gewesenen Eigenheiten der Jazzpraxis.) Es spielten gewöhnlich 2—3 Violinen, ausnahmsweise auch 8, zwei Kontrabässe, die auch die Jazztuba zu bedienen verstanden, 2 Trompeten, 2 Posaunen, 2—3 Hörner, 3 Saxophone in verschiedenen Größen, auch mit Klarinetten abwechselnd, Sarrusophon, Sousaphon, 2 Klaviere, Banjo, Trommel und viel anderes Schlagzeug. Heute hat sich der Besetzungstypus etwas geändert. Die Tangomusik hat auch den insektenhaft starren Ton der Ziehharmonika zum Gitarrenklang in das Ensemble gebracht. Jede große oder kleine Kapelle hat ihre besonderen Spezialitäten. Drastische Gestik gehört zum Betrieb. Hier wachen die Erinnerungen auf, wo die Musiker um 1600 am Medicäerhof oder zu Paris, im «Ballet de la Reine», kostümiert, unmittelbar an Tanz und Aktion teilnahmen.

Einiges wäre noch über die oft diskutierte Frage der Aufstellung unserer großen Orchester zu sagen, wenigstens über die grundlegenden Prinzipien. Denn die Gruppierung ist in jedem Konzertsaal, in jedem Theaterorchester anders. Und das mit Recht: die Räume sind verschieden und klingen verschieden; ebenso verschieden sind die Ansprüche und der Geschmack der Dirigenten. Entweder man faßt gleichartiges Klangmaterial, also die gleichartigen Instrumentengruppen (Streicher, Holz, Blech, Schlagzeug) zusammen oder man verteilt sie mit Rücksichtnahme auf eine möglichst vollkommene Verschmelzung des Klanges oder nach technischen Gesichtspunkten, d. h. mit Rücksicht auf das gegenseitige «Zusammenhören» und auf einen guten Kontakt mit dem Kapellmeister. Im Theater wird dann noch die wichtige Verbindung des Dirigenten mit der Bühne (Solisten und Chor!) entsprechend zu beachten sein, eine Aufstellung, bei der das Kapellmeisterpult möglichst nahe an die Bühnenrampe vorgerückt ist, um auch die Mittel- und Hinterbühne bei großen Chorensembles zu beherrschen. Der Nachteil besteht darin, daß der Dirigent einem großen Teil seines Orchesters den Rücken zukehrt, so daß einzelne

Gruppen nur summarische Zeichen von ihm erhalten können. Die moderne Dirigententechnik intensiver Führung der melodischen Linien ist bei dieser, daher veralteten Aufstellung nicht möglich. Auch ist die Trennung der Violoncelle und Bässe nicht als günstig zu bezeichnen. Der Gesamtklang läßt die Sonderung der einzelnen großen Instrumentalgruppen verspüren. Die Methode, Streicher und Bläser im Theaterorchester vollkommen zu trennen, diese rechts, jene links vom Dirigenten zu setzen, hat um die Mitte des 19. Jahrhunderts in vielen deutschen Theatern (Dresden, Kassel, Darmstadt, München u. a.) bestanden. Hier ist die getrennte Klangwirkung noch stärker ausgeprägt als im ersten Beispiel, obwohl die Aufstellung viele Bequemlichkeiten bietet. Sie ist aber schon von Richard Wagner mit Recht bitter getadelt worden und heute wohl nur selten mehr in Brauch. Das versenkte, auf Stufen in die Tiefe abfallende, mit einer Art Schalldeckel gegen den Zuschauerraum hin abgeschlossene Theaterorchester in Bayreuth, das auf die ersten Besucher wie ein Wunder wirkte, ist heute wieder heftig in Diskussion gezogen worden. Ein idealer Verschmelzungsklang war damit erreicht. Andererseits aber tadeln Zuhörer unserer Zeit den dumpfen Klang und die angebliche Unmöglichkeit, fein differenzierte Figuren u. dgl. wirklich zu hören. Es zeigt sich in diesem Urteil nur der Wechsel des Publikumsgeschmackes, der heute mehr nach technischen, d. h. klar vor Augen (= Ohren) liegenden Lösungen im Sinne eines neu erwachenden Spaltklangideals gerichtet ist. Damit hängt auch das immer steigende «Vergnügen» an der optischen, um nicht zu sagen «sportlichen» Leistung des Kapellmeisters zusammen. Die beste Klangwirkung ergibt sich im Theaterorchester dann, wenn es, je nach Beschaffenheit des Raumes, gelingt, die Violinen symmetrisch rechts und links über die ganze Breite der Rampe am Zuschauerraum zu ziehen und dabei doch mit den anderen, in sich geschlossenen Streichergruppen (Violen, Violoncelle) in engerer Verbindung zu halten. Die Kontrabässe nehmen, bei genügender Vertiefung des Orchesterbodens, am besten dem Dirigenten gegenüber, in einer Reihe längs der Bühnenrampe (Mitte) Aufstellung, wobei ein guter Kontakt mit den Violoncelli anzustreben ist. Holz und Harfen zur Linken, Blech und Schlagzeug zur Rechten des Dirigenten, wobei die Placierung der Hörner als «Instrumente zwischen Holz und Blech» immer problematisch bleibt. Ist eine «Mittel»-lösung nicht möglich, bleibt es günstiger, sie den Holzbläsern anzuschließen.

