



Die Jazzmusik! Plötzlich war sie da!

«Plötzlich war sie da, diese meistverbreitete, diese magische Musik des 20. Jahrhunderts. Plötzlich trat sie heraus aus den heil sonnenbestrahlten und doch elend düsteren Kaschemmen, zweifelhaften Tanzlokalen, verurteilten Höhlen von Laster und Verbrechen im «tiefen Süden» der USA, der einem verwundeten Löwen gleich die Wunden leckte, die der Sezessions- und Bürgerkrieg ihm geschlagen hatte und der kaum ernsthaft daran dachte, der grausamen Unterdrückung der Schwarzen ein Ende zu bereiten. Wie und wann aber war die später Jazz genannte Musik in diese bedrückende Umwelt geraten? War das wirklich ihre Heimat? Woher stammte sie? Wer hatte ihr schließlich den Namen Jazz gegeben? Wer in die Vergangenheit dieser Musik eindringen will, sieht sich vor Fragen über Fragen gestellt. Sie sind oft beantwortet worden und doch unbeantwortet geblieben. Niemand hat sie verschleiert, aber was von einem unterdrückten Volk, einer geknechteten Klasse stammt, hat es überaus schwer, seinen Weg in die Geschichte zu finden. Eines nur ist sicher (wie eine amerikanische Jazzgeschichte feststellt), ohne die Sklaverei in den USA gäbe es keinen Jazz.»

Diesen Text schrieb Kurt Pahlen (*26. Mai 1907 in Wien, † 24. Juli 2003 in der Lenk im Berner Oberland) in seinem Buch «Die grosse Geschichte der Musik». Erschienen 1998, Sonderausgabe gebunden Januar 2000. Kurt Pahlen war ein österreichischer Dirigent und Musikwissenschaftler. wa

Editorial

Liebe Leserin, lieber Leser!

Wenn nicht alles täuscht, ist dies das letzte Editorial, mit dem ich mich an Sie wenden darf. Dass ich dabei auf ein paar besondere Beiträge der geschaffenen Ausgaben hinweisen möchte, dürfte zu verstehen sein.

Es begann mit Pro Jazz Schweiz. Unter diesem Titel erschien in unserer Sondernummer «10 Jahre swissjazzorama» im August 2010 ein Artikel von Heinrich Baumgartner, in dem er die grosse Initiative von Otto Flückiger, einem unserer Urväter, beschreibt. Dessen Haus in Wallbach, nahe Rheinfelden, war bis zum Dachboden mit Jazzbüchern, Jazzschallplatten usw. gefüllt. Flückigers Sammelleidenschaft, gepaart mit fortschrittlichen Ideen, verdanken wir die Einrichtung eines ersten öffentlichen Schweizer Jazzarchivs und in der Folge Ende der 80-Jahre des Trägervereins Pro Jazz Schweiz, der das Ganze finanziell abstützen sollte.

Ebenfalls in unserer 10-Jahre-Nummer berichtete Fernand Schlumpf, wie wir uns nach einem Umzug mit viel Aufwand in Uster etablieren konnten. In dieser Ausgabe des Jazzletter blicken Fernand und René Bondt in die Zukunft. Deshalb interviewen die beiden jetzt Valentin Gloor, Leiter der Hochschule Luzern, Abteilung Musik. Vergleiche die Seiten 12 bis 13.

Fortsetzung Seite 2 →

Inhalt

Seiten	
1	Die Jazzmusik! Plötzlich war sie da! Editorial (Anfang)
2	Editorial (Schluss) / Impressum
2–4	Wegmarken kultureller Aneignung
3	Ein 16-Jähriger und der Jazz
5–7	The Modern Jazz Quartet
8–9	Wayne Shorter (1933–2023)
10–11	Albert Nicholas und die Klarinette
12–13	Luzern am Puls der Zeit
13	Jazzclub Africana in Zürich
14–15	Billie/Lester/Louis / D. Stone Martin
16	Bye Bye Jazzletter

→ Ich möchte hier keineswegs auf den Inhalt aller geschaffenen 52 Ausgaben hinweisen. Doch die Nr. 25 vom März 2012 mit dem vierfarbig gedruckten Niklaus Troxler-Plakat auf der Frontseite ist nicht zu übersehen.

