



Hermann Hesse und Otto Dix und der Jazz

Wenn wir den Jazz der 1920er Jahre, der sogenannten **Roaring Twenties**, in den Brennpunkt unserer Betrachtungen rücken, lohnt sich auch ein Blick, ob und wie er sich ausserhalb der Musik, z.B. in der Literatur und Malerei, manifestiert hat. In der jüngeren Literaturgeschichte der USA gilt Francis Scott Fitzgerald (1896–1940) als **The Writer of the Jazzage**. «The Jazzage» waren die 20er Jahre, in denen sich in der Entwicklung neuartiger Klänge einiges getan hat. (siehe Beiträge auf Seiten 2 und 4). In seinem Hauptwerk, dem Roman **The Great Gatsby**, setzt er sich mit den grossen gesellschaftlichen Veränderungen seiner Zeit und seines Landes auseinander. Dabei spielt der Jazz jedoch nur eine marginale Rolle. Ganz anders im deutschsprachigen **Der Steppenwolf** des grossen Hermann Hesse (1877–1962), den der Nobelpreisträger 1927, fast in der Mitte des Jahrzehntes, geschrieben hat. Im Mittelpunkt des Romans, der als eines von Hesses erfolgreichsten Werken gilt, steht Harry Haller, ein kauziger Typ, der sich in der modernen Welt schlecht zurechtfindet. Hermine, seine Freundin, überredet ihn zum Besuch eines Tanzlokales. Dort begegnet er, ein Mozart-Fan, der neuartigen Tanzmusik, dem Jazz. Als Hermine Harry mit Pablo, einem Saxofonisten, bekannt macht, kommt es zum Disput **Jazz contra Klassik**. Das lässt Hesse seine Meinung über den Jazz ausdrücken. Klar, dass sich Hallers, resp. Hesses, Begeisterung für diese fremdartig klingende Tanzmusik in engen Grenzen hält. Immerhin ist sie ihm **zehnmal**

lieber als alle akademische Musik von heute. Hesses Urteil über den Jazz ist weniger wichtig als die Tatsache, dass er ihn nicht ignorierte wie viele Autoren seiner Zeit, sondern ihn als Kulturfaktor ernst nahm. Die Jazzpassagen in Hesses Werk sind jazz- und sozialgeschichtlich wertvoll.

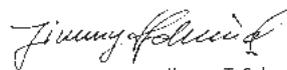
In der Malerei ist der Mittelteil des Triptychons **Grossstadt**, das der deutsche Maler Otto Dix (1891–1969) 1927 geschaffen hat, von besonderer Bedeutung. Wie kaum ein anderer Künstler verstand es Otto Dix, die Lebensgier der Roaring Twenties und auch die Kehrseiten, das Elend der Massen und die bedrohliche Kriminalität, darzustellen. Die 20er Jahre, das ist eine Zeit, in der alles möglich schien, in der Literaten und Maler, Film- und Theaterleute und auch Jazzmusiker viel Kreativität entfaltet haben. Das **Dancingbild** (Ausschnitt) von Otto Dix illustriert geschickt die simple Gleichung **JAZZ = TANZMUSIK**, die bis in die 40er Jahre hinein, mit dem Aufkommen des Bebop, weitgehend Gültigkeit hatte.

Etwa das linke Drittel des Bildes wird von einem weissen (!) Saxofonisten dominiert – ein in die Jahre gekommener Mann. Hinter ihm ein schwarzer (!) Drummer, der mit seinen **Sticks** fürs rhythmische Fundament sorgt. Das Gemälde zeigt Partygänger, stellvertretend für Ausgelassenheit und Snobismus einer zur Dekadenz neigenden Gesellschaft. Es vermittelt Anregungen zur soziologischen Einordnung des Jazz zur Zeit der **Roaring Twenties**. J. T. Schmid

Editorial

Liebe Leserin, liebe Leser

Im nächsten November werden es 20 Jahre sein, dass wir die erste Nummer unseres Jazzletters herausbrachten. Unser leider verstorbener Freund Ueli Staub würdigte mit einem längeren Artikel unter dem keineswegs übertriebenen Titel «Glanzvolle Eröffnung!» die Anlässe, die wir vom 26.–28. Mai 2000 im Musikcontainer Uster durchführten. Dass wir die Etablierung des swissjazzorama in Uster – nach langer Odyssee in Basels Regionen – als Hauptfeature in unserem ersten Jazzletter einsetzten, versteht sich von selbst. Hin und wieder gab's weitere Anlässe, über die wir berichteten. Doch lenkten wir unser Hauptaugenmerk immer wieder auf Schweizer Musikerinnen und Musiker, die wir meistens mit Interviews vorstellten, und schrieben Beiträge über Instrumente, Stilepochen, Regionen und Ähnliches. Keinesfalls verstehen wir uns als Informationsorgan für Hinweise auf Anlässe (Konzerte etc.) oder neue Tonträger. Im Zentrum der vorliegenden Ausgabe stehen die Themen «New Orleans 1920–2020» und «Roaring Twenties». In anderen Beiträgen geht's um Bandleader, deren Musik bei uns in Fülle vorhanden ist, hauptsächlich in Form von CDs oder LPs. Alles, was besprochen wird, ist mit ein paar Handgriffen zum Hören bereit. Das macht den Jazzletter einzigartig.

Herzlich 
Jimmy T. Schmid

Im Focus

**New Orleans
1920–2020**

Seite 2

**«Roaring
Twenties»
in Zürich**

Seite 4

- 4 Unten: Film «Bolden»
- 6 Interview mit dem Pianisten Melch Däniker
- 8 Band within the Band
- 10 Art Blakey – Eine kleine Jazzgeschichte
- 13 Jazz in Zürich 2020
- 14 West End Blues, Louis Armstrong & Earl Hines
- 15 In memoriam
- 16 In memoriam - In eigener Sache - Impressum

New Orleans 1920–2020

New Orleans – Wiege des Jazz? New Orleans ist ein mythischer Ort, gilt er doch gemeinhin als Entstehungsort des Jazz. Ein Mythos, der vielen anderen Mythen voraus hat, dass er in grossen Zügen sogar stimmt, worauf auch der verstorbene Jazzwissenschaftler Ekkehard Jost hinweist (1). Albert Stolz

New Orleans bis 1917

Es gibt vom frühen Jazz in New Orleans keine Aufnahmen. Man kann lediglich Rückschlüsse ziehen sowie auf Fotos dieser Musiker oder mündliche Zeugnisse von Überlebenden jener Zeit zurückgreifen. So weiss man z.B. nicht, wie die Trompete Buddy Boldens, des legendenumwobenen «Urvaters» des Jazz dieser Stadt, geklungen hat. Nur Erinnerungen bleiben: ein Foto und Jelly Roll Mortons (p) Stück **I Thought I Heard Buddy Bolden Say (aka Buddy Bolden's Blues)**.

1917 wurden die ersten Jazzaufnahmen überhaupt gemacht. Sie stammen von der **Original Dixieland Jazz Band**, die aus fünf weissen Musikern aus New Orleans bestand. Aufgenommen wurde diese Gruppe jedoch nicht in New Orleans, sondern in New York...

1917 wurde der Red Light District Storyville mit seinen Bordell-Palästen geschlossen. Dass der Jazz in diesen Bordellen entstanden sei, ist wiederum ein Mythos, der höchstens zur Hälfte stimmt. Von den in diesen Einrichtungen tätigen Kleinstformationen und Pianisten, den hochbezahlten «Piano Professors», wie etwa dem jungen Jelly Roll Morton, verlangte man diskrete, gediegene Hintergrundmusik. Der Jazz entwickelte sich wohl eher auf der Strasse (Paraden), an Festen und in Spelunken am Rande von Storyville, wobei sich im Verlauf der Entstehungszeit eine gegenseitige Beeinflussung vollzog, wie dies erneut das Beispiel von Jelly Roll Morton zeigt.

Das Zusammenleben der wichtigsten in New Orleans ansässigen Ethnien wurde durch die zwischen 1890–94 allmählich eingeführten Segregationsgesetze **State Segregation Statues** (die sogenannten **Jim-Crow-Gesetze**) erschwert. Ganz allgemein waren jedoch die Afroamerikaner und die Kreolen etwas mehr am gemeinsamen Leben mitbeteiligt als anderswo. So spielten afroamerikanische, kreolische oder weisse Bands im allgemeinen ohne grössere Probleme manchmal fast Tür an Tür. Der oft zusammen mit Buddy Bolden erwähnte legendäre weisse Schlagzeuger Papa Jack Laine erklärte seine afroamerikanischen oder kreolischen Mitmusiker kurzerhand zu Mexikanern oder Kubanern...

New Orleans Jazz in den 1920er Jahren

Spricht man heute vom New Orleans Jazz, so denkt man meistens an den New Orleans Jazz im «Chicagoer Exil». Ende der 1910er/anfangs der 1920er Jahre zogen viele der wichtigsten Musiker im Gefolge der ersten grossen Wanderbewegungen von afroamerikanischen Arbeitskräften aus den Südstaaten in die Industriemetropolen des Nordens; sie folgten sozusagen ihren «Mahlzeit-Coupons». Zudem gab es im New Orleans dieser Jahre zu wenig Arbeitsmöglichkeiten für all die ansässigen Musiker. Zu diesen stilbildenden «Chicagoer Exilanten» gehörten u.a. King Oliver (co), Louis Armstrong (tp), Jelly Roll Morton (p), Baby (dm) und Johnny Dodds (cl), Jimmy Noone (cl) oder die Frontline der «weissen» Band **New Orleans Rhythm Kings** (Paul Mares, tp - George Brunie(s), tb - Leon Roppollo, cl). Sidney Bechet (ss, cl) war einer der bedeutendsten Musiker aus New Orleans, spielte aber nur kurz in Chicago, zog dann weiter nach New York und Europa. Diese Musiker waren im Vergleich zu den in New Orleans verbliebenen keine «Musicians for all Occasions» mehr, sondern vollprofessionelle Bühnenkünstler (Klubs, Cabarets, Tanzlokale). Armstrongs bahnbrechende Gruppen wie die **Hot Five** oder **Hot Seven** waren sogar reine Studiogruppen. Der Jazz in Chicago verlor einen Teil seiner Zweckgebundenheit, auch wenn seine Hauptfunktion immer noch das Entertainment blieb.

In New Orleans selbst jedoch spielte der Jazz im öffentlichen Raum weiterhin eine bedeutsame Rolle (Feste, Paraden, Dance Halls, Mardi Gras, Jazz & Heritage Festival usw.). Diese Musiker sind weit weniger bekannt als die in Chicago tätigen: Oscar Papa Celestine (tp), Alphonse Picou (cl, bekannt wegen seines Solos im Stück **High Society**), Albert Brunies (co, Bruder von George), Sharkey Bonano (co) usw. (2). Eine der besten Bands war die von Sam Morgan (co), welche 1927 bekannte Stücke wie **Bogalusa Strut** oder **Mobile Strut** aufnahm, Orte an denen diese Bands auch auftraten. Aus einigen dieser Orchester gingen später bedeutende New-Orleans-Revival-Musiker hervor. Vor allem am Beispiel von Morgan erkennt man deutlich, wie immer mehr «fremde» musikalische Einflüsse auf diese Bands einwirkten, wie

etwa die vom orchestralen Jazz des in New York tätigen Fletcher Henderson (p). Im Vergleich zum in Chicago praktizierten Jazz könnte man die Musik der Daheimgebliebenen wie folgt kurz umschreiben: immer noch starke Brass-Band- und Society-Music-Einflüsse – rhythmisch und harmonisch weniger entwickelt – mehr Gewicht auf dem Kollektiv als auf den Starsolisten – mehr Variation des Themas an Stelle von Improvisation – technisch weniger versiert (natürlich mit Ausnahmen).

Zwischenhalt: New Orleans 1950

Nach der Schliessung von Storyville sowie nach dem Wegzug der obgenannten Musiker nach Chicago und später teilweise nach New York war der Jazz zwar nicht ausgestorben, New Orleans verlor jedoch an Bedeutung und Strahlkraft. Erst in den 1950er Jahren geriet diese Stadt wieder in den Fokus der Musikwelt. Sie gilt als Brutstätte einer spezifischen Art von Rhythm 'n' Blues, von dem sich der Rock'n'Roll wichtige Element einverleibte (Roy Brown, Professor Longhair, Fats Domino oder später die Neville Brothers).

Das ab den 1940er Jahren verstärkt auftretende Interesse am «echten, ursprünglichen» Jazz führte 1961 zur Eröffnung der Preservation Hall und leitete mitunter den bis heute anhaltenden Touristenstrom ein. Ortsansässige aus der «Versenkung» heraus tretende **Revival-Jazz-Musiker** wie Bunk Johnson (tp), George Lewis (cl) oder Jim Robinson (tb) avancierten zu internationalen Stars.

New Orleans 2020

Auf die im Gefolge des Wirbelsturms Katrina ab 2005 erfolgte verstärkte Gentrifizierung (3) von New Orleans kann hier nicht näher eingegangen werden. Es sei diesbezüglich auf den Leitartikel vom **Jazzletter Nr. 13** verwiesen.

New Orleans ist nicht nur ein Hort des traditionellen Jazz. Es gab und gibt immer noch Orte, an denen moderner Jazz gespielt wird: die sogenannte «Off Bourbon Street»-Szene. Ein in dieser Hinsicht wichtiger Ort ist seit über 30 Jahren der etwas ausserhalb der Tourismus-Meile namens French Quarter gelegene Klub **Snug Harbor** («New Orleans' Premier Jazz Club», Eigenwerbung).

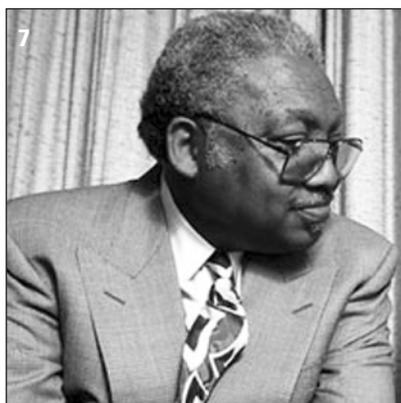
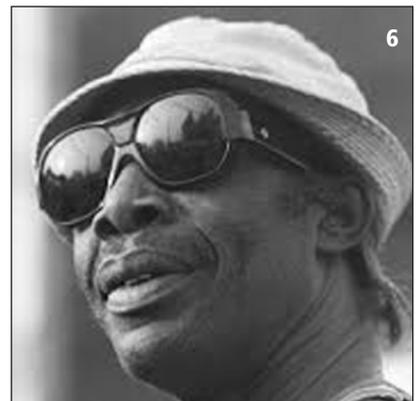
Die Platten und Auftritte von Bebopern wie Charlie Parker (as) oder Dizzy Gillespie (tp) übten einen grossen Einfluss auf jüngere Musiker aus, so auch auf das 1956 gegründete **Original American Jazz Quartet**, das für die Entwicklung des modernen Jazz in New Orleans von ent-

scheidender Bedeutung war. Diese Gruppe bestand aus Ellis Marsalis (vgl. weiter unten), Alvin Battiste (sax, cl), Harold Battiste (sax) und Ed Blackwell, dem bekennenden Baby-Dodds-Verehrer und ehemaligen Schlagzeuger im Quartett des «Free-Jazz-Pioniers» Ornette Coleman. Diese Musiker integrierten in ihre Musik auch Elemente des «freien Jazz».

Eine Schlüsselstellung bei der Entwicklung und Verbreitung des modernen Jazz in New Orleans kommt Ellis Marsalis zu, Pianist, Komponist, Musikprofessor und (teilweise ehemaliger) Leiter verschiedener kultureller Institutionen. Aus seiner «Kaderschmiede» ging eine ganze Reihe brillanter und bekannter Musiker hervor. Man denke nur an Trompeter wie Ellis' Sohn Wynton Marsalis, Nicholas Payton oder Terence Blanchard. Sie setzen die grosse, seit Buddy Bolden bestehende Trompeter-Tradition dieser Stadt fort. Der Saxofonist Branford Marsalis ist ein weiterer international bekannter Musiker aus dem «Marsalis-Clan», der auch mit jüngeren Musikern aufgetreten ist und Aufnahmen macht.

Stilistisch über den vorherrschenden modernen Mainstream-Jazz hinaus gehen heute jüngere aus New Orleans stammende Musiker wie etwa der Trompeter Christian Scott oder Trombone Shorty (aus der Brass-Band-Zeit stammender Spitzname von Troy Andrews). So unterschiedlich diese Musiker auch sein mögen, sie gehören der Crossover-Generation an, die sich zwischen Jazz, R'n'B, Funk, Hip Hop, Pop sowie Elektronik bewegt. Man findet in dieser Musik durchaus auch Bezüge zu ihrer musikalisch-kulturellen Herkunft. Trombone Shorty zum Beispiel nahm 2005 mit seiner Gruppe **Orleans Avenue** ein Album unter dem Titel **Orleans & Clairbone** (wichtige Strasse in New Orleans) auf.

Und, um den Bogen zu schliessen: Vor allem in den von Katrina teilweise stark gebeutelten Ghettos lebt die für New Orleans so typische Brass-Band-Tradition weiter, welche heute ein breit gefächertes Repertoire umfasst, das von (Marching-Band)-Jazz und Rhythm'n'Blues bis zu Funk und Rap reicht. Die bekannte **Dirty Dozen Brass Band** ist lediglich ein Beispiel hierfür.



- (1) Ekkehard Jost, Sozialgeschichte des Jazz in den USA, Frankfurt/M. 1982
Paola Cimino, Über den Zaun und zurück. In: Jazz Life, Frankfurt/M. 2005
- (2) CD: New Orleans in New Orleans, 1923/1929, Jazz Archives no 68, SJO-Archiv-Nr. CD 06932
- (3) Gentrifizierung bedeutet eine soziale Umstrukturierung in einer Stadt. Ärmere Bewohner müssen verschwinden,

zahlungskräftigere Leute ziehen ins Viertel. So geschehen in New Orleans nach der Jahrhundert-Katastrophe von Katrina. Im Gefolge dieser Gentrifizierung sank der afroamerikanische Bevölkerungsanteil; ein Prozess, der sich auch an anderen Orten wie etwa in Harlem (NY) vollzieht.

Fotos: 8 New Orleans-Musiker, die wichtig sind für einen bestimmten Zeitabschnitt:

- | | |
|-------------|--|
| 1920 | 1 Buddy Bolden co (1877–1931) |
| | 2 Alphonse Picou cl (1880–1961) |
| 1940 | 3 George Lewis cl (1900–1968) |
| | 4 Bunk Johnson co, tp (1879–1949) |
| 1950 | 5 Fats Domino p, voc (1928–2017) |
| | 6 Professor Longhair voc, p, (1918–1980) |
| 1960 | 7 Ellis Marsalis p, Musikpädagoge (*1934) |
| 2020 | 8 Trombone Shorty tb, tp, voc (*1986) |

«Roaring Twenties» in Zürich

«Der Boston und der Blouse (oder wie man ihn schreibt) ist mir noch recht problematisch, (...) aber den Fox und den Onestep glaube ich nun soweit bewältigen zu können, als man es von einem älteren Herrn mit Gicht erwarten darf», schreibt Hermann Hesse im Februar 1926 an eine Freundin. Und gleichzeitig gestand Hesse dem Bildhauer Hermann Hubacher, der ihn zur Zeit der Entstehung des Steppenwolfs dazu überredete, Bälle in Zürich zu besuchen, dass er doch ein richtiger «Foxtrottler» sei, dass er fast 50-jährig hätte werden müssen, um zu erfahren, wie erfrischend tanzen und Ballbesuche seien (1). Heinrich Baumgartner

Aus heutiger Sicht muten der Jazz und das Saxophon des Negers Pablo im Steppenwolf ebenso kurios an wie das Bild, das in den zeitgenössischen Zeitungen von dieser neumodischen Kultur gezeichnet wird. Da traten die Moldau-Symphoniker als **Jazz-Kapelle** auf. Die Jazz-Gruppe **Happy Boys** flötete **My Baby** und **Valencia**, und die **Jazz-Kunst** von Ephim Schachmeisters Sinfonikern trug den Titel **Wenn der weisse Flieder wieder blüht** (2). Schlagler und Jazz schlossen sich keineswegs aus.

Unter «Jazz» verstand man weniger einen neuen Musikstil als eine Art zu leben, Musik zu hören, zu spielen und zu tanzen. Mit «Jazz» war ein Gefühl gemeint, und um dieses Gefühl zu verstehen, reicht die Analyse von Rhythmen und Intervallen nicht aus. Die **Tanzwut** der 20er Jahre, der rasche Durchbruch der modernen Medien und das Bild, das man sich hierzulande von Amerika machte, sind gleich wichtig für das Verständnis dieses gesellschaftlich-kulturellen Phänomens.

Das wundersame Amerika

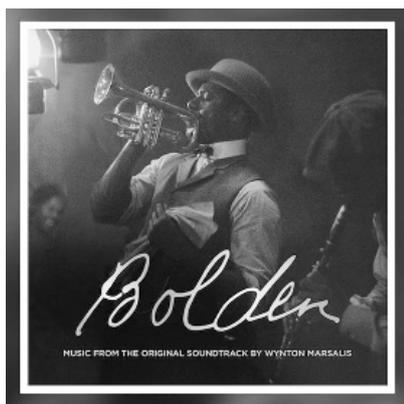
Amerika war nicht nur militärisch, sondern auch politisch und wirtschaftlich als Sieger aus dem Ersten Weltkrieg hervorgegangen. Dank diesem gestärkten Ansehen gewann die ehemalige Kulturprovinz zunehmend an Einfluss auf den alten Kontinent. Anfänglich wenig ernst genommen, häuften sich die Zeitungsartikel über die USA und den damaligen **American way of life**. Gruppen von Industriellen und von Journalisten bereisten in wochenlangen, sogenannten **Swiss Missions**, die USA. Sie wunderten sich in ausführlichen Zeitungsberichten darüber, dass man in der Schweiz die USA, die grosse **Schwesterrepublik**, so schlecht kannte – eine Nation, von der so viel zu lernen war. Da berichtete man von den grössten je gebauten Wolkenkratzern und Hotels, von der rasenden technischen Entwicklung, den unglaublichen Produktionszahlen der Autofirmen. Amerika galt bald als das Land der Rekorde par excellence – und nicht nur der technischen: Es

wurde auch zum Land der Absurditäten. Man liest von einer Jazz-Band im Zoo von Los Angeles, gebildet aus drei Schimpansen, von einer Sekretärin, die gleichzeitig auf zwei Schreibmaschinen schreibt, oder von Rockefeller, der gleichsam nebenbei eine ganze Stadt kauft.

Gegen Ende des Jahrzehnts mehren sich kritischere Stimmen, die gegen den Kulturimport wetterten, so etwa gegen das unschweizerische, aber allgegenwärtige Wörtchen **Hallo** oder gegen die 1930 nach amerikanischem Vorbild eingerichtete EPA-Filiale in Zürich. Aber das Amerikabild hatte bleibende Spuren hinterlassen; auch, als Ende der 1920er Jahre die amerikanische Wirtschaft zusammenbrach und die USA wegen ihrer Einwanderungs- und Zollpolitik sowie ihrer Haltung dem Völkerbund gegenüber politisches Prestige einbüssten. Die amerikanische Populärkultur – zu der der frühe Jazz gehört – hatte entgegen den Unkenrufen der bürgerlichen Intellektuellen in Europa Fuss gefasst.

Moderne Massenmedien

Die modernen Medien kamen in der Wahrnehmung der Europäer aus den USA: Das Radio wurde anfänglich **Broadcasting** genannt; der Siegeszug des amerikanischen Tonfilms war trotz europäischer Proteste und schlechter Prognosen nicht zu bremsen, und die Schallplattenproduktion lag nach dem Weltkrieg zur Hauptsache in amerikanischen Händen. Die Inhalte dieser neuen Medien waren populär und entsprachen



«BOLDEN» – Original-Film-Soundtrack von Wynton Marsalis

Die Meinungen darüber, was Buddy Bolden hauptberuflich gemacht hat, gehen auseinander. Als erwiesen gilt, dass der 1877 in New Orleans geborene Trompeter ein populärer Musiker seiner Zeit war. Sein Vater verstarb früh. Die Schulbildung von Buddy blieb rudimentär. Er war ein «Self-made man». Mal hatte er als Barbier Erfolg, dann wieder feierte man ihn als guten

Bandleader der Frühzeit des Jazz. Der Film «BOLDEN» (2019) skizziert das Leben des Musikers Buddy Bolden. Der Soundtrack stammt von Wynton Marsalis (1) und ist jetzt auch als CD erhältlich. Die CD ist auf dem Label **Blue Engine** erschienen. Die Aufnahmen, die Wynton Marsalis und seine Band einspielten, sind so brilliant, dass sie auch unabhängig vom Film absolut hörensenswert sind, denn Marsalis ist nicht nur ein exzellenter Trompeter, sondern auch ein profunder Musikforscher.

Der Film thematisiert das Umfeld, in dem Buddy Bolden anfangs des 20. Jahrhunderts seine Musik machte. Er war wie alle Afroamerikaner und Afroamerikanerinnen diskriminierenden Rassengesetzen unterworfen. Bolden suchte sein Heil im Alkohol. Vierundzwanzig Jahre vegetierte er in einer geschlossenen Anstalt und starb verarmt im Jahr 1931. Der Ort seines Grabes ist nicht bekannt.

Buddy Bolden hinterliess weder Aufnahmen noch Aufzeichnungen. Nur eine einzige Foto und eine einzige Komposition erin-

nern, neben mündlichen Aussagen, an ihn. Von Jelly Roll Morton (2) stammt der Titel **I Thought I Heard Buddy Bolden Say** (3),

Musiker um Jelly Roll Morton machten am 14. September 1939 in New York, in der Zeit des **New Orleans Revival**, von diesem Thema eine wunderbare Aufnahme. Dabei waren eine ganze Reihe bekannter Musiker: Sidney de Paris (tp), Claude Jones (tb), Sidney Bechet (ss), Albert Nicholas (cl), Happy Caldwell (ts), Lawrence Lucie (g), Wellman Braud (b), Zutty Singleton (dm).

Walter Abry

- (1) Wynton Marsalis, tp, comp, leader und teacher, ist 1961 in New Orleans geboren. Er ist künstlerischer Leiter von Jazz at Lincoln Center, NY.
- (2) Jelly Roll Morton, p, voc, comp, leader, (1885–1941). Wichtiger Musiker des New Orleans Jazz in den 1920er Jahren.
- (3) Label Bluebird, BS-041458.

Vgl. Artikel Seiten 2 und 14 und Texte im Internet über den Film «Bolden».



nicht den althergebrachten europäischen Vorstellungen von Kunst und Kultur.

Die amerikanischen Negersänger und Hawaiian-Instrumentalisten Corneys Hawaiian Singers ernteten im Zürcher Kino Capitol im Vorprogramm zum Film **Onkel Toms Hütte mit ihren fröhlichen und schwermütigen Liedern und den übermütigen Jazzkompositionen stürmischen Beifall**. 1930 versetzte Jack Hylton mit seinem Orchester im überfüllten Tonhalle-Saal das Publikum **in einen Trancezustand**. 1928 vermochte Josephine Baker Zürich mit ihrem Film **Die Sirene der Tropen** derart zu betören, dass im folgenden Jahr, als ein persönliches Gastspiel angesagt war, das 1400 Plätze fassende Kino Scala ausverkauft war und noch viele Leute draussen auf der Strasse sich vergeblich Einlass erhofften. Nach dem Vorfilm und dem Jazzkonzert trat sie dann auf – sie, die **mit Gazellenbeinen die Sprache beherrscht, welche auf allen Dancings der Welt heute gesprochen wird**, die im Bananengürtel und mit einer anspruchslosen Stimme im Grund ihre unterbewusste Heimat nachahmt und mit ihrer Persönlichkeit die Natur in die Kultur hineinpflanzt.



Der wilde Tanz

Neue moderne Tänze, die als wild und naiv «eben als schwarze» Tänze – erlebt wurden, erfüllten das Nachholbedürfnis der Kriegsgeneration an Vergnügen und Zerstreuung. Tango und Foxtrott, die in der besseren Gesellschaft schon vor dem Ersten Weltkrieg bekannt waren, wurden unter vielen verschiedenen Namen zum Allgemeingut: **Shimmy, One-Step, Fox-Trot, Fox-Blues, Boston, Tango**; aber auch **Jazz und Blues** waren neben **Yale, Charleston** und **Black-Bottom** Bezeichnungen für die Modetänze. Eine stattliche Anzahl von Tanzinstituten und privaten Tanzlehrern versuchten, dem Willigen die Grundkenntnisse für das **unvermeidliche Tanzvergnügen** zu vermitteln. Ein internationales Tanzturnier brachte 1926 die europäische Prominenz des modernen Tanzes nach Zürich; und selbst im Kino bestritten Tanzgruppen oft das Vorprogramm.

Während dieses «schwarze» Element früher in Europa vor allem im Varieté ein Podium fand, verbreitete es sich in den 1920er Jahren überall – gerade noch rechtzeitig, bevor das Varieté einging. Singende, tanzende und musizierende Schwarze oder **Negermusik** darbietende Weisse gehörten damals zum Kern jedes Variétéprogramms: Im Kabarett Hirschen führte ein molliges **Prinzesslein** einen **Charleston im Urwaldgenre** vor, während die aparte Mila Marx im Cabaret Mascotte **mit ihrem nickelblitzenden Saxophon wie ein Jazzkönig umzugehen** wusste. Ende des Jahrzehnts fehlte an keinem grösseren Ball eine rassige Jazzkapelle: **Verwegen lockende Klänge der Jazz-Band** anzubieten war Pflicht jedes Veranstalters. Die mit diesen Tänzen verbundenen moralischen und ästhetischen Vorstellungen waren mit denjenigen der europäischen Kulturwächter unvereinbar. Das komplexe Phänomen «Jazz» blieb so lange ein intellektuell nur schwer erfassbares Gefühl, bis es in den folgenden Jahrzehnten auf die europäische Norm eines musikalischen Stils zurechtgestutzt wurde.

«Jazz» in Zürich

So wie man sich in Zürich Amerika, die Schwarzen und die moderne technische Welt vorstellte, so wurde auch Jazz gespielt. Das Etikett «Jazz» erlaubte den Musikern, sonderbare Geräusche und begleitende Gesten in ihre Musik einzubauen und sie dadurch spannender und «ausgeflippter» zu interpretieren. Bruno Spoerri bringt es in seiner Schweizer Jazzgeschichte auf den Punkt: «In diesen Jahren genügte ein Schlagzeug und ein Saxophon auf der Bühne, um ein Salonorchester alter Schule zur Jazzband mutieren zu



lassen. Auch wenn die Musik dieser meist obskuren Kapellen heute oft unfreiwillig komisch wirkt: sie war beliebt und (...) nicht grundlegend verschieden von der Musik, die gleichzeitig in Amerika en vogue war.» (3) Die Schlagertextautoren versuchten ihr Vokabular. Das Publikum wurde durch diese Musik legitimiert, sich freier, «kulturloser» zu benehmen, denn sie stellte in ihren neuartigen Ausdrucksformen die traditionellen Werte der europäischen Kultur des 19. Jahrhunderts in Frage.

Die Zeit nach dem Ersten Weltkrieg war reif für eine Ablösung der überkommenen Werte, auch wenn die Schweiz nur am Rande in den Krieg involviert war und das Wachsen ihrer Grossstädte und die Automatisierung ihrer Industrie nicht mit der Schwesterrepublik USA verglichen werden konnte, nahm man – vermittelt durch die Medien oder «live» – doch teil an den kulturellen Veränderungen und am Traum einer zukünftigen modernen, sorglosen Welt. Die für das Jazz-Zeitalter typische Inflation der Illusion fand auch hierzulande statt. Dies nicht nur – wie man lange angenommen hat – in den Städten und in den Touristenorten, sondern, wie Untersuchungen belegen, auch auf dem Land (4).

(1) Zitiert nach Volker Michels (Hg.): Materialien zu Hermann Hesses Steppenwolf, Frankfurt/Main 1972, Seiten 62 und 65.

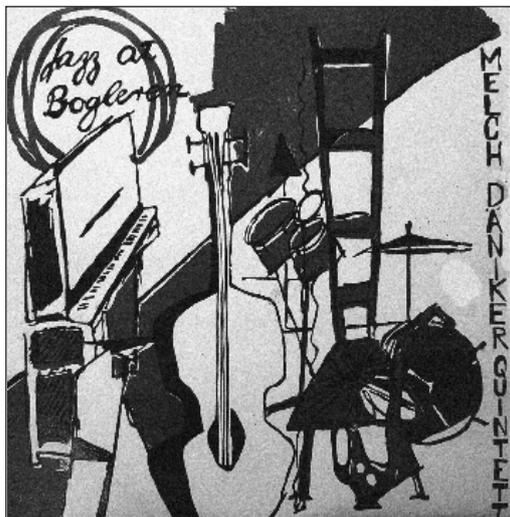
(2) Sofern nicht anders angegeben, stammen die Zitate aus der NZZ, dem Tagesanzeiger oder der Schweizer Illustrierten der 1920er Jahre.

(3) Bruno Spoerri (Hg.): Jazz in der Schweiz, Geschichte und Geschichten, Zürich 2005, Seite 44f.

(4) Vgl. beispielsweise Werner Tian Fischer: Jazz im Glarnerland. Ergänzter Neudruck des Jahrbuchs Nr. 86/2006 des Historischen Vereins des Kantons Glarus. Glarus 2019.

«Stilistischer *Stetigkeit* verpflichtet»

Auszug aus dem grossen Haus, Einzug in eine Wohnung – Verzicht auf den geliebten Flügel, Hinwendung zum schlichten E-Piano. Umbrüche im Alter gehören in der Regel zu einem erfüllten Leben. Das gilt auch für Melch Däniker, der Jahrzehnte als Ingenieur tätig war, daneben freilich ein unkündbares Verhältnis zum Jazz auf 88 weissen und schwarzen Tasten entwickelt hat. René Bondt und Fernand Schlumpf haben den ehemaligen Hauspianisten von Jazzclub und swissjazzorama in Uster beim Aufräumen gestört. Eine Bilanz aus Fragen und Antworten.



Die erste LP des Melch Däniker-Quintetts. Titelbild: Emmy Lou Heberlein. Gast aus USA: Clint Padgitt, ts (Austausch-Schüler am Gymi).

Melch, du bist mit drei deutlich älteren Geschwistern in einer Küsnachter Familie aufgewachsen. Fand der Knabe Däniker dort schon ein musikalisches Umfeld vor?

Unser Familiendomizil stand mitten in einem parkähnlichen Garten, den einer meiner Onkel – damals Chef des Botanischen Gartens in Zürich – teilweise als Versuchsgelände nutzte. Der familiäre Nachwuchs interpretierte dieses Areal vorzugsweise als Velopiste. Im Haus gab es ein Piano, das ebenfalls mein Interesse weckte. Man schickte mich zu einer Klavierlehrerin, die im Dachgeschoss eines grossen Chalets ihre Stunden gab. Sie zitierte mich jeweils per Gegensprechanlage ins Probezimmer und verspätete sich regelmässig. Die langen Wartezeiten überbrückte ich mit freiem Klimpfern. Später verriet mir die Dame, sie habe auf Anraten ihres Vaters mutwillig Zeit verstreichen lassen, um den Sololäufen des Knaben Däniker aufmerksam zuzuhören.

Ein Improvisationstalent war da wohl bereits geboren ...

... dem aber auch die klassische Seite des Klavierunterrichts beigebracht wurde. Das kam mir im Gymnasium zugute, wo man mich musikalisch weiter förderte. Daheim in Küsnacht formierte sich unter Gleichaltrigen eine lokale Band. Da gab

es einen Max Hugo Adrian Heberlein, genannt Bürzel, der in Küsnacht-Goldbach wohnte, ein Schlagzeug bekam und anfang, mein Klavierspiel zu begleiten. Gleich neben den Heberleins lebte die Familie Hörni, deren Sohn Hans Cello spielte. Hans stieg vom kleineren Viersaiter auf den Kontrabass um und erweiterte unser Duo zum Piano-Trio.

Vorzugsweise zu dritt

Dieser Grundformation bist du ein Musikerleben lang treu geblieben. Wohin ging die Reise repertoiremässig?

Durchaus in Richtung Jazz der fünfziger und sechziger Jahre. Wir übten damals im Schnitt zweimal pro Woche bei den Heberleins, denn es gab ein Ziel für diese Proben: Am Gymi wurde ein Festival organisiert. Mein dortiger Klassenlehrer, zugleich Rektor der Schule und überdies ein Jazzfan, kümmerte sich mit allerlei Ratschlägen intensiv um mich und meine Küsnachter Musikkollegen – um drei Burschen, die alle ihre Väter früh verloren hatten. Im Rahmen dieser ersatzväterlichen Förderung entstand eine erste Vinylplatte. Man hört darauf unser Piano-Trio mit einem jungen amerikanischen Saxophonisten, der seinerzeit als Austauschschüler unser Gymi besuchte.

Stichwort Festival: In Zürich gab es damals alljährlich das nationale, später international organisierte und zunehmend professionalisierte Amateur-Jazzfestival. Melch, du hast in den sechziger Jahren sowohl als Pianist wie auch als Bandleader an diesem musikalischen Kräftenessen teilgenommen und regelmässig Spitzenklassierungen erspielt. Das Zürcher Festival gab Generationen von jungen Interpreten Rückenwind und förderte die musikalische Vernetzung im Land. Zu dieser Vernetzung trug nicht zuletzt der «Weisse Wind» im Zürcher Oberdorf bei, wo man sich – nach den offiziellen Auftritten im Kino Urban und später im Corso – zum Jammen traf. Der Wettbewerb auf der Festivalbühne, von André Berner ins Leben gerufen und von einer Fachjury beurteilt, schlug sich in vielbeachteten Ensemble- und Solistenranglisten nieder. Die Gutbewerteten nahmen ihre Resultate

mit Wohlgefallen hin, die Minderklassierten zogen enttäuscht von dannen, um den aktiven Jazz entweder an den Nagel zu hängen oder aber ihren Probenehrgeiz mit Blick aufs nächste Festival zu verdoppeln. Insgesamt hatten die Ranglisten zweifellos anspornende Wirkung, auch wenn sie in einzelnen Sparten eher fragwürdig waren.

Jazz-Zentrum Uster

Am Zürcher Festival 1964 tratest du mit der am Zürcher Freigymi gebildeten Formation auf, ein Jahr später bediente in deiner Festivalband ein gewisser Fernand Schlumpf aus Uster die Drums. Wir kombinieren: Da realisierte ein Küsnachter Seebub über den Pfannenstiel hinweg den musikalischen Schulterschluss mit Glatttalern.

Dieser Spagat hatte keine musikalische Ursache. Entscheidend war die Wirkungsstätte meiner – damals zukünftigen – Frau Ursula. Sie lebte in Seegräben, das mich nicht übermässig anzog. Aber sie arbeitete im Spital Uster. Uster gefiel mir. Wir schauten uns nach einer Wohnung um und entdeckten, dass man im Raum Uster auch Jazz spielte. So entstanden neue und sehr dauerhafte musikalische Beziehungen.

Deine musikalischen Aktivitäten lassen sich anhand von Tonträgern dokumentieren. Der ersten Vinylscheibe, entstanden zur Gymizeit, folgte eine zweite, privat produzierte 45er Platte, auf der die Schauspielerin Lilian Westphal eine Rolle spielt.

Das ergab sich ad hoc. Lilian Westphal gab einen Sketch zum Besten. Das klangliche Umfeld dazu ergab sich im Zürcher Africana, das in den sechziger Jahren ein beliebter Klub mit Live-Jazz war. Ich war dort vor allem im Quartett von Mario Schneeberger aktiv.

In Uster hast du die wachsenden Aktivitäten des lokalen Jazzclubs musikalisch stark mitgeprägt. Mit dir, Fernand Schlumpf und Bassist Peter Frei präsentierte sich während vielen Jahren eine Formation, die hervorragenden Trio-Jazz vortrug und als Hausband im Jazzclub, später im swissjazzorama einheimische und ausländische Jazzkoryphäen begleiten konnte. Die Mitschnitte jener Konzerte bildeten die Basis mehrerer CDs.

Uns ging es nicht primär um die Produktion von Tonträgern, wir wollten einfach Musik machen. Dass dies und jenes aufgezeichnet und auf Hörmedien gebannt wurde, war ein Begleiteffekt. Lediglich unsere erste CD – «Trio plus» – war eine

Art Studioaufnahme. Die Titel wurden ohne Publikum auf der Musikcontainer-Bühne eingespielt.

Wer eure Tonträger in kompakter Folge anhört, entdeckt am Piano einen Melch Däniker, der früh seinen eigenen Stil im modernen Jazz fand, ihn durchstrukturierte und nicht der Versuchung erlag, jeder neuen Keyboard-Mode hinterherzurennen.

Ich habe stets das gespielt, was mir selber gefiel, und versuchte nicht, laufend neuen Trends hinterherzulaufen. Bei der Themensuche blieben wir ausgesprochen variabel, aber bei der Themenbehandlung sollte unsere Handschrift immer erkennbar bleiben.

Die stilistische Stetigkeit schliesst aber besondere Momente im musikalischen Kalender der Melch-Däniker-Formationen nicht aus ...

Natürlich nicht. Wichtige frühe Begegnungen waren während meiner Studenten- und Africana-Zeit jene mit Mario Schneeberger und Bruno Spoerri. Später, während der Haus-Trio-Phase in Uster, stiessen noch und noch prominente Gäste zur regionalen Szene – Stars von teilweise stark unterschiedlichem Charakter, die man als musikalischer Begleiter auf ebenso unterschiedliche Weise abholen musste.

Programmieren und dozieren

Als der Jazzclub Uster sein Zentrum in der Villa am Aabach hatte, warst du für die Programmierung der Konzerte zuständig. Und nicht zu vergessen sind deine Bemühungen, den Jazz pädagogisch ins Land hinauszutragen. «Jazz erklärt und gespielt» hiess der in Uster lancierte Wanderzirkus mit Volkshochschulcharakter.

Ob jene Popularisierungsbemühungen letztlich erfolgreich waren, darüber lässt sich streiten. Eher selten gelang es, vortragend und spielend, unsern Spass an der Sache ins andächtig lauschende Publikum zu übermitteln. Manchmal war an den Veranstaltungen mehr akademische Gelehrsamkeit als lockere Stimmung spürbar. Aber es gab auch tolle Momente, zum Beispiel an der ETH, wo wir vor vollem Haus im grossen Auditorium das Wesen des Jazz, seine Herkunft und die stilistischen Wandlungen demonstrieren konnten.

Wer über die stilistischen Wandlungen im Jazz doziert, tut gut daran, sich selber im Fach weiterzubilden. Du wolltest nach der Pensionierung dein Pianospiele weiter vervollkommen und hast dich zu diesem Zweck mit dem prominenten Amerikaner Vince Benedetti kurzgeschlossen. Was hat dir sein Rat gebracht?

Ich habe den Kontakt eigentlich nicht aktiv gesucht, er ergab sich durch ein zufälliges Zusammentreffen und Plaudern über Gott und die Musik. Etwas später telefonierte mir Vince und fragte, ob ich bei einem Gig für ihn einspringen könnte. Das bedingte ein ausführliches Gespräch über das geplante Repertoire. Weil es nicht bei diesem Einsatz blieb, kamen wir in der Folge auf meinen Wunsch öfter zusammen.

In einer früheren Phase, als Bassist Peter Frei seinen eigenen musikalischen Weg einschlug, ging es um eine Vakanz im lange Zeit personell stabilen Däniker-Trio. Gemeinsam mit Fernand Schlumpf hast du dir die Suche nach einem vollwertigen Ersatz nicht einfach gemacht ...

Das stimmt, aber wir fanden adäquate Kollegen am Bass – zunächst Vincenc Kummer und Roman Dylag, später Frantisek Uhlik aus Prag. Diese drei Bassisten gelten als europäische Spitzenkünstler, aber als musikalische Freelancer fällt ihnen materieller Wohlstand wahrlich nicht in den Schoss. Manchmal ist es gut zu wissen, dass man selber nicht zu den grandiosesten Höhenflügen des Jazz ansetzen kann, aber dank einem soliden Brotberuf nicht um alltägliche Bedürfnisse kämpfen muss ...

Dank deinem Brotberuf warst du in der Lage, die Welt zu bereisen ...

Nach der Zeit am pharmatologischen Institut bildete Bangkok für mich beinahe ein zweites Karrierestandbein. Die Firma Oerlikon-Bührle betrieb dort ein grosses Residence Office. Von jenem Zentrum aus reiste ich jeweils sternförmig über den asiatischen Kontinent und besuchte, notabene auch im Interesse und Einverständnis des Exportlandes Schweiz, unsere führenden Leute vor Ort und deren Geschäftspartner. Unter den langen Terminen in der Ferne litt manchmal das Familienleben, was mich schliesslich bewog, die Bührle-Tochter Contraves zu verlassen.

Trotz berufsbedingten Absenzen gelang es dem Däniker-Haustrio über viele Jahre, in Uster mit wechselnden Solisten präsent zu sein. Zahllose Konzerte sind mitgeschnitten worden und liegen als Archivbelege vor. Sie dokumentieren die Entwicklung des Jazz in den letzten Jahrzehnten. Du selber hast als Pianist stilistische Beständigkeit geschätzt, wie aber hat sich dein Verhältnis zum Jazz generell gewandelt?

Ich habe das Neue im Jazz immer akzeptiert und dem Alten nicht nachgetrauert. Ich stelle fest, dass sich die musikalischen Ansichten und Moden laufend verändern. Bezogen auf meine eigene musikalische Aktivität gebe ich allerdings gerne zu, stilistischer Stetigkeit verpflichtet zu bleiben.

Der Ingenieur und Musiker Melch Däniker



Melch Däniker wuchs in Küsnacht auf, besuchte dort die Primarschule und wechselte anschliessend in das betont musisch ausgerichtete Freie Gymnasium Zürich. Nach der Matura avancierte Melch an der ETH zum eidgenössisch diplomierten Elektroingenieur und blieb nach dem Studium zunächst im akademischen Umfeld. In der Folge wechselte Däniker zur Industrie. Beim neuen Arbeitgeber Contraves Oerlikon wurde er in der attraktiven und international orientierten Sparte Raumfahrt tätig. Nächster Schritt war der zur Eidgenossenschaft mit Standbein in Dübendorf und Bern. Vor Melchs Pensionierung nutzte der Bund während zweieinhalb Jahren seinen beruflichen Fundus: Melch überwachte im Bundesauftrag weltweit eidgenössische Radar-Projekte.

Melchs jazzmusikalische Karriere nahm zunächst einen für seine Herkunft und Generation typischen Verlauf. In wechselnder Formation präsentierte er sich zwischen 1964 und 1969 den Juroren des Zürcher Amateur-Jazzfestivals und wurde regelmässig mit ehrenhaften Klassierungen bedacht – sein Trio glänzte im modernen Stil mit zweiten (1968) und dritten Rängen (1966, 1967, 1969), und als Pianist erreichte Melch 1966 und 1968 den Spitzenplatz. Dem Konzertbetrieb des Jazzclub Uster und des swissjazzorama (SJO) diene Melchs Basisformation langjährig als Haustrio und Grundgerüst für die Begleitung namhafter Solisten. Der Instrumentalist Melch fungierte aber auch als Gestalter der Jazzclub-Uster-Konzerte in der Villa am Aabach. Ab 1987 trat er mit Trio und Solisten unter der Devise «Jazz erklärt und gespielt» in Foren und Clubs, bei Vereinen und Volkshochschulen auf.

Das Inventar des Archivs des swissjazzorama (SJO)

verweist auf zwei frühe, privat produzierte Vinylplatten mit Melch Däniker und auf die auf Anraten von Hans Oesterreicher (Turicaphon AG) realisierten professionellen Tonträger Trio Plus (CD, 2005), Monday Session (CD, 2006), Trio mit Frantisek Uhlik im Club (Live-CD, 2009), Trio Plus im Club (CD, 2010), sowie Clubaufnahmen wie z.B. Trio mit Thomas Moeckel (Live-CD, Ausschnitt auf Youtube).

Band *within the Band*

Was war wohl ausschlaggebend, dass eine Reihe erfolgreicher Leader von Swingbands in den Dreissiger- und frühen Vierzigerjahren mit Gruppen ihrer Orchester Musiker kleine Bands formierten, die Smallbandjazz vom besten spielten? Wahrscheinlich die Lust, losgelöst von den musikalischen Vorgaben der Arrangements mehr als nur ein paar Takte improvisieren zu können. Die ersten «Bands within the Band» waren die Kleinformationen von Benny Goodman, auf die wir besonders unser Augenmerk richten wollen. Eine Reihe weiterer Orchesterleiter taten es Goodman gleich. Auch auf sie wollen wir hier hinweisen. Jimmy T. Schmid

Trios, Quartette, Sextette und Septette von Benny Goodman

Vielleicht liess sich Benny Goodman (1909–1986) vom schwarzen Klarinettenisten Johnny Dodds zu seinen ersten Aufnahmen mit einem Trio inspirieren. Im März 1928 spielte Dodds eine Reihe von Aufnahmen ein, lediglich begleitet von einem Pianisten und einem Washboard-Spieler.

Nur wenige Klarinettenisten waren imstande, in dieser Art zu musizieren. Voraussetzung war eine weitreichende musikalische Erfindungsgabe und ein Partner am Klavier, dank dessen Einfühlungsvermögen ein Zusammenspiel auf hohem Niveau möglich war. Den speziellen «Trio-Anforderungen» entsprachen neben Goodman der Pianist Teddy Wilson und der Drummer Gene Krupa, meistens mit den Besen spielend, in idealer Weise. Die Goodman-Trios wurden im Sommer 1936 durch Lionel Hampton am Vibrafon zu einem Quartett erweitert. In dieser Idealbesetzung wurden etwa 20 Nummern für Victor aufgenommen, durchaus beliebte Standards, «Dinah», «Moon Glow», «Tiger Rag» usw., die sich als Schellacks gut verkaufen liessen.

Durch den Beginn der Zusammenarbeit mit dem genialen, leider viel zu früh verstorbenen Gitarristen Charlie Christian endete Mitte 1939 die Zeit der erfolgreichen Quartett-Produktionen. Im neuen Sextett, nach wie vor mit Hampton am Vibrafon, sass für einige Aufnahmen Altmeister Fletcher Henderson am Piano. Charlie Christian mit seiner elektrischen Gitarre wurde zur herausragenden Figur der Goodman-Kleinformationen.

Als Goodman 1940 zwei ausgezeichnete Solisten, den Duke Ellington-Trompeter Cootie Williams und George Auld (ts), einen langjährigen Weggefährten von Artie Shaw, für sein Orchester engagierte, liess er es sich nicht nehmen, diese zwei Koryphäen auch in seine Smallbands aufzunehmen. Das war die Zeit, nun nicht mehr bei Victor, sondern bei Columbia, als der Leader zusammen mit seinem Topsolisten Christian neue Themen erfand,

die sich mit der Zeit zu erstklassigen Swing-Standards entwickelten, z.B. «Air Mail Special». Das ziemlich schnell zu spielende «Air Mail Special» hiess zuerst «Good Enough to Keep». Denn nach längerem Hin und Her fanden Goodman, Christian und alle Mitmusiker, die Neuschöpfung sei «gut genug» für eine Aufnahme ins Repertoire. Musikalisches Gefühl und ein musikalischer Verstand mischten sich optimal. Bis zum Schluss seiner Laufbahn musizierte Goodman neben seinen Jobs als Leiter von grossen Orchestern immer wieder auch mit Kleinformationen. Meistens mit Musikern, hochkarätigen Solisten, wie z.B. Jack Sheldon (tp), Bill Harris (ts), Flip Phillips (ts) usw., die auch in Goodmans Big Bands engagiert waren.

Count Basie (1904–1984)

Basies Bedeutung als Leader eines Orchesters vom Piano aus haben wir im Jazzletter 42 unter dem Titel «Let's Dance, die Big Bands der Swing Era» ausführlich gewürdigt. Neben seinen vielen Auftritten und Aufnahmen ab Ende 1937 sorgte er auch für einige Highlights mit «Bands within the Band». Ein attraktives Septett «Kansas City Seven» im November 1939 war eine Erweiterung seiner legendären «All American Rhythm Section» durch den Trompeter Buck Clayton, den Posaunisten Dicky Wells und den Tenorsaxofonisten Lester Young. Lesters wundervoll swingendes Spiel mit dem Tenorsax ist einzigartig. (Die All American Rhythm Section haben wir auf Seite 1 unserer Ausgabe 40 im Dezember 2017 mit einem Bild herausgestellt.)

Nach vielen Jahren voller Konzerte und Plattenaufnahmen überraschte Basie 1950 seine Fans, indem er seine Big Band auflöste und sich mit einem Oktett präsentierte. Das war keine «Band within the Band», doch die Besetzung war geradezu sensationell, sodass es einem in den Fingern juckt, hier alle acht Musiker namentlich zu erwähnen: Clark Terry (tp), Buddy de Fanco (cl), Wardell Gray (ts), Serge Chaloff (bs), Count Basie (p), Freddie Green (g), Jimmy Lewis (b) Buddy Rich (dm).

Artie Shaw (1910 – 2004)

Bei einem Versuch, Shaws musikalische Leistungen kurz zu würdigen, sind ein paar Parallelen zu Benny Goodman nicht zu übersehen. Beide stammen aus Familien jüdischer Einwanderer und verdienten sich ihre Dollars mit dem Altsaxofon in New Yorker Studiobands. Fast zur gleichen Zeit hatten sie in den dreissiger Jahren grosse Erfolge mit ihren Big Bands, legten aber auch Wert darauf, mit kleinen Formationen guten Jazz zu spielen. Auch ihr Klarinettenstil war weitgehend gleich. Das berühmte Sextett von Shaw hiess «Artie Shaw and his Grammercy Five». Hier wurde der Sound der ersten Aufnahmeserie zum grossen Teil dadurch geprägt, dass der Pianist Johnny Guarnerie statt Klavier das barocke Cembalo spielte. Besonders hörensenswert sind die von Shaw komponierten Swingthemen mit den originellen Titeln «Dr. Livingstone, I presume» und «When the Quails come back to San Quentin». Anfangs 1945 versuchte Shaw den Erfolg der ersten Aufnahmeserie zu wiederholen, was ihm jedoch, trotz dem Einsatz hochkarätiger Musiker, allen voran Roy Eldridge (tp), Dodo Marmarosa (p) und Barney Kessel (g), nicht ganz gelang.

Duke Ellington (1899–1974)

Auf Duke Ellingtons Extraklasse wollen wir hier nicht mehr mit vielen Details hinweisen. Wie Basie, Goodman und Chick Webb haben wir auch ihn in unserer Nummer 42 im August 2018 unter dem Titel «Der grosse Duke Ellington» vorgestellt. Ein wichtiger Grund seines dauerhaften Erfolges in den Dreissiger- und Vierzigerjahren war die intensive Zusammenarbeit mit seinen Musikern, die ihm über viele Jahre hinweg halfen, seine musikalischen Pläne zu verwirklichen. Immer wieder gelang es dem Duke, wie Joachim E. Berendt schreibt, «die ganze Atmosphäre der Ellington Musik in verblüffender Weise in kleine Besetzungen hineinzuprojizieren». Schon 1930 gab es Aufnahmen mit einer Kleinforma­tion unter dem Namen «The Harlem Feetwarmers». Besonders erwähnenswert sind die Nummern, die für «Bluebird» im November 1940 mit Cootie Williams (tp), Lawrence Brown (tb) und Johnny Hodges (as) aufgenommen wurden. Das lyrische «Day Dream» ist in Zusammenarbeit mit seinem langjährigen Partner Billy Strayhorn entstanden.

Ein Duo ist noch keine Band. Doch auf einige Duo-Aufnahmen wollen wir hinweisen. Sie dokumentieren das herrliche Bassspiel von Jimmy Blanton. Seine Interpretationen von «Body and Soul» und «Sophisticated Lady» teilweise mit dem Bogen, begleitet von Ellington am Piano,



Mit dem Trio hat Benny Goodman die erste Combo «Band within the Band» gegründet: Benny Goodman (cl), Teddy Wilson (p), Gene Krupa (dm). Bald wurde aus dem Trio ein Quartett mit Lionel Hampton (vib). Ganz nebenbei standen mit dem Trio und Quartett wahrscheinlich zum ersten Mal afroamerikanische und weisse Musiker gemeinsam auf einer Konzertbühne. Das war ein längst fälliger, aber schwieriger Schritt, der jetzt von der Öffentlichkeit sukzessive akzeptiert wurde.



Etwa 1939 engagierte Benny Goodman Charlie Christian. Dieser war ein wichtiger Musiker für den Jazz, den er griff als einer der ersten Gitarristen in die Seiten einer elektrischen Gitarre. Er und Cootie Williams machten das Benny Goodman Sextett zu einer hervorragenden, modernen Swing Combo.

haben Seltenheitswert. Leider starb Jimmy Blanton bereits 1942 mit 21 Jahren an einem Tuberkuloseleiden.

Chick Webb (1902–1939)

In unserem Beitrag über Big Bands in der Nummer 42 im August 2018 bezeichneten wir William «Chick» Webb als «Seltene Phänomen der Jazzgeschichte». Durchaus mit Recht. Obwohl der bucklige, nur 130 cm grosse Drummer körperlich stark handikapiert war, verstand er es, mit viel Drive seine Big Band anzufeuern. Auch wenn er diskret mit den Besen spielte, kam etwas vom Schlagzeug her, das für eine ständig swingende rhythmische Basis sorgte. Webb engagierte für sein Orchester immer nur erstklassige Solisten. Einige von ihnen scharte er im Herbst 1937 um sein Schlagzeug für vier Aufnahmen mit seinen «Little Chicks», einem Quintett, dessen Sound weitgehend durch das Flötenspiel des Saxofonisten Wayman Carver geprägt wurde. Über Chick Webb zu berichten, ohne auf die wichtige Rolle hinzuweisen, die Ella Fitzgerald in seinem kurzen Leben gespielt hat, wäre eine kleine Unterlassungssünde. Chick engagierte die junge Sängerin nach anfänglichem Zögern Mitte der Dreissigerjahre. Das war musikalisch und kommerziell ein Haupttreffer. Mit Ellas Gesang wurden viele Decca-Aufnahmen des Webb-Orchesters zum Kassenerfolg. Als Chick leider bereits 1939 starb, übernahm Ella sein Orchester.

Tommy Dorsey (1905–1956) und Bob Crosby (1913–1993)

Alle «Bands within the Band» von Goodman, Basie, Shaw, Ellington und Webb sind kleine Swingbands. Doch es gab auch kleine Formationen mit starker Neigung zum Dixielandjazz, die aus Swing Big Band-Musikern zusammengestellt waren. Hier sind vor allem die «Clambake Seven» von Tommy Dorsey und die «Bob Cats» von Bob Crosby zu erwähnen.

Vom Ende der Zwanzigerjahre an bis zum Herbst 1935 leiteten die Dorsey Brüder, der Posaunist Tommy und der Klarinetist und Altsaxofonist Jimmy, das «Dorsey Brothers Orchestra». Als sie ihr gemeinsam geleitetes Orchester auflösten, gründete jeder eine eigene Big Band. Jimmy's Musik entfernte sich – zumindest nach der Meinung des französischen Diskografen Charles Delaunay – etwas weit vom Jazz. Tommy's Orchester etablierte sich bald unter den besten Swing Big Bands (Basie, Goodman etc.) Seine Liebe zum Dixieland, von dem er schliesslich herkam, war so gross, dass er bald sein Musik-Angebot mit einem Dixieland-Septett, den «Clambake Seven» erweiterte. Diese Band war in jeder Beziehung ein Erfolg. Sie spielte nur wenige Oldtime-Themen, meistens Swinghits wie «The Sheik of Araby» oder «Chinatown, my Chinatown», die allen Gelegenheit boten, ihre solistischen Qualitäten zu zeigen.

Tommy wusste, gute Drummer zu schätzen. Immer wieder sass Dave Tough am Schlagzeug. Im Frühjahr 1940 übernahm Buddy Rich, der damals auch eine Attraktion des grossen Orchesters Tommy Dorsey war, den Schlagzeugstuhl.

Bob Crosby war der jüngere Bruder des Sängers und Schauspielers Bing Crosby. Seine «Bob Cats» waren stilistisch etwa auf der gleichen Linie wie die «Clambake Seven» von Tommy Dorsey. Ein Teil seiner Rhythm Section, Bob Haggart am Bass und Ray Bauduc am Schlagzeug, hatte eine Gimmick-Nummer eingeübt, die so auffällig und erfolgreich war, dass sie überall von ähnlichen Bands imitiert wurde. Bauduc spielte einen Teil der Nummer auf den Saiten von Haggart's Bass. Bauduc war übrigens der einzige Drummer, dem es gelang, im Baby Dodds-Stil, ohne HiHat-Rhythm, in einer Swingband zu reüssieren.

Selbstverständlich gab es noch weitere «Bands within the Band». Auf die wichtigsten konnten wir im beschränkten Rahmen dieses Beitrages hinweisen.

Die Musik der vorgestellten Bands ist im Archiv des swissjazzorama bestens dokumentiert.

Art Blakey – *Eine kleine Jazzgeschichte*

Es wäre vermessen, in Art Blakey (1919 – 1990) einen Musiker zu sehen, der sich in die Geschichte des Jazz als Revolutionär eingeschrieben hätte. Die Limiten seines Instrumentes bieten einem Schlagzeuger hierbei weniger Möglichkeiten, zumal die Emanzipationsentwicklung der Perkussion im Jazz erst mit dem Aufkommen freierer Formen einsetzte. Blakeys Name ist indes mit einer Gruppe verbunden, die in Zeiten der Hochblüte des Hardbop, mithin in den 50er und 60er Jahren des vorigen Jahrhunderts, das Jazzgeschehen massgeblich bestimmte: The Jazz Messengers. Die Botschafter des Jazz, die von der Bühne herab und via Tonträger sozusagen den State of (the) Art verkündeten. Schon jetzt lässt sich daher festhalten, dass eine Betrachtung von Blakeys Leben und Schaffen ohne Einbezug der Messengers nicht auskommen kann. Heinz Abler

Frühzeit und Familie – Eckstine

Natürlich gab es ein Leben gewissermaßen vor der Gründung der Messengers-Familie. Es verlief privatim recht turbulent. Schon das Geburtsdatum, obwohl offiziell mit dem 11.10.1919 angegeben, ist umstritten. Kollegen schätzten ihn älter als etwa **Dizzy Gillespie** (*1917) ein. Seine von ihm ungeliebte Geburtsstadt Pittsburgh, PA war in diesen Zeiten expandierender Stahlproduktion ein Zentrum des Bergbaus. Auch Blakey musste hier zunächst notgedrungen einer ungemütlichen und schweisstreibenden Art des Broterwerbs nachgehen.

Die Stadt war indes reich an Jazzmusikern seiner Generation, etwa Kollege **Kenny**

Clarke, den Bassisten **Ray Brown** und **Paul Chambers**, den Pianisten **Erroll Garner**, **Ahmad Jamal** und **Horace Parlan**, dem Trompeter **Roy Eldridge**, dem Tenoristen **Bob Cooper** usw. Und vor allem dem Sänger und Bandleader **Billy Eckstine**, von dem noch die Rede sein wird.

Die elterlichen Familienverhältnisse waren nicht so, dass man von einer glücklichen Jugend hätte sprechen können. Die Mutter starb bald nach der Geburt Arts, und zum Vater, der einen Barbershop führte, hatte er kein gutes Verhältnis. So wuchs er bei einer Cousine der Mutter auf. Schon als Teenager in die erste Vaterschaft hinein geschlittert, pflegte Blakey nach hiesigen Standards ein wenig übersichtliches Familienleben: Er war viermal verheiratet.

Diesen Ehen entsprangen neun Kinder, aus einer nicht legalisierten Verbindung ein weiteres, dazu noch sechs oder sieben adoptierte oder sonstwie aufgenommene Kinder. Damit ergibt sich eine stattliche Zahl, die etwa dem Umfang einer Schulklasse gleich kommt. Wie so etwas mit dem rastlosen und zuweilen prekären Leben eines Jazzmusikers zu vereinbaren ist, muss Gegenstand anderweitiger Spekulationen bilden; deshalb zurück zur Musik.

Blakey begann mit dem Klavierspiel, hatte jedoch Mühe mit der musikalischen Notation, hörte dann **Erroll Garner**, der ebenfalls des Notenlesens unkundig war, dem die Musik jedoch nach Blakeys Meinung «nur so aus den Fingern flutschte». Wie er zum Schlagzeug kam, ist nicht genau geklärt, jedenfalls war es für einen Musiker mit Notenleseschwäche eine brauchbare Option. Früh schon – wir schreiben die frühen 40er – hatte er eine eigene Band, spielte aber auch mit der Pianistin **Mary Lou Williams** sowie in der **Fletcher Henderson Band**, um sich schliesslich **Billy Eckstine** anzuschliessen. Eckstine hatte sich aus der soeben aufgelösten **Earl Hines Big Band** mit Hilfe **Dizzy Gillespies**, dem Musical Director, das passende Personal besorgt. Zunächst sass **Shadow Wilson** am Schlagzeug. Dieser wurde aber eingezogen – der Zweite Weltkrieg wütete noch immer – und auch **Kenny Clarke** – erste Wahl Eckstines – war in Uniform, so dass schliesslich der verfügbare Blakey einsprang. Im Vergleich zum eher zurückhaltenden Wilson zeichnete ihn schon damals das laute, kraftvolle Spiel aus, das ihm in der Folge zeitlebens eigen war.

Zwischenzeit – Abstecher nach Afrika – Abdullah Ibn Buhaina

Nach der Auflösung der Eckstine Band im Frühjahr 1947 nahm Blakey hier und dort einen Gig an und machte diese und jene Aufnahme (u.a. mit Monk im Trio für Blue Note). Es scheint, dass es an einträglichen Angeboten mangelte, so dass er nach Westafrika (Ghana, Nigeria) aufbrach und sich das Geld für die Überfahrt mit Arbeit an Bord des Schiffes verdiente. Über die Länge des Aufenthaltes (wahrscheinlich mehrere Monate 1947) besteht so wenig Klarheit wie über das Motiv. Es liegt nahe und wird oft kolportiert, dass das Studium afrikanischer Rhythmen im Vordergrund gestanden hätte. Dem widersprach Blakey und schob vielmehr religiös-philosophische Gründe vor. Der Umstand, dass er nach eigenen Aussagen in seiner Kindheit ein bigottes weisses Christentum aufgedrückt bekam, mochte ihn zu einer Korrektur der spirituellen Orientierung bewogen haben. Dieser Selbstfindungsprozess mündete bei seiner Rückkehr nach New York in den



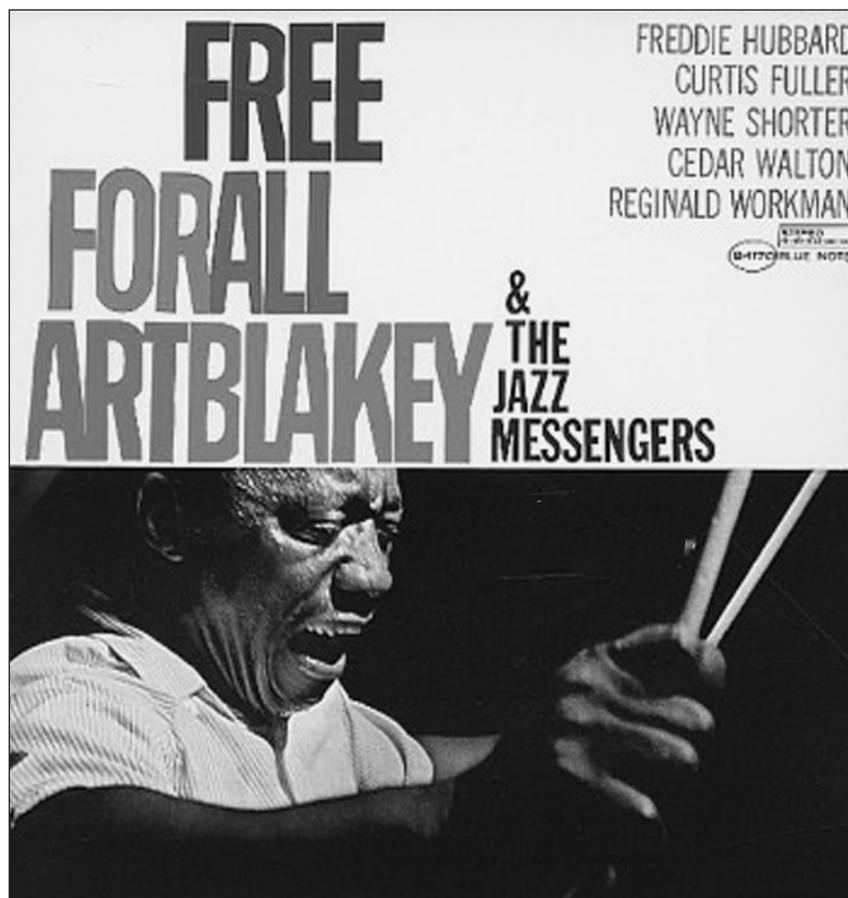
Übertritt zum Islam und zur Annahme des arabischen Namens **Abdullah Ibn Buhaina**. Dies entsprach auch einer unter schwarzen Bopfern gängigen Protesthaltung gegenüber einem weissen Establishment, das rassistisch nach wie vor verblendet, keinen Widerspruch zwischen christlichem Anstrich und der Verweigerung von Bürgerrechten sah. Wieder eingetaucht ins Haifischbecken des New Yorker Musikbetriebes, konnte ihn indes auch das neue Bekenntnis nicht vor dem Einstieg in die Drogensucht bewahren – einer damals unter Jazzern weit verbreiteten Seuche.

Von den Messengers zu den Jazz Messengers

Im Dezember 1947 betrat eine kurzlebige 17-köpfige Gruppe unter der Leitung Art Blakeys die Szene, welche sich vornehmlich aus zum Islam übergetretenen Musikern zusammensetzte. Ihr äusseres Erscheinungsbild wie auch der Name «Messengers» liessen vermuten, dass es hier zunächst eher um die Verbreitung einer religiösen Botschaft mittels Musik ging.

Die weiteren Jahre bis zur Gründung der eigentlichen «Jazz Messengers» 1954 waren noch eine Zeit des Wirkens als **Side-man**. Dies jedoch an der Seite mancher Schwergewichte wie Thelonious Monk oder **Miles Davis**. Jedoch auch Engagements bei stilistisch hinter der damaligen Aktualität verbliebenen Musikern wie etwa **Buddy DeFranco** oder **Coleman Hawkins** sind zu verzeichnen. Weniger bekannt aber umso erstaunlicher ist, dass Blakey kurzzeitig zwischen **Kenny Clarke** und **Connie Kay** beim **Modern Jazz Quartet** das Schlagzeug bedient hatte – leider gibt es davon kein Tondokument. Man kann nur ahnen, dass er sich dabei ähnlich zurückgenommen haben muss, wie beim legendären Album **Something Else** (mit **Cannonball Adderley**, **Miles Davis**, Blue Note 1958).

Sehr bekannt sind dagegen die Live-Aufnahmen vom Februar 1954 aus dem New Yorker Birdland mit dem Art Blakey Quintett, in dem **Lou Donaldson** as, **Clifford Brown** tp, **Horace Silver** p, und **Curley Russell** b mitwirkten. Silver gab hier den Komponisten und Arrangeur und formte ein Konzept, das man gewissermassen als Geburtsurkunde der Jazz Messengers sehen könnte. Zunächst firmierte die Gruppe ja auch unter **Horace Silver and The Jazz Messengers**, nun allerdings mit **Hank Mobley** ts, **Kenny Dorham** tp und **Doug Watkins** b, ehe Silver den Gruppennamen Art Blakey überliess. Die Aufnahmen vom November 1955 aus dem **Café Bohemia**, NYC zeigen nunmehr den Schlagzeuger als Leader. Silver, der weiterhin als Musical Director fungierte,



erdete den etwas kopflastigen Bebop in bester schwarzer Tradition, rüstete die Musik «funky» auf und tränkte sie in «Blues & Soul» – erstaunlich für einen mit portugiesisch-kapverdischen Wurzeln.

Jazz Messengers – aus dem Chaos zur Hochblüte

Nach Silvers Abgang, der zusammen mit seinem Quintett die eine Säule des Hardbop-Programms des legendären **Blue Note** Labels bildete, baute Art Blakey mit seinen Messengers die andere. Beide Gruppen markierten als fixe Formationen neben den **Three Sounds** die Ausnahme innerhalb der üblicherweise von den Blue Note-Vätern **Francis Wolff** und **Alfred Lion** personell ad hoc zusammengestellten Produktionen.

Nach diversen Umbesetzungen mit den Trompetern **Donald Byrd** und **Bill Hardman**, holte sich Blakey auch den Altsaxofonisten **Jackie McLean** ins Boot, was überraschte, denn das Altsaxofon in der Frontline einer Combo war in der Nach-Parker Ära weniger gefragt als das besser verkäufliche Tenorsax. Erschwerend war die Drogenabhängigkeit Hardmans und McLeans, neben Blakeys eigener, die genug Probleme bei der Wahrnehmung von Verpflichtungen verursachte. Bald war der Ruf Blakeys und der Messengers hinreichend ruiniert. Höchste Zeit für einen Neustart. Der Retter stellte sich in der Person des Tenoristen

Benny Golson ein, der eines Abends für den «verhinderten» McLean einsprang und gleich blieb, um den Sturzflug abzufangen. Golson, nun der eigentliche Boss und Mastermind, sorgte für neues Personal, ein neues Repertoire und selbst für das Geschäftliche – kurz, neuen Glanz. Die ersten wahrhaft bekannten Messengers betraten die Szene: Neben Golson und Blakey waren dies **Lee Morgan** tp, **Bobby Timmons** p sowie **Jymie Merritt** b. Golson und Timmons steuerten das musikalische Material bei, welches bald zum Standardrepertoire gehörte: So etwa **Moanin'**, **Blues March**, **Along Came Betty** oder **Whisper Not**. Auffallend ist, dass Lee Morgan, der eigentlich ein hervorragender Komponist war, wenig beitrug.

Anlässlich von Abstechern in den von US-Musikern stets geschätzte Sehnsuchtsort Paris nahmen die Messengers 1958 / 59 auch Filmmusik auf. So für Roger Vadims **Liaisons dangereuses** oder Edouard Molinaris **Des femmes disparaissent**, wobei die Beteiligung einheimischer Musiker, wie etwa **Barney Wilen** ts, (obzwar Belgier) erforderlich war.

Vielleicht tat Golson mit seinem Willen zur perfekten Form ab und zu des Guten zuviel, indem er sich in Blakeys Drumming einmischte (wo Sticks, wo Besen, welches Cymbal wann und wo usw.). Derlei hautnahe Kümmern, an falscher Stelle und

Person appliziert, bewährt sich auf Dauer natürlich nicht, so dass es an der Zeit war, den Posten neu zu besetzen.

Zur Auswahl standen die Tenorstars **John Coltrane** (!) und **Wayne Shorter**. Nach Blakeys Aussage, wäre der Entscheid für Coltrane, der damals bei Monk spielte, einer unfreundlichen Abwerbung gleich gekommen, weswegen er Shorter bevorzugt habe. Fraglos eine gute Wahl, insbesondere wenn man Shorters Talent neben dem Instrumentellen auch in Bezug auf Arrangement und Komposition in Rechnung stellt. Zahlreiche Aufnahmen am Beginn der 60er Jahre belegen dies.

Nun erweiterte Blakey die Messengers zu einem Sextett und gruppierte um Shorter nach dem Ausscheiden von Morgan und Timmons den angriffigen Jungspund **Freddie Hubbard** tp, den virtuosen **Cedar Walton** p, sowie zusätzlich den eleganten, mit bluesiger Wärme spielenden Posaunisten **Curtis Fuller**. Zeitweilig sorgte an Stelle des «Workhorses» Merritt (Blakey) **Reggie Workman** am Bass für festen Untergrund. Nach diesem Umbau in eine «Mini Big Band», die mit sattem Sound und viel Power die Beiträge in Komposition und Arrangement fast aller Bandmitglieder vortrug, war der Gipfel des Schaffens nicht mehr fern. Das Blue Note-Album «**Free For All**» (1964), ein epochales musikalisches Statement zum Thema Hardbop, stellt gewissermassen die Flagge dar.

Danach

Die zehn folgenden Jahre, nach Auflösung dieser Supertruppe, waren geprägt von ständigen Wechseln, so dass die vormalige Wucht und Geschlossenheit früherer Messengers zu verschwinden drohte. Gleichwohl beschäftigte Art Blakey stets herausragende Talente und bot vielen jungen Musikern eine Startrampe für den Karriere-sprung. Unter anderen setzte sich auch **Keith Jarrett** kurz ans Piano. Die Messengers wurden zuweilen als Jazz-Universität mit Rektor Blakey bezeichnet, zumal er von den Seinen auch immer mit Kompositionen und Arrangements versorgt werden wollte.

Blakey war nun wieder vermehrt ausserhalb der Messengers als Sideman unterwegs, etwa dann, wenn findige Promotoren wieder mal eine einträgliche, mit grossen Namen veredelte Gigantentruppe auf die Beine stellten, die auch die Kasse klingeln liess.

Erst 1977 gelang es Blakey wieder, eine über Jahre halbwegs stabile Formation zu bilden. Es war wiederum ein Sextett, wobei er die Posaune gegen ein Altsaxofon austauschte: **Bobby Watson** as, **Dave**

Schnittner ts, der russische Trompeter **Valery Ponomarev**, **James Williams**, später **Mulgrew Miller** p und **Dennis Irwin** b.

Als im Sommer 1980 der aufblühende Jungstar aus New Orleans Wynton Marsalis den Trompetenpart übernahm, führte dessen virtuose Brillanz die Messengers wenn nicht musikalisch so doch kommerziell zurück ins Flutlicht. Marsalis blieb bis Anfang 1982, und auch in der Zeit danach blieben die Messengers das, was sie schon immer waren: eine perfekte Talentschmiede, mit dem inzwischen grossväterlichen und schwerhörigen Patron am Schlagzeug.

Einige Namen seien genannt: Die Trompeter **Terence Blanchard**, **Wallace Roney**, die Saxofonisten **Donald Harrison**, **Kenny Garrett** as, **Bill Pierce**, **Jean Toussaint**, **Javon Jackson**, **Philip Harper** ts, der Posaunist **Robin Eubanks**, die Pianisten **John O'Neil**, **Donald Brown** und **Geoff Keezer**, sowie **Charles Fambrough**, **Lonnie Plaxico** und **Kenny Washington** am Bass.

Unermüdlich, nahezu taub, sass Art Blakey fast bis an sein Lebensende 1990 am Drumset, trieb seine Vorderleute mit seinen berühmten, manchmal wohl auch berüchtigten Pressrolls an, die sein Spiel in unsere Erinnerung eingepreßt haben.

Musik und Instrument

Pressrolls wäre demnach das Stichwort und Markenzeichen des Schlagzeugers Art Blakey, der gewiss kein filigraner Techniker wie sein Hardbop-Antipode **Max Roach** war. Diese aufschäumenden, lauten und oft kurz gesetzten Wirbel, mit denen er den Ablauf innerhalb eines Stückes strukturierte, zeigen ihn als Leader, der das musikalische Geschehen stets steuerte und im Griff hatte. Will heissen, was immer man oben an Komposition und Improvisation einfüllte, durchlief, unabhängig vom gerade agierenden Personal, die Blakey-Behandlung und kam unten als unverwechselbare Messengermusik heraus. Auch den Schlagzeuger erkannte man gleich an seiner «Handschrift», die sich durch einen schweren, lauten und vehement vorwärtsdrängenden Drive auszeichnete. Blakey zeigte Schwächen bei langsamen Tempi, was ihn bei den unvermeidlich zum Programm gehörenden Balladen oft in **double time** Begleitung ausweichen liess. Beobachtet man Blakeys Solospiel über viele Aufnahmen hinweg, stellt man fest, dass er im Gegensatz etwa zu Max Roach oder **Roy Haynes** kein grosser Geschichtenerzähler war und seine Beiträge in etwa die gleiche Dramaturgie aufwiesen. Dennoch waren die Soli, oft auch in der Einleitung eines

Stücks, stets Bestandteil seiner Musik, weil sie für die Dynamik des Geschehens unverzichtbar waren.

Die Ausflüge ins weite Feld der Perkussion bei den Alben **Orgy in Rhythm** (1957) und **The African Beat** (1962) gestalteten sich eher als Mustermessen, um vorzuführen, was man mit vielerlei Perkussionsgerät jedweder Provenienz anstellen kann. Zumal, wie schon angedeutet, die vermuteten afrikanischen Einflüsse bei Blakey offenbar überschätzt wurden.

Epilog

Eine Jazzgeschichte ohne den Brand **Art Blakey & The Jazz Messengers** ist kaum vorstellbar. Auch hierzulande waren sie immer eine Referenzgrösse bei vielen Amateuren, die in den 50/60er Jahren als aktive Musiker die Bühne des **Corso** (Zürich) anlässlich diverser Festivals betreten. Die Messengers selber waren etliche Male zu Besuch, so etwa 1960 in Lausanne, dokumentiert auf **TCB Records** (02022+02062) oder 1980 in Montreux. Leider gibt es, abgesehen von den hier genannten, keine weiteren bekannten Tonzeugnisse.

Art Blakey verstand seine Musik immer als Jazz, amerikanischen Jazz notabene, den er aus seiner Lebenserfahrung schöpfte und in seiner Lebensspanne vom ausgehenden Swing über den Bebop bis zum Hardbop miterlebt und – geprägt hat. Zu bewerten ist diese Musik auch als wesentlicher Teil des afroamerikanischen Beitrags zur US-amerikanischen Kultur. Das ist nicht wenig.

Quellen:

- Hannes Giese: Art Blakey – Sein Leben, seine Musik, seine Schallplatten (Oreos Collection Jazz 1989)
- Joachim Ernst Berendt / Guenther Huesmann: Das Jazzbuch (2007)
- Wikipedia

Plattenbeispiele:

- The Jazz Messengers at the Café Bohemia (1955, Blue Note 1507/08)
- Something Else (1958, Blue Note 1595, mit Cannonball Adderley, Miles Davis)
- Art Blakey and The Jazz Messengers (1958, Blue Note 4003)
- Free For All – Art Blakey & The Jazz Messengers (1964, Blue Note 84170)

Neben ergänzender Literatur verfügt das Archiv des swissjazzorama über mehr als 300 Tonträger, auf denen Art Blakey in Erscheinung tritt.

Jazz in Zürich 2020

Über die frühe Zeit des Jazz in der Schweiz in den 1920er Jahren, speziell auch in Zürich erfährt man einiges im Artikel auf Seite 4 dieses Jazzletters «Roaring Twenties in Zürich» von Heinrich Baumgartner. Auf alle Fälle wurde Zürich früh vom Jazzfieber erfasst oder dem, was Tanzorchester und Publikum damals unter Jazz verstanden. Heute zeigt sich Zürich mehr denn je als aufregende, attraktive und angesehene europäische Jazzstadt. Diverse Jazzclubs und Jazzfestivals mit internationaler Ausstrahlung locken ein interessiertes und neugieriges Publikum an die Limmat. Jazz begeisterte, talentierte junge Musikerinnen und Musiker aus der Schweiz und aus der ganzen Welt kommen nach Zürich, um Jazz zu studieren. Hans Peter Künzle

Am 30. November 1934 spielte **Louis Armstrong** mit seiner Band vor 1400 Zuhörern in der Tonhalle. Seit damals war der Jazz in Zürich immer präsent. In den Anfängen spielten Jazzgrößen wie **Sidney Bechet, Coleman Hawkins, Count Basie, Duke Ellington, Lionel Hampton, Ella Fitzgerald, Oscar Peterson** u.a. regelmässig in der Stadt. Es ist klar, dass diese Präsenz des amerikanischen Jazz einen grossen Einfluss auf junge Musikerinnen und Musiker in der Schweiz hatte. Nach dem Zweiten Weltkrieg ging es dann mit der Zürcher Jazzszene richtig los. Es formierten sich zahlreiche einheimische Amateurbands, und es gab erste Profi-Jazzmusiker. Jazzkeller und Jazzclubs wie der **Trester-Club** später der **Basin-Street-Club** öffneten ihre Pforten. Im **Café Wellenberg** waren regelmässig Live-Konzerte zu hören.

Noch heute schwärmen ältere Jazzmusiker und Hörer vom legendären **Africana**, dem Jazzclub in Zürich der sechziger Jahre und eigentlichen Vorläufer des heutigen **Moods**. Zusammen mit dem **Nationalen Zürcher Amateur-Jazzfestival**, das von 1951 bis 1973 alljährlich im Kino Urban (später im Kino Corso) ausgetragen wurde, hat das **Africana** die Schweizer- und die Zürcher-Jazzszene richtig in Gang gebracht. Seither hat sich in Sachen Jazz in Zürich viel getan. Meist auf Musikerinitiative gab es immer wieder mehr oder weniger erfolgreiche Versuche, Lokale mit regelmässigen Jazzkonzerten zu etablieren. Dies gelang nach dem **Africana** besonders gut mit dem **Bazillus** und später dann mit dem 1992 gegründeten **Moods**, das seit langem zu den führenden Jazzclubs Europas gehört.

Jazzclubs

Im Januar 2020 fanden allein im **Jazzclub Moods** an 30 Tagen Jazzkonzerte statt, mehr als zwei Drittel der Konzerte bestritten Schweizer Bands oder fanden mit Beteiligung von Schweizer Musikerinnen und Musikern statt. Gleichzeitig im Januar spielten im «**Mehrspur**», dem Musikclub der Jazz- und Popabteilung der Zürcher Hochschule der Künste (ZHdK), an 17 Abenden 35 Bands von Studierenden, Dozierenden und Alumni. Mindestens 15 weitere



Lokale in der Stadt Zürich veranstalteten im Januar 2020 in der Regel mehrere Jazzkonzerte. Schaut man über den Stadtrand hinaus, gibt es zusätzlich eine beachtliche Anzahl Jazzveranstaltungen in der Region, zum Beispiel in **Winterthur, Uster, Dübendorf, Thalwil** und **Bülach**, um nur einige Orte zu nennen.

Jazzfestivals

Was 1951 mit dem jährlich stattfindenden **Nationalen Amateur-Jazzfestival Zürich** begann, entwickelte sich mit kleinen Unterbrüchen zum **Internationalen Jazzfestival**, das dann nach grossartigen Konzerten 1995 leider ein abruptes Ende fand, da es der Sparpolitik der Zürcher Stadtregierung zum Opfer fiel. Doch bereits 1996 wurde von **Pius Knüsel**, dem damaligen Leiter des Jazzclubs **Moods**, unter Mithilfe von privaten Sponsoren das **Jazznojazz-Festival** gegründet, ein Festival, das bis heute unter der Leitung von «Mr. Jazznojazz» **Johannes Vogel** zur Erfolgsgeschichte wurde. Vogel als Spezialist von Events mit grossen Namen kann aus finanziellen Überlegungen die Schweizer Szene zu wenig berücksichtigen, was speziell die offene freie Szene jenseits des Mainstreams zur Selbsthilfe veranlasste. Heute haben sich das **Taktlos-** und das **Unerhört-Festival** als musikalische Gegenpole etabliert, ebenso das von Zürcher Musikstudierenden ins Leben gerufene experimentelle **Gamut-Festival**. Diese Festivals ziehen auch ein jüngeres Publikum an und tragen dazu bei, dass sich die Festival-Szene in Zürich erfreulich dicht und lebendig präsentiert.

Jazzausbildung

Zur Vielfalt und Agilität der Jazzszene trägt neben den Jazz-Auftrittsorten und Festivals

auch die Jazzausbildung bei. Sie ist mitverantwortlich, dass eine innovative und kreative Szene entsteht, die jung und lebendig bleibt. 1977 wurde in der Freizeitanlage Buchegg auf Initiative einiger Jazzmusiker die **Jazzschule Zürich** gegründet. Seit 1999 ist sie als Abteilung «Jazz und Pop» Teil der Zürcher Hochschule der Künste (ZHdK) im Toni-Areal domiziliert. Die rund hundert Jazzstudierenden aus dem In- und Ausland werden bestens ausgebildet und brauchen den internationalen Vergleich nicht zu scheuen. Sie prägen die Zürcher Jazzszene mit, sei es mit eigenen Projekten oder als Sideman in nationalen und internationalen Bands. Und nicht zuletzt sorgt ein Grossteil der diplomierten Jazzerinnen und Jazzer mit ihrer pädagogischen Ausbildung, als Musiklehrerinnen und Musiklehrer, an den städtischen und regionalen Musikschulen für den ganz jungen Jazz-Nachwuchs.

Zürich Jazz Orchestra

Zürich blickt auf eine lange Tradition von Jazzorchestern zurück. Vor allem in den 1940er und 1950er Jahren hatten die Big Bands Hochkonjunktur. Leider konnten sich diese aus wirtschaftlichen Gründen nicht lange halten. 1986 löste sich das letzte professionelle Jazzorchester, die **DRS Big Band**, auf. Doch knapp 10 Jahre später, 1995, wurde der Vorläufer des **Zürich Jazz Orchestra** als **Rehearsal Band** im Umfeld der Jazzschule Zürich, bzw. der ZHdK gegründet. Sie wurde aufgrund der hohen Professionalität schnell zum Forum für einheimische Komponistinnen und Arrangeure. Dank den regelmässigen Konzerten im **Jazzclub Moods**, **Musikkclub Mehrspur** und im **Theater Rigiblick**, den kompetenten international bekannten Bandleadern und auch dank dem professionellen Management von **Bettina Uhlmann** ist das **Zürich Jazz Orchestra** eine feste Grösse im Kulturleben der Stadt Zürich geworden.

Das swissjazzorama

hat sich in unmittelbarer Nähe der Stadt Zürich in Uster etabliert. Sein Archiv über Jazz in der Schweiz und international ist mittlerweile zu einer umfangreichen Sammlung gewachsen. Zu finden sind: Schellacks, LPs, CDs, Bücher, Zeitschriften, Zeitungsartikel, Plakate, Fotos und vieles mehr.

Quellen:

- Bruno Spoerri (Hrsg.): Jazz in der Schweiz Geschichte und Geschichten Chronos-Verlag, Zürich 2005 ISBN 3-0340-0739-6
- Ueli Staub (Hrsg.): Jazzstadt Zürich Von Louis Armstrong bis Zurich Jazz Orchestra – Neue Zürcher Zeitung Zürich 2003, ISBN 978-3-03823-012-0

West End Blues

ist ein 12-taktiger Blues, komponiert von **Joe «King» Oliver** (tp). Meistens wird er in einer instrumentalen Version vorgetragen. **Clarence Williams** (p) hat dazu aber auch einen Songtext erarbeitet. «King Oliver and his Dixie Syncopaters» machten am 11. Juni 1928 für das Label Brunswick die erste Aufnahme. Clarence Williams nahm das Stück 1928 gleich mehrmals auf, zuerst mit der Sängerin Ethel Waters und dann auch mit anderen Sängerinnen. – Der Titel «West End» leitet sich ab vom westlichsten Punkt des Lake Pontchartrain bei «Orleans Parish». Das war in den Sommermonaten ein sehr beliebter Ort mit viel Musik, Tanzpavillons, Restaurants und Badevergnügen.

Richtig berühmt wurde der «West End Blues» aber durch **Louis Armstrong**. Er nahm das Stück mit seinen zweiten «Hot Five» (die eigentlich ein Sextett waren und auch «Savoy Ballroom Five» hiessen) am 28. Juni 1928 für das Label Okeh auf. Dabei: Earl Hines (p), Jimmy Strong (cl), Fred Robinson (tb), Mancy Carr (bj) und Zutty Singleton (dm). Armstrongs unbegleitete Kadenz, mit der er das Thema einleitete wurde ein Höhepunkt des Jazz der 1920er Jahre. Es folgt dann sein «scat vocal» im Duett mit dem Klarinettenisten Jimmy Strong und ein eindrückliches Pianoso solo von **Earl Hines**. Der letzte Chorus wird dominiert von einem vier Takte langen hohen Bb aus Armstrongs Trompete. Den Schlusspunkt setzt Zutty Singleton mit den Cymbals. Die Aufnahme wurde 1979 in die «Grammy Hall of Fame» aufgenommen. Sie unterstreicht Louis Armstrongs Spitzenplatz als Trompeter der ersten Hälfte des Jazz im letzten Jahrhundert. Walter Abry

Den «West End Blues» findet man im Archiv des swissjazzorama in vielen verschiedenen Varianten.

(Eingeben: «Westend» in einem Wort geschrieben)



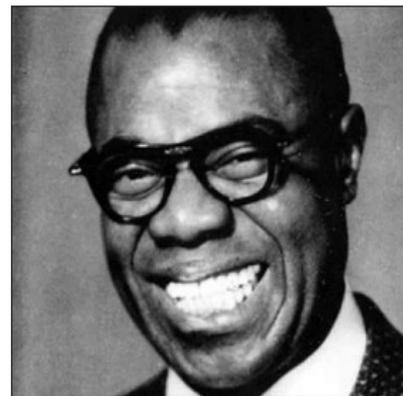
Joe «King» Oliver 1885 – 1938)



Clarence Williams (1893 – 1965)



Earl Hines (1903 – 1983)



Louis Armstrong (1901 – 1971)



Die Savoy Ballroom Five. Von links: Zutty Singleton (dm), Mancy Carr (bj), Jimmy Strong (cl, ts), Fred Robinson (tb), Louis Armstrong (tp), Gene Anderson (p) (anstelle von Earl Hines).

Die neuen «Hot Five» brachten für Armstrong in Earl Hines einen ebenbürtigen Klavier-Partner.

«Weather Bird» ist eine Komposition von Joe Oliver, ein Duo zwischen Trompete und Klavier, das gleichberechtigt zwei grosse Solisten nebeneinander vorstellt. Die beiden Instrumental-Linien wirkten wie ein Dialog. Das Stück wurde am 5. Dez. 1928 aufgenommen. **Armstrong und Hines** ergänzten sich gegenseitig genial in der Behandlung des musikalischen Materials und bewahren doch ihre künstlerische Individualität.

Mit den Meisterwerken von Louis Armstrongs «Hot Five» und «Hot Seven»

war die Geschichte des Jazz in ein Stadium der Anerkennung und des Erfolgs eingetreten. Jazz war nun nicht mehr nur Honky Tonk-, Bar-, Club-, und Unterhaltungsmusik, sondern eine musikalisch anspruchsvolle Kunstform geworden. Louis Armstrong hatte sich durch eine virtuose Beherrschung der Trompete und einen umfassenden Ideenreichtum der Improvisationen ausgezeichnet. Er hatte die instrumentale Solotechnik, das «swing feeling», die melodischen Varianten und

Spitzentöne entwickelt. Seine musikalischen Strukturen waren immer organisch gewachsen und kontinuierlich gebildet, seine Interpretationen zugleich von grosser Intensität und Sensibilität.

Louis Armstrong hat seinen Beitrag zur Musikgeschichte geleistet. Seine Innovationen waren kaum zu übertreffen.

Quelle: Ilse Storb «Louis Armstrong» Rowohlt-Taschenbuch (1989)

(Aufnahmen: 65 Titel, 1925–1928). WA

Über Armstrong gibt es in unserem Archiv unzählige Dokumente aller Art.

In memoriam

Zusammengestellt
und geschrieben
Heinz Ablter

Harold Mabern

US-amerikanischer Pianist des Hard Bop,
20.03.1936 – 19.09.2019

Mabern, der nach eigener Aussage Autodidakt war und in vielerlei – auch stilistischen Zusammenhängen u.a. mit **Lionel Hampton** in Erscheinung trat – war nicht Träger eines grossen Namens. Aber als vielbeschäftigter Sideman spürte er den Lufthauch von Überfliegern, wie etwa Miles Davis, Sonny Rollins, **Wes Montgomery** oder **Rhasaan Roland Kirk**. In den letzten Jahren hörte man ihn oft im Quartett zusammen mit dem Tenorsaxofonisten **Eric Alexander**.

Richard Wyands

US-amerikanischer Pianist des Modern Jazz,
02.07.1928 – 25.09.2019

Wyands stammte aus der Bay Area um San Francisco und war dort Hauspianist im berühmten Black Hawk Club. Gelegentlich begleitete er Sängerinnen, so kurzzeitig Ella Fitzgerald oder Carmen McRae. Während zehn Jahren (1965 – 75) war er Mitglied des Kenny Burrell Quartets. Obzwar auch er nicht Träger eines strahlenden Namens war, stand der Seinige dennoch auf ungezählten Plattencovers (51 Alben).

Lawrence «Larry» Willis

US-amerikanischer Pianist des Hard-/
Postbop, 20.12.1942 – 29.09.2019

Willis, der seine Karriere bei Blue Note als Pianist des **Jackie McLean Quartets (right now!, 1962)** lancierte, wurde später ein gefragter Mitspieler auf mehreren hundert Aufnahmen, mit unzähligen Musikern des Hard/Postbop. Bemerkenswert war aber auch seine Mitwirkung als Pianist bei der Rockjazz Gruppe **Blood, Sweat & Tears** in den 70er Jahren. Da griff er oft in die Tasten des E-Pianos. Willis zeichnete sich schliesslich auch als Komponist/Arrangeur aus.

Peter «Ginger» Baker

Britischer Schlagzeuger des Rock
19.08.03.1939 – 06.10.2019

Baker einen Jazzschlagzeuger zu nennen, mag einige zu Unrecht befremden, denn er spielte häufig an der Schnittstelle Rock-Jazz und verwischte die Grenzen. Insbesondere die legendäre Formation **The Cream**, mit Jack Bruce (e-b) und **Eric Clapton** (e-g), pflegte im engen improvisatorischen Interplay ein am Jazz angelegtes Spielideal. Baker war auch ein Pionier in der Verwendung des doppelten Bassdrums, einer heute verbreiteten Spielweise.

Milcho Leviev

US-amerikanischer Pianist des Modern Jazz,
19.12.1937 – 12.10.2019

Leviev, der aus Bulgarien stammte und dort die ersten Schritte seiner Karriere ansetzte, gründete mit dem Flötisten **Simeon Shterev** die Gruppe **Jazz Focus '65**, mit der er u.a. auch in Montreux auftrat. Nach der Übersiedlung via Deutschland in die USA 1970 machte er zunächst als Pianist des **Don Ellis Orchestra** von sich reden, wo er auch als Arrangeur und Komponist für komplexe, an Balkanfolklore erinnernde Rhythmik zuständig war. Später erwarb er sich Verdienste als Lehrer für Jazz-Komposition an der Universität von Südkalifornien.



Andy Scherrer

Schweizer Tenorsaxofonist des Postbop
10.10.1946 – 26.11.2019

Es ist kaum vermessen, Andy Scherrer zu den Grossen des Schweizer Jazz moderner Prägung zu zählen. Er gehörte zu jenen Musikern, die uns neben der Bühne leise, zurückhaltend und bescheiden begegnen. Betreten sie jedoch das Podium und finden mit jedem Ton mehr und mehr in ihre Musik hinein, wachsen sie zu Giganten ihrer Kunst.

Nachdem er der Kindheit und Jugend in Glarus entwachsen war, nahm er Wohnsitz in seiner Wahlheimat Basel. Zu Zeiten seiner Jugend war eine akademische Ausbildung zum Jazzmusiker noch ausser Sichtweite, so dass er nach Versuchen an der Violine sich das Saxofonspiel selbst beibrachte. Erst am Ende seiner Zwanziger nahm er klassischen Saxofonunterricht. Später, nach-

Herbert Joos

Deutscher Trompeter/Flügelhornist des zeitgenössischen Jazz, 21.03.1940 – 07.12.2019

Joos zählte zu jenen Trompetern und insbesondere Flügelhornisten, die demonstrierten, dass ihr Instrument eben ein Blasinstrument ist, indem er die begleitenden Blas- und Atemgeräusche hörbar in sein Spiel integrierte. Damit ist auch gesagt, dass Joos ein experimentierfreudiger Jazzer war, der oft auch zum Euphonium oder gar Alphorn griff. Bekannt sind seine Beiträge im **Vienna Art Orchestra**, dem er lange Jahre als Stütze angehörte. Nicht zu vergessen sind seine Arbeiten als Grafiker, wo er Berühmtheiten des Jazz porträtierte, die man gelegentlich auf Titelbildern der Zeitschrift **Jazz Podium** bewundern konnte.

Beat Uhlmann

Schweizer Klarinettenist/Saxofonist des traditionellen Jazz, 06.09.1945 – 12.06.2019

Uhlmann gehörte zu den langjährigen Mitgliedern der **Wolverines Jazz Band Bern**. Diese wurde nach dem Vorbild der berühmten **Wolverines** (mit **Bix Beiderbecke**) aus dem Chicago der Zwanziger Jahre gegründet. Beat Uhlmann gehörte der Band von 1964–2014 als Klarinettenist und Saxofonist an. Die Amateurband pflegt einen Stil des traditionellen Mainstream, und nahm zahlreiche Ton- und Bildträger auch mit US-Grössen, wie **Wallace Davenport** oder **Ralph Sutton** auf.

Willy Bischof

Schweizer Pianist/Produzent des Modern Jazz, 28.01.1945 – 23.12.2019

Bischof widmete sein Berufsleben eher der Produktion von Radio-Jazzsendungen mit den zugehörigen journalistischen Inhalten als dem Dasein als aktiver Musiker. Hierbei bot ihm **Radio DRS** die Plattform, wo er als Redaktor, Moderator und Verantwortlicher für Formate, wie **Jazztime**, **Jazz Classics** und insbesondere

dem in Bern die **Swiss Jazz School** installiert war, begann er dort seine jazzspezifischen Studien. Hier wirkte er selbst von 1975 – 2011 als Lehrer. Natürlich war es in Scherrers jungen Jahren üblich, sich an US-amerikanischen Vorbildern, wie John Coltrane oder Wayne Shorter auszurichten, wobei es ihm Joe Henderson besonders angetan hatte. Ihm zollte er in Form einer CD Tribut (**Serenity, A Tribute To Joe Henderson, Unit Records, 2004**). Diese Aufnahme ist eine der wenigen, die unter seinem Namen veröffentlicht wurde. Seine Beiträge setzte er in Formationen wie **Isla Eckingers Hot Mallets** oder **Klaus Königs Magog**. Zudem war er Mitglied in Grossformationen wie der **George Gruntz Concert Jazz Band** oder **Matthias Rüeegg's Vienna Art Orchestra**. Neben vielen Auftritten als Sideman belebte er die Szene auch mit seinem Quartett bestehend aus **Williams Evans** (p), **Isla Eckinger** (b) und **Dré Pallemarts** (dm) In den letzten Jahren beeindruckte er im Quartett seines ehemaligen Schülers **Donat Fisch**, wo er seine Qualitäten als ebenso eleganter wie ausdrucksstarker Saxer ausspielen konnte. Es entsprach seinem Naturell, sich nicht in den Vordergrund spielen zu müssen, sondern dem Ganzen zu dienen, in idealer Weise.

Andy Scherrer hat dem Schweizer Jazz nicht nur als aktiver Musiker – er war im Übrigen auch ein bemerkenswerter Pianist –, sondern auch als Lehrer unzähliger Schüler, die zum Saxofon gegriffen haben, viel gegeben. Da insbesondere das Tenorsaxofon ein Schlüsselinstrument des Modernen Jazz ist, kann man in Andy Scherrer mithin eine Schlüsselfigur des Schweizer Jazz erkennen.

des beliebten **DRS-2-Apéro** wirkte.

Als Pianist und Keyboarder orientierte er sich zunächst in den 70er Jahren am damals hoch gehandelten Jazzrock in der Gruppe **Tetragon**.

Nach seiner Frühpensionierung 2005 stellte er sich vermehrt im Trio, zuweilen ohne Schlagzeug, insbesondere mit **Bill von Arx** (g) sowie **Beat Ramseier** (e-b) oder **Roman Dylag** (b) vor. Aber auch seine Mitwirkung in grösseren Formationen u.a. mit **Hazy Osterwald** oder der Gruppe **Triple Sax** (mit **Bruno Spoerri**, **Ernst Gerber** und **Mario Schneeberger**) zeugten von seiner Vorliebe für stilübergreifendes Swingen.

Wolfgang Dauner

Deutscher Pianist/Keyboarder/Komponist des zeitgenössischen Jazz
30.01.1935 – 10.01.2020

Dauner war im besten Sinne des Wortes ein zeitgenössischer Musiker, der weder stilmässig, noch musikkulturell oder instrumentell unter Berührungängsten litt.

Als Tüftler brachte er sich vieles selber bei, um nach moderatem Start als Begleiter und im Pianotrio, nach Massgabe von **Bill Evans**, in die Elektronik auszugreifen. In den Siebziger blies der Zeitgeist den Rock in die Stube, und so wurden **Fusion** und Rockjazz ins Werk gesetzt. Zunächst in der **Wolfgang Dauner Group** und später der Formation **Et Cetra** bewegte man sich zudem in die Nähe des **Free Jazz**. Er war auch Initiator und prägendes Mitglied einer der langlebigsten Gruppen des europäischen Jazz, des international besetzten **United Jazz + Rock Ensembles** (1977–2002).

Dauner wäre nicht Dauner gewesen, hätte er nicht auch in jener Zone gewildert, die gemeinhin als **E-Musik** firmiert. Zumal ihm derlei Schubladen nichts bedeuteten. Die Jazz-Oper «**Der Urschrei**» möge als Beispiel dienen.

Weiterlesen auf Seite 16

Schliesslich war er auch als Komponist von Musik für Film und Fernsehen unterwegs. Am Schluss kehrte er dorthin zurück, wo er einst begonnen hatte: Ans Klavier, häufig solo.

Jack Sheldon

US-amerikanischer Trompeter des West Coast Jazz, 30.11.1931 – 27.12.2019

Sheldon gehörte zu den stilbildenden West-Coast-Musikern und ist, wie so viele seiner Kollegen, aus dem **Stan Kenton Orchestra** hervorgegangen. Ob sie nun **Gerry Mulligan**, **Jimmy Giuffre**, **Herb Geller**, **Wardell Gray**, **Curtis Counce** usw. hiessen, irgendwann stand Jack Sheldon an ihrer Seite. Da sich Hollywood gleich um die Ecke befand, versuchte er sich neben vielerlei Jobs als Studiomusiker auch erfolgreich als Schauspieler. Ihm ist ein Dokumentarfilm **Trying to get good – the Jazz Odyssey of Jack Sheldon (2008)** gewidmet.

Claudio Roditi

Brasilianischer Trompeter/Flügelhornist des Postbop, 28.05.1946 – 17.01.2020

Roditi mit seiner brasilianischen Herkunft wäre Unrecht getan, wollte man ihn ausschliesslich in die Latin-Schublade sperren. Zwar interessierte ihn die Verbindung Latin–Jazz durchaus, aber er war dennoch in vielen Kontexten zu finden, die man eher dem Hard- oder Postbop zuordnen kann. 1970 übersiedelte er in die USA um am Berklee College of Music zu studieren. Danach fand man ihn etwa in der Big Band von **Dizzy Gillespie** und häufig in Deutschland wo er in der Band des Pianisten **Klaus Ignatzek** mitwirkte. Ein schönes Beispiel für Roditis musikalische Intention bietet das Album **Brazilliance X4** von 2009.

Jimmy Heath

US-amerikanischer Tenorsaxofonist des Postbop, 25.10.1926 – 19.01.2020

Jimmy war altersmässig der mittlere der drei Heath-Brüder, zu denen der 2005 verstorbene Bassist Percy (Jg. 1923) und der noch lebende, 1935 geborene Drummer **Albert «Tootie»** zählen. Sie alle waren in der berühmten Familiengruppe **The Heath Brothers** versammelt, die ab Mitte der 70er Jahre mit Unterbrüchen immer mal wieder die Szene betrat. Zudem bot sich ihm als Überlebendem jener goldenen Bebop Generation um **Miles Davis**, **Gillespie**, **Howard McGee**, **Milt Jackson** u.a. die Chance, mit all diesen Koryphäen zusammen zu spielen. Einiges davon ist auf unzähligen Tonkonserven dokumentiert. Es zeigt, dass Jimmy Heath zwar kein überlauter, aber gefragter und sehr geschätzter Partner war, dessen Kompositionen (z.B. **Gingerbread Boy**, **Miles Smiles** 1966) Aufnahme in manches Repertoire fanden.

Heinz Bühler

Schweizer Trompeter des traditionellen Jazz 06.08.1941 – 19.01.2020

Er begann mit 14 Jahren Trompete zu spielen. 17-jährig machte er die ersten Plattenaufnahmen. In der Folge war er in diversen Schweizer Bands tätig:

1956–1959: **Teacher Training College Band**.

1960–1964: **The Nameless** Zürich.

1962–1969: **Harlem Ramblers**. Diese hatten wöchentliche Auftritte im Zürcher Africana und später in der Casa Bar.

Zwischen 1963 und 1967 erreichte er am Zürcher Amateur Jazzfestival mehrfach Preise als bester Trompeter im «alten Stil».

1969: **New Harlem Ramblers** (Mitbegründer). Dort war er an Konzerten mit internationalen Stars wie Albert Nicholas, Bill Coleman, Benny Waters u.a. beteiligt.

1988: **Buddha's Gamblers** mit denen er meh-

In eigener Sache

Kurzbericht über Vereins-Tätigkeiten im letzten Halbjahr

Das swissjazzorama im Spiegel der Presse! In der NZZ erschien ein grösserer Artikel (28.10.2019) mit detaillierten Aussagen zum Wirken des swissjazzorama und zu seiner finanziellen Basis.

Unterstützungs-Angebote von Interessenten haben zu Aktionen geführt wie die «Miet-Patenschaft» und der «Rettungsschirm». Auf der Titelseite unserer Webseite sind die dazugehörigen Unterlagen einsehbar.

Im November realisierte das Westschweizer Radio RTS eine Live-Sendung zum swissjazzorama, die eine Woche lang jeden Morgen im Radio-Programm ausgestrahlt wurde.

Der Gemeinderat Uster befasste sich mit einem politischen Vorstoss, der u.a. eine Erhöhung des jährlichen Betriebsbeitrages für das swissjazzorama beinhaltete. Tele «Z» machte in der Folge eine Sendung, die ebenfalls eine Woche lang ausgestrahlt wurde.

Die Entscheidung für eine Erhöhung des jährlichen Beitrages der Stadt

Uster für das swissjazzorama wurde durch eine politische Farce bis zum 20. Januar hinausgezögert, da ein Rekurs die Stadt Uster zu einem NOT-Budget für das Jahr 2020 zwang. Jetzt ist es aber klar: das SJO erhält für zwei Jahre eine Erhöhung von CHF 20 000.-- auf total CHF 45 000.--.

Die Ernst Göhner Stiftung in Zug hat ebenfalls für die nächsten drei Jahre einen Beitrag von je 15 000.– zugesagt.

SHOP Der Verkauf von CDs und LPs läuft zurzeit zweiseitig:

1. Über die Webseite

www.jazzorama.ch

2. Über das Angebot

von www.ricardo.ch

Verkäufer «Alba Varden»

Speziell günstige Angebote sind zurzeit im Shop in Uster erhältlich. Darunter sind Doppel- und Dreifach-CDs sowie eine Auswahl von Intakt-CDs. Doppelte Schweizer CDs sind ebenfalls zu einem Spezialpreis erhältlich.

Im Personalbereich suchen wir zwei Hilfskräfte. Jemanden für die Registrierung von Singles (45 Touren), (diese Arbeit kann zuhause für das swissjazzorama erledigt werden), und jemanden für den Shop zur Aussortierung von LPs aus dem riesigen Bestand doppelter LPs. Wir freuen uns auf weitere Kolleginnen und Kollegen, die sich ehrenamtlich für die Sache «JAZZ» engagieren.



Heinz Bühler (am Bass: Andi Reinhard)

rere Alben veröffentlichte. Vor allem freuten ihn die Aufnahmen mit dem britischen Tenorsaxofonisten Danny Moss.

2012: **Wolverines Jazzband** Bern.

Dort ersetzte er Hans Zurbrügg.

2016: **Bauchmuschi Stompers**.

Diese Zusammenstellung der musikalischen Tätigkeiten von Heinz Bühler attestieren ihm, dass er über viele Jahre bei Musikern und Zuhörern ein sehr beachteteter und beliebter Swing-Trompeter war. WA

Buddha Scheidegger

Soeben erreicht uns die traurige Nachricht, dass Buddha Scheidegger, einer der bekanntesten Pianisten und Bandleader des Schweizer Jazz, in seinem 80. Lebensjahr am 26. Februar 2020 verstorben ist.

Gerne werden wir in der nächsten Nummer des Jazzletters seine Jazzaktivitäten würdigen.

Impressum

Der Jazzletter erscheint 2–3 x jährlich

Redaktion: Jimmy T. Schmid (J.T.S.)

Walter Abry (WA, Layout), Heinz Ablter (ha),

Fernand Schlumpf (fs)

Copyright: swissjazzorama

Ackerstrasse 45, 8610 Uster, +41 (0)44 940 19 82

swiss@jazzorama.ch www.jazzorama.ch

Mitarbeiter dieser Nummer: Heinz Ablter (ha),

Walter Abry (WA), Heinrich Baumgartner, René

Bondt, Hans Peter Künzle, Fernand Schlumpf (fs),

Jimmy T. Schmid (J.T.S.), Albert Stolz, Irène Spieler