

Schollum: Form VII:

Chaconne und Jazz-Improvisation

Als wir uns der Formfrage in der Musik zuwandten, gingen wir vom Prinzip der Reihung aus. Wir hätten es auch anders machen können: wir hätten Ihnen die wichtigsten Formen ausbreiten und detailliert auf diese

7 leg nicht richtig. Denn  
 rmenlehren als Muster-  
 ihten glauben, irgend-  
 standegekommen und nun  
 bt, als sich jeweils aus  
 nun sie ihr jeweilig  
 rne zu, daß in gewissen  
 19. Jahrhundert z.B.  
 e des ungeheuren Ge-  
 herrschend und tatsäch-  
 ch, daß sie ein Form-  
 g geführt hatte, ~~whemw~~  
 r genau oder überhaupt  
 suchten. In wenigen  
 ergab ein schiefes Bild  
 Kompositions- und einer  
 im Haus wird - fortschrit  
 ich - der Plan angefer-  
 nziehende Mieter muß se-  
 te ja nun auch das Haus  
 ten her~~u~~gebaut werden -  
 . Bei der Komposition  
 1 Gegebenheiten fest-  
 rm und daß hier streng  
 1. Die Formenlehren  
 g Schematische als Aus-  
 ls Ausnahme bezeichnet  
 ein schiefes Bild ge-  
 affens und stießen dabei  
 eihung, die wir doch  
 rtschreitend, recht er-  
 n kam auch das Spiel  
 wenige Grundzüge davon

haben wir ja auch schon geschildert. Heute nun stoßen wir ein Stück weiter in Richtung der Variation vor. Unser Ausgangspunkt dafür ist eine alte Form, die, kurz gesagt, entweder die Bezeichnung "Passacaglia"



Schollum: Form VII:

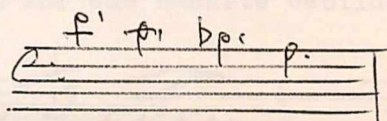
Chaconne und Jazz-Improvisation

Als wir uns der Formfrage in der Musik zuwandten, gingen wir vom Prinzip der Reihung aus. Wir hätten es auch anders machen können: wir hätten Ihnen die wichtigsten Formen ausbreiten und detailliert auf diese Formen eingehen können - aber uns schien dieser Weg nicht richtig. Denn die exemplarischen Formen, die in den üblichen Formenlehren als Musterbeispiele zitiert werden, lassen den Nichteingeweihten glauben, irgendwann und irgendwie wären solche Musterformen zustande gekommen und nun hätten die Komponisten nichts anderes zu tun gehabt, als sich jeweils aus einem Formkatalog auszuwählen, nach welcher Form nun sie ihr jeweilig entstehendes Werk schreiben wollten. Wir geben gerne zu, daß in gewissen Zeiten tatsächlich gewisse Formen dominierten. Im 19. Jahrhundert z.B. war für beträchtliche Kompositionsgebiete als Folge des ungeheuren Gewichtes, das Beethoven hatte, die Sonatenform vorherrschend und tatsächlich fielen ihr viele Komponisten zum Opfer dadurch, daß sie ein Formschema, das Beethoven zum Höhepunkt der Vollendung geführt hatte, ~~whomw~~ aber selber in den Späteren Werken keineswegs mehr genau oder überhaupt einhielt, übernahmen und mit Musik anzufüllen versuchten. In wenigen Glücksfällen gelang das auch. Aber dieser Vorgang ergab ein schiefes Bild über Wesenhaftes beim Komponieren. Zwischen einer Kompositions- und einer Hausanfertigung ist denn doch ein Unterschied. Beim Haus wird - fortschrittliche Architekten werden mit Recht sagen: fälschlich - der Plan angefertigt, wird das Haus danach erbaut und der dann einziehende Mieter muß sehen, wie er seine Möbel unterbringt. Richtig sollte ja nun auch das Haus um den Menschen, seine Bedürfnisse, seine Eigenarten herumgebaut werden - nur, daß das heute höchst selten mehr möglich ist. Bei der Komposition aber müssen auf alle Fälle zuerst die inhaltlichen Gegebenheiten feststehen und aus ihnen ergibt sich die jeweilige Form und daß hier streng Schematisches nicht <sup>aus</sup> möglich ist, leuchtet wohl ein. Die Formenlehren helfen sich dann damit, daß sie alles nicht streng Schematische als Ausnahmen bezeichnen, wo doch weit eher das Schema als Ausnahme bezeichnet werden müßte. Nun, wir wollten mit Absicht eben kein schiefes Bild geben. Wir suchten nach dem Ausgangspunkt allen Schaffens und stießen dabei auf das kompositorische Urprinzip der Aneinanderreihung, die wir doch schon, bei kleinstem beginnend und zu Größerem fortschreitend, recht ergiebig, wie uns scheint, betrachtet haben. Langsam kam auch das Spiel des Variierens in unser Betrachtungsfeld. Einige wenige Grundzüge davon haben wir ja auch schon geschildert. Heute nun stoßen wir ein Stück weiter in Richtung der Variation vor. Unser Ausgangspunkt dafür ist eine alte Form, die, kurz gesagt, entweder die Bezeichnung "Passacaglia"



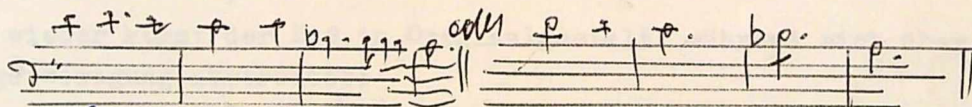
oder die Bezeichnung "Chaconne" zu führen pflegt. Für diese Form ist festzuhalten, daß ihre Eigenart darin besteht, daß über ein knappes Thema, das vorwiegend im Baß zu stehen pflegt, Klangbilder aufgebaut werden, die, aneinandergereiht, teils sich steigernd, teils wieder abbauend, teils in Kontrasten gegeneinander ausgespielt folgen. Ob der Komponist also etwa das Baßthema 5 oder 20 Mal bringt, ist ihm überlassen, oder, richtiger: dabei kommt es nun darauf an, wieviel Einfälle oder Einfallsblöcke er über dem Thema aufbauen kann und will und wie lange er spannend diese Blöcke zu einander in Beziehung setzen kann - denn daß dieses In-Beziehung-Setzen ganz, ganz wesentlich ist, das haben wir ja bei unseren bisherigen Betrachtungen schon mit aller Deutlichkeit gemerkt.

Als erstes klingendes Beispiel nehmen wir eine Passacaglia des Komponisten Johann Kaspar Kerll her, der 1693 in München starb. Der Baß, über dem Kerll seine Gedanken ausbreitet, besteht nur aus 4 Noten:



*ausdr.  
von Lagermann*

Und nun dazu gleich eine wichtige Feststellung. Der Komponist kann diese Noten selbstverständlich fallweise höher oder tiefer bringen. Er kann sie hie und da auch zur Abwechslung statt in den Baß in eine andere Stimme, meist in den Sopran, verlegen. Er kann sie rhythmisch interessant einsetzen, also etwa



*die Grundnoten*

Er kann sie - und jetzt wirds also schon ein wenig komplizierter - z.B. auch mit vielen kleinen, ausschmückenden Noten umspielen:

(Kerll bei 1)

*(er spielt für sie auch die ursprüngl. Grundnoten dazu)*

oder:

(2)

Er kann tonartfremde Noten dazwischenlegen:

(3)

Mitunter wird er sogar soweit gehen, einen oder den anderen Ton im Thema auszutauschen, aber das geschieht schon seltener. Jedenfalls halten wir fest, daß der Komponist immerhin sein Grundthema ein wenig variieren kann, daß er es also nicht etwa 30 mal gänzlich unverändert bringen muß. Etwas Freiheit hat er bei der Thema-Anwendung also schon, wenngleich nicht sehr viel. Es würde ihn aber z.B. niemand hindern, u.U. Zwischenspiele zu bringen, die auf das Thema - zur bewußten Abwechslung - verzichten. Im übrigen wird ja kein Komponist gezwungen,



diese Form zu verwenden. Wenn er es aber tut, so erwartet man, daß er sich an die Regeln wenigstens einigermaßen hält. Der kompositorische Reiz einer Chaconne oder Passagaglia besteht ja gerade in der Kunst, Einfall über Einfall über ständig Gleichbleibendem aufzubauen und damit Einfallsreichtum zu beweisen.

Lassen Sie uns nun wenigstens EINIGE von Kerlls Aufbauten über dem Baß betrachten. Zuerst stellt er das Thema, das wir ja nun schon kennen, lapidar harmonisiert vor:

4

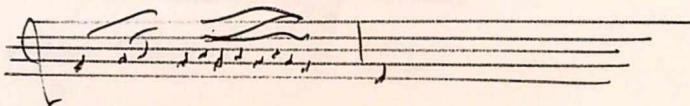
Dann erhält, bei gleichbleibendem Baß, das Oberstimmengefüge rhythmisches Leben:

5

Es wird noch lebhafter gestaltet, während der Baß gleichbleibt:

6

Nun aber überträgt für das nächste Gebilde Kerll die rhythmische Formel



die er soeben in der Oberstimme abgewickelt hatte, in den Baß, den er damit also sichtlich absichtlich kurz von seiner pflichtgemäßen Steifheit erlöst. Dafür bleiben die Oberstimmen ruhig:

7

Dann wieder kommt der Baß in Originalgestalt, während sich über ihm ruhige Bewegung ausbreitet:

8

Und nun folgt wieder eine Überraschung. Offensichtlich war Kerll der Ansicht, daß - und damit hatte er recht - eine gewisse harmonische Monotonie eintreten würde, wenn nicht diesbezüglich neue Farben kämen. Also setzt Kerll, wie wir das bereits zu Beginn gezeigt haben, zwischen die ~~Harmonie~~ Noten des Themas chromatische Zwischennoten und erhält dadurch - ein feiner Zug - harmonische Abwechslung. Zunächst der Baß:

3

und nun der ganze Block:

9

Wir denken, das Gestaltungsprinzip nun doch schon deutlich gezeigt zu haben und wenden uns daher von Kerlls Werk weg und einer anderen und berühmteren Passacaglia zu, aus der wir einige Teile bringen möchten, nämlich der Orgelpassaglia in c-moll von Johann Sebastian Bach.



Bachs Thema nun ist allerdings doppelt so lange wie das von Kerll, nämlich 8 Takte. Hören wir es uns an:

(Platte Thema)

Darüber baut Bach nun eine <sup>Folge</sup> großartiger und abwechslungsreicher Möglichkeiten auf, von denen wir einige bringen werden. Zunächst erscheint eine fast ein wenig tänzerische rhythmische Gestalt:

(Beisp.)

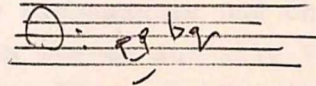
Zur M. sie wird noch fortgesetzt:

" Als Gegensatz dazu tritt bei der nächsten Baßabfolge ruhige Achtelbewegung, die ~~in den~~ <sup>in</sup> ersten 4 Takten vorwiegend AUFwärtsgerichtet, ~~den~~ <sup>in</sup> den zweiten 4 Takten hingegen vorwiegend ABwärtsgerichtet ist:

*M*

(Musik aus)

Dieser ruhigen Bewegung wird nun eine lebhaftere Ausführung angereicht, die auf einem Rhythmus beruht, der aus 2 Sechzehnteln und einer Achtel besteht, also so:



Hören Sie nun diesen Komplex:

B

Er wird in der Weise weitergeführt, daß sich nun auch der Baß in rhythmisierte Gestalt an der Lebendigkeit beteiligt. Wir überspringen diesen Komplex und bringen den nächsten, auf dem sich, nun wieder über dem unveränderten Baßthema, aufwärtsgerichtetes Laufwerk ausbreitet:

B

Immer neue Gedanken breitet Bach über dem Baßthema aus. Ein bedeutender Punkt wird erreicht, als Bach über dem rhythmisierten Baßthema einen riesigen Laufbogen ausbreitet und dann, erstmals, das Thema unverändert in den Sopran legt und nun darunter einen Laufbogen setzt. Hören wir das.

B

An dem nächsten Komplex beteiligt sich der umgestaltete, lebhaft gemachte Baß intensiv mit, so daß ein Höhepunkt an Lebendigkeit erreicht wird, nach dem langsam wieder abgebaut wird. Das Thema wird ~~im Laufwerk~~ in die untersten Töne von Laufwerk versteckt, ist aber selbstverständlich immer anwesend!

B

Und nun beginnt wieder eine Steigerung, die zum großen Schluß der Passacaglia führt, den wir und anhören wollen:

B



In weiterer Folge nun gestaltet Bach aus dem Beginn des Baßthemas eine Fuge und krönt mit ihr sein Werk. Hören wir uns kurz den Beginn an:

B

In grundsätzlich gleicher Weise hat Bach einen Satz einer der Partiten für Solovioline aufgebaut, die berühmte Chaconne in d-moll. Bachs Vorgänger haben Chaconnen und Passacaglien zu schreiben geliebt; auch Händel übrigens ist dieser Form in seinen Cembalowerken nicht aus dem Weg gegangen. Im Zeitalter der Romantik hat Johannes Brahms, der gerne Rückblickende, den letzten Satz seiner 4. Symphonie mit aller Kunstfertigkeit als Chaconne gestaltet. Selbstverständlich findet sich diese Form unter den Orgelwerken von Reger, von Johann Nepomuk David, von Franz Schmidt, der seine riesige, in Sonatenhauptsatzform konzipierte Chaconne in cis-moll später übrigens auch für großes Orchester instrumentiert hat.

Es war also für Passagaglia und Chaconne bezeichnend, daß ein Schema, in diesem Fall ein zuerst auf alle Fälle im Baß auftretendes Thema von unterschiedlicher Länge, beibehalten und darüber immer wieder Neues erfunden wurde. Im Prinzip geschieht Ähnliches - abgesehen von den neuesten Entwicklungen - auch im Jazz dann, wenn die einem Thema eigenen charakteristischen Harmonien benützt werden, um sie als Grundlage immer neuer Einfälle zu verwenden. Wohl werden diese Einfälle der Tradition des Jazz gemäß meistens improvisiert und insoferne spricht man mit Recht von Jazz-IMPROVISATION. Aber diese Bezeichnung betrifft - wir müssen das klarstellen - die Art der Einfalls-Hervorbringung, nicht aber die Form. Diesbezüglich spricht man wesentlich richtiger von Variationen über die Hauptharmonien eines Themas. Es ist nicht unwichtig für das Verständnis der Jazzstücke, zu wissen, daß im Gegensatz zur Kunstmusik, in der in der Regel das <sup>melodische</sup> THEMA und nur selten dessen Harmonien als Variationsgrundlage benützt wird, die Jazzarbeit die melodische Gestalt des Themas weitgehend vernachlässigt und sich an das harmonische Gerüst hält. Wenn wir aber bedenken, daß diese Musik IMPROVISIERT wird, so zeigt sich sehr rasch, daß vor allem die KLANGLICHE Grundlage fixiert sein muß und daß sich alle Spieler nach ihr richten müssen - denn andernfalls würden ja die unpassendsten Akkorde aufeinanderprallen. Mit der Chaconne und Passagaglia gemeinsam hat die Jazzarbeit das Prinzip, innerhalb einer festgelegten Anzahl von Takten, wie sie im Thema exponiert wird, immer wieder Neues zu erfinden, wobei selbstverständlich auch hier wesentlich ist, in welchem Aufbau aneinandergereiht wird. Diese Aneinanderreihung der Variationen kann genauso wie bei Chaconne und Passacaglia sowohl in großen Blöcken, also durch Zusammenfassung von etlichen Variationen zu jeweils einem kompositorisch einheitlichen Block, als auch in scharfen



Kontrasten erfolgen. Wir haben ~~Simmons~~ als Beispiel für unsere Sendung ein Stück aus dem "epertoire des Modern Jazz Quartet mit dem Titel "Django" ausgewählt, bei dem an Hand der sehr klaren und prägnanten Harmonien des Themas der Variationsaufbau besonders leicht zu erkennen ist. Hören Sie zunächst die dem Thema zugrundeliegenden Harmonien; sie sind insoferne als im Aufbau dreiteilig anzusehen, als der Beginn 1., 4., 5. und wieder 1. Stufe bringt. Dann beginnen Modulationen als 2. Teil. Der 3. Teil verfestigt sich umso ergiebiger in der Haupttonart. Bitte hören Sie:

B *klarin*

Und nun das Stück selber, bei dem sich innerhalb der Chorusse - Chorus nennt man hier ~~vielleicht~~ die Variation - sowohl instrumental als bezüglich der harmonischen und rhythmischen Einfälle sehr deutliche Abschnitte ergeben. Wir werden sie während des Stückablaufes andeuten.

Platte: Django.

Dazu Wort!

Wir sind - noch immer auf der Grundlage der Reihungen - heute dem Kapitel der Variationen wieder ein Stück nähergekommen. Es wird daher an der Zeit sein, in unserer nächsten Sendung zunächst die Grundlagen für einfache Variationen näher kennenzulernen, kommen wir doch gerade über das Variieren, ~~um weiter zu kommen~~ das Gestalten von Abwechslung über gleicher Substanz, ~~wenn wir weiter kommen~~ bei unseren weiteren Betrachtungen nicht hinweg.

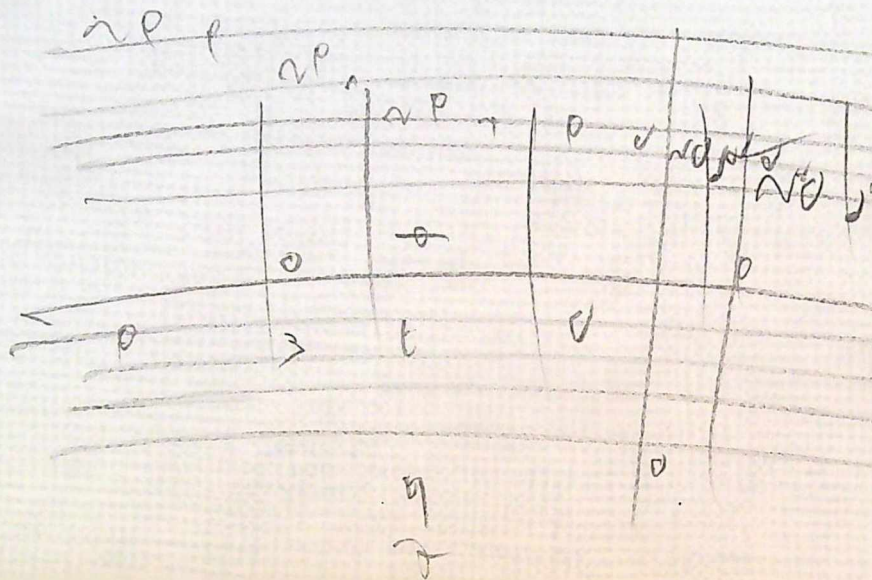
*Platten werden mitgebracht.*

*21 + 7<sup>15</sup> Platten,  
die als Wert geson-  
gen wird.*





3



4