Abgesehen vom attraktiven Troxler-Bild hat auch der Inhalt seine Highlights. Da gibt's einen ausgezeichneten Artikel von René Bondt über die grosse Caterina Valente und ihr Verhältnis zum Jazz. Sehr vielsagend ist allein schon die Subheadline «Billie Holiday hat mich beeinflusst». Der aussergewöhnliche Moment, als Caterina zur Gitarre griff, um mit dem Westküsten-Trompeter Chet Baker zu musizieren, wird mit einem Bild dokumentiert. Im Anschluss gab es in der Nummer 25 ein weiteres besonderes Feature. Unter dem Titel «Jazz'n'more» stellen wir Peewee und Theres Windmüller vor und berichten, wie sich «Jazz'n'more» allmählich zur führenden Schweizer Jazz- und Blues-Zeitschrift entwickelt hat.

Über die Ausrichtung des Inhaltes eines Periodikums, wie es der Jazzletter war, kann man geteilter Meinung sein. Mir war es ein Anliegen, etwas Tiefgang in die Beiträge zu bringen. Dass sich Heinz Ablter mit seinen Artikeln zu einem grossen Teil auf dieser Linie befand, deckte sich erfreulicherweise ziemlich mit meinen Absichten.

Mit den letzten Zeilen meines letzten Jazzletter-Editorials möchte ich allen, die wir auf Seite 16 zeigen, ganz herzlich für ihre Mitarbeit danken. Ein ganz besonderer Dank richtet sich jedoch an Irène Spieler, die immer dafür sorgte, dass alles Geschriebene rechtzeitig im digitalen Kasten von Walter Abry landete, und last but not least an Walti Abry, der mit viel Professionalität aus oft wirren Manuskripten interessante, leserfreundliche Seiten gestaltete.

Herzlich



Jimmy-T. Schmid

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
Telefon +41 (0)44 940 19 82
swiss@jazzorama.ch www.jazzorama.ch

Mitarbeiter dieser Nummer: Redaktionskommission (Jimmy T. Schmid, Walter Abry, Fernand Schlumpf, Heinz Ablter) sowie René Bondt, Hans Burkhalter und Irène Spieler

Wegmarken «kultureller Aneignung» im Jazz

Unter «kultureller Aneignung» (cultural appropriation) versteht man die Handlung, Dinge einer Kultur zu verwenden oder zu entnehmen, die nicht die eigene ist, vor allem ohne zu zeigen, dass man die Kultur verstanden hat oder respektiert. – Dabei bleibt offen, wie dieses Verständnis und der Respekt zu zeigen sind. Cambridge Dictionary

Entdeckung oder Eroberung mit Folgen

Es ist jetzt ein gutes halbes Jahrtausend her, als die sogenannten Entdecker die sogenannte Neue Welt entdeckten. Für die Menschen, die sie dort vorfanden, war diese Welt keineswegs neu, es war ihr angestammter Lebensraum, den man pathetisch auch Heimat nennen könnte. Die angelandeten weissen Männer brachten Waffen und Kreuze und als gelehrte Christenmenschen gewiss auch viel Nächstenliebe als Morgengabe mit. Was damit gemeint war, lernten die Indigenen, die man lange Eingeborene nannte, schnell. Sie lernten, was erzwungene kulturelle Aneignung, die unter dem Projektnamen «Missionierung» lief, bedeutet. Jene wenigen, die dieses auf vorgeblicher Nächstenliebe gegründete Projekt überlebten, hatten nummehr eine tote Stimme.

Man weiss nicht, ob die toxischen weissen Menschen, Siedler oder Kolonisten genannt, die sich am anderen Ufer des Atlantiks ansiedelten, einen Begriff für Kultur hatten. Und wenn doch, dann gehörte das Vorgefundene nicht dazu. Irgendwann fiel der Begriff «Naturvolk» für jene, die sich aus den Beständen jener Natur, die aus christlicher Sicht zu unterwerfen war, ernährten. Dazu bedurften sie jedoch nicht göttlichen Beistandes, der sich im Verschleiss von Mensch und Natur manifestierte. So sah «Kultivierung» aus: Aneignung oder besser Raub der Lebensgrundlagen, auf der die Existenz der Indigenen gründete. Dieser Prozess hiess zunächst Entdeckung, später Eroberung und schliesslich Unterwerfung, wenn nicht gar Vernichtung. Jene «Wilden», die nur schwer oder nicht «domestizierbar» waren, wurden in abgezielte Zonen, sogenannte Reservate zurückgedrängt. Dort konnten sie den weissen, ressourcenfressenden Fortschritt bestenfalls stören, aber nicht aufhalten.

Sklaverei

Der Bedarf an Arbeitskraft in den Kolonien wuchs, so dass sich die Siedler um Nachschub an Humanmaterial aus dem grossen

dunklen afrikanischen Kontinent kümmern mussten. Die Sklaverei wurde Bestandteil westlicher Kultur, der vermeintlich weltweit zu geltenden «Leitkultur», eigentlich einer «Leidkultur». Denn die Peitsche war ein Antriebsmittel, das die land- und menschenfressende Plantagenwirtschaft am Laufen hielt. Im Süden der neugegründeten Vereinigten Staaten fand manch gequälte Seele ihren Ausdruck im Gesang auf dem Baumwollfeld oder in der Sklavenhütte. Die Stimmen erwachten wieder, die Trommeln waren in Afrika geblieben. Ein Sklave hatte in der Regel kein Gepäck, aber eine Erinnerung. Diese Erinnerung war Musik in Kopf und Herz. Sie war ausserhalb der Reichweite der Sklavenhalterpeitsche. Die Qual gebar neue Musik. Etwas feingeistigere, blasse Damen und Herren erkannten unter den Sklaven Menschen und deren Talente, liessen ihnen eine Ausbildung angedeihen, überliessen ihnen sogar Musikinstrumente oder setzten sie gleich auf den Klaviersessel.

Mittels Geburtshilfe aus der Aufklärung bildeten sich die USA heraus, die jedoch erst nach einem scheusslichen Bürgerkrieg die Sklaverei im Süden beseitigen konnten und die abgespaltenen Südstaaten zurück in die Union zwangen.

Scott Joplin und der Ragtime – New Orleans

Doch zurück zum Klavier. Da war zum Beispiel Scott Joplin, der «King of Ragtime» und Sohn eines befreiten Sklaven. Dessen erstes Instrument war zwar die «weisse» Violine, später jedoch genoss er eine veritable Klavierausbildung bei einem Lehrer, bezeichnenderweise einem eingewanderten deutschen Juden, der Julius Weiss hiess. Er wird sich kaum gefragt haben, was er sich da «aneignet»; er wollte schlicht lernen. Aus dem Gelernten entwickelte der talentierte Schüler seine eigene musikalische Sprache, die ein Teil von ihm wurde. Der «Ragtime» war in der Welt. Wir wissen auch nicht, wie sehr ihn seine kulturelle Herkunft, die wohl in Westafrika liegen mochte, beschäftigt hatte. Doch sie war in ihm angelegt. Mit dem Ragtime waren die Wurzeln dessen gesetzt, was man später Jazz nannte und in New Orleans ein erstes Zentrum fand. Kaum zufällig, denn diese Stadt war durch ihre Geografie und Geschichte prädestiniert, zum Schmelztiegel verschiedener Kulturen zu werden.

Blues, Gospel und Marschmusik

Aber auch mit Blues und Gospel entstanden

Produkte kultureller Vermischung. Der Blues, in dem die schwer zu ertragenden alltäglichen Lebensrealitäten künstlerischen Ausdruck fanden, repräsentierte sozusagen die weltliche Seite. Zum anderen war es der Gospel mit Gemeindegesang und Orgelbegleitung, der die Gemeinschaftsrituale bei der angeeigneten Pflege des Christlichen Glaubens mit vollem Körpereinsatz in Schwung brachte.

Bei schwarzen Brass- oder Marching Bands, die man auf den Strassen von New Orleans hörte, liessen sich Merkmale des frühen Jazz ausmachen. Blues, Synkopen begannen die Strenge des (weissen) aus Europa importierten Marsches aufzuweichen. Hierbei war auch das vom Belgier Adolphe Sax erfundene und nach ihm benannte Saxofon zu sehen, das im Jazz fortan eine nicht geringe Rolle spielen sollte. Dies waren die Ingredienzien, die eine genuin afroamerikanische Musikkultur begründeten. New Orleans war ein erstes Labor.

Das Banjo und die Minstrel Show

Ein anderer Import kam aus Westafrika. Sklaven brachten eine Zupflaute nach Amerika, die dortselbst unter dem Namen «Banjo» eine beachtliche Karriere machen sollte. Das aus Flaschenkürbissen gefertigte Instrument war als spanisch abgewandelte «Banja» schon am Ende des 17. Jahrhunderts auf den Antillen zu finden. Es gehörte wesentlich zum Instrumentarium sogenannter Minstrel Shows, die etwa Mitte des 19. Jahrhunderts in den USA aufkamen. Diese Shows, oft auch als «Blackface Minstrels» bezeichnet, bestanden in einer Karikierung des Lebens von Sklaven, das von schwarzgeschminkten Weissen vorgetanzt, oder besser, vorgehopst wurde. Üble rassistische Stereotypen feierten in diesen «Varietés» fröhliche Urständ. Oft waren Afroamerikaner, die sich schwarz schminkten, beteiligt, mit denen man dem Publikum vorgaukelte, es handle sich um geschminkte Weisse. In verquerer Ironie lässt sich feststellen, dass diese Camouflage ein Weg für Schwarze war, Zutritt in die weisse Welt zu erlangen.

Eine weitere Eigenheit bestand auch im Einfluss der Fiddlemusik irischer Herkunft in den Minstrels, die ebenfalls sozusagen afroamerikanisch eingefärbt wurde. Dass dabei später unter anderem auch ziemlich weisse Folk- und Countrymusik herauskamen, braucht nicht weiter zu erstaunen. Derlei Zusammenhänge legen den Verdacht der «kulturellen Aneignung» nahe. Doch es gibt auch hier wieder Rückspiegelungen ins Umfeld von Jazz und Blues.

Jelly Roll Morton, Erfinder ohne Patent

Jelly Roll Morton, ein Kreole aus New Orleans, war eine schillernde Persönlichkeit, die sich im Rotlichtviertel der Stadt als

Ein 16-Jähriger und der Jazz!

Am 18. Oktober 1949 sass ich, 16-jährig, im grossen Saal des Zürcher Kongresshauses in der 2. Reihe. Der Bühnenvorhang öffnete sich. Auf der Bühne standen Louis Armstrong und seine All Stars. Es erklang «Sleepy Time Down South». Das war für mich eine musikalische Offenbarung. Das ist also dieser echte Jazz. Ich war begeistert von dem, was ich hörte, und bin es heute noch, 74 Jahre später. – Ich lernte viel über die Musik und auch über den Rassismus, den ja die Europäer in die USA gebracht hatten. – Ich kaufte dann meine erste Schellackplatte, natürlich von Louis Armstrong. Kosten: CHF 5.–, (das war damals viel Geld für zwei 3-Minutenstücke).

«Schwarze» und «Weisse» konnten damals nicht gleichzeitig im gleichen Orchester spielen. Das ging noch jahrelang so, bis sich Benny Goodman darüber hinwegsetzte. Er wollte die besten Musiker um sich haben – deren Hautfarbe war ihm egal. Seine Combos waren 1936/1937 wahrscheinlich die ersten Formationen in denen «schwarze» und «weisse» Musiker gemeinsam musizierten. Das waren vier hochkarätige Musiker: Benny Goodman (cl), Lionel Hampton (vib), Teddy Wilson (p) und Gene Krupa (dm). – Das soll gleichzeitig ein Hinweis sein auf die vielen «weissen» Musiker, die im Lauf der Jahre ihren Anteil zur Entwicklung des Jazz beigetragen haben. Walter Abry

Pianist verdingte; sehr zum Missfallen seiner Grossmutter, bei der er wohnte und die ihn schliesslich