Wesentlich einfacher bleibt die Anordnung des Orchesters auf dem Konzertpodium. Die Aufstellung der ersten Violinen zur Linken des Dirigenten hat seinen Grund darin, daß dabei die F-Löcher der Instrumente dem Publikum zugekehrt bleiben, wodurch der Klang der Primgeigen als Melodieträger noch besser durchdringt als etwa im umgekehrten Falle. (Die F-Löcher wirken fast wie ein kleiner «Schallbecher».) Mit Erfolg versucht man daher heute

auch die zweiten Violinen auf die linke Seite des Kapellmeisters hinter die Primgeigen zu postieren, wodurch eine Verstärkung des Violinenklangs, insbesondere bei Unisonogängen oder Oktavenführungen der Geigen, und eine präzise Einheitlichkeit des ganzen Geigenchors ermöglicht wird. In diesem Falle setzen sich die Bratschen zur Rechten des Dirigenten, die Violoncelli hinter die Bratschen.

Bei Aufführung von Chorwerken wird der Chor in der Regel hinter das Orchester, meist aber so postiert, daß die beiden Flügel der Chorgruppe, das Orchester umfassend noch bis an die Saalrampe vorgezogen werden. Es sind Aufstellungspläne überliefert, nach denen der Chor stets vor dem Orchester postiert und diesem kaum ein schmaler Durchblick in der Podiumsmitte geblieben war. Das scheint nun keineswegs für Werke angängig, bei denen das Orchester mehr als eine völlig subalterne Begleitaufgabe zu leisten hat, was wohl für beinahe alle, heute aufgeführten Kompositionen, einschließlich der großen barocken Vokalwerke Geltung hat. Bei kleineren Begleitkörpern in Werken des 16. und 17. Jahrhunderts wird man wohl auf die bewährte alte Aufstellung des Orchesters um das Cembalo im Mittelpunkt des halbkreisförmig um die Spieler angeordneten Chors zurückgreifen. Die Aufstellung der Ensembles im Rundfunkstudio und bei Aufnahmen von Tonfilmen und Grammophonplatten ist von den üblichen Anordnungen im Konzertsaal ziemlich verschieden, da die akustischen Valeurs der einzelnen Instrumente und auch die Gruppenwirkungen vor dem Mikrophon wesentlich veränderte sind.

(Nach Prof. Dr. B. Paumgartner: Das Instrumentalensemble, aus «Musica Aeterna», Verlag M. S. Metz, Zürich.)

Sektionsnachrichten. — Nouvelles des Sections.

Orchesterverein Arth. Vorstand 1948/50. Ehrenpräsidium: Kantonsrat Jütz. Präsident: Kamm G., jun. Vizepräsident: Raisigl Q. Kassier: Weber Josy, Frl. Aktuar: Beeler Willy. Materialverwalter und Archivar: Ketterer Albert. Beisitzer: Ulrich Otto, Römer Caspar.

Orchesterverein Amriswil. Im Bestreben, den dankbaren Anhängern des Orchestervereins stets etwas Abwechslung — nicht nur in der Programmgestaltung, sondern auch hinsichtlich des Konzertortes — zu bieten, hat sich der Vorstand entschlossen, das vorbereitete Serenadenkonzert einmal im alten Wasserschloß