

Instrumente und äußerste Verfeinerung ihrer speziellen Technik eine ganz außerordentliche Variierung des Ausdrucks ermöglicht. Man muß natürlich, um das beurteilen zu können, eine ernste Jazz-Band aus tüchtigen Musikern vor sich haben, die regelmäßig zusammen üben, wie es unsere guten Streich-Quartette tun, die es wie das Irving Berlins zu einer absoluten Vollkommenheit der Orchestrierung bringen. Es gab aber minderwertige Jazz-Bands, bei denen die Tonstärken verkehrt dosiert waren, die Technik dürftig und das Schlagzeug ungebildeten Spielern ohne Geschmack anvertraut war, die dasselbe zu bereichern glaubten, indem sie »falsche« Elemente, wie Autohupen, Sirenen, Klappern etc. mit anwandten, und es ist erstaunlich, wie schnell diese nicht üblichen Instrumente wieder aus der Mode und in die Rumpelkammer wanderten, selbst die »Waterwhistle« die ein immerhin wohlklingendes Instrument — Zwischending zwischen menschlicher Stimme und Pflöckchen — ist. Man muß eben eine seriöse Jazz-Band hören, wie die von Billy Arnold oder Paul Whiteman. Da ist nichts dem Zufall überlassen, alles ist gut gegeneinander abgestimmt, maßvoll, von einer Ausgeglichenheit, die den sicheren Musiker, der die Möglichkeiten jedes Instruments vollkommen beherrscht, verrät. Man muß eine der Soiréen der Billy Arnold-Band im Casino de Cannes oder im Casino de Deauville gehört haben: bald führen vier Saxophone, bald eine Geige, eine Clarinette, eine Trompete oder eine Posaune, schließlich kann es eine unendlich variierte Kombination von Instrumenten sein, die sich nach einander mit dem Klavier und dem Schlagzeug vereinigen und deren jedes seinen eigenen Sinn, seine eigene Logik, seine eigene Klangfarbe, — jedes den nur ihm eigenen Ausdruck hat.

Seitdem wir die ersten Jazz hier gehört haben, hat sich eine beträchtliche Entwicklung vollzogen. Anfangs gab es einen wahren Tönekatarrakt; erst allmählich kam man wieder zur Wertschätzung des melodischen Elements. Damit kam die Periode der »Blues«: die Melodie ganz einfach, nackt sozusagen, getragen von sehr klaren und knappen Rhythmen, das Schlagzeug kaum bemerkbar, fast intim angewandt. Es kommt der Uebergang von den fast maschinenmäßigen Effekten, wie den Stahlschlägen Paul Whitemans vom Palais Royal in New York, zu den fast unmerklichen, feinen, kaum noch zu erfassenden Klangreizen der Jazz des Hotel Brunswick in Boston.

Im Jazz haben die Nordamerikaner tatsächlich den Ausdruck für eine ihnen durchaus gemäße Kunstform gefunden, und ihre großen Jazz-Bands erreichen eine Vollkommenheit des Vortrags, der sie neben unsere berühmtesten symphonischen Orchester wie die Konservatoriums-Konzerte oder unsere modernen Blasinstrument-Orchester und Quartette z. B. unser hervorragendstes, das Capet-Quartett stellt.

Sie haben uns absolut neue Klang- und rhythmische Elemente gebracht, die sie vollkommen beherrschen. Aber man hat diese Jazz-Bands bisher nur zu Tänzen verwandt, und die für sie geschriebene Musik ist über Rag-times, Fox-trots und Shimmies nicht hinausgekommen. Es war ein Fehler, daß man berühmte Musikstücke — vom Gebet der Toska bis Peer Gynt über die Berceuse von Gretschaninow — für die Jazz-Orchester bearbeitet hat, indem man sich ihrer Melodienelemente als Tanzthemen bediente. Diese Geschmacksverirrung ist von der gleichen Art wie die Anwendung von Autohupen neben dem Schlagzeug.

Diesen herrlichen Orchestern fehlt ein Konzert-Repertoire. Durch Jean Wiener haben wir am 6. Dezember 1921 in der »salle des Agriculteurs« die Jazz-Bands von Billy Arnold zu hören bekommen. Es war sehr richtig, diese wundervollen Musiker im Konzert hören zu lassen, aber sie sollten nicht nur ein Jazz-Repertoire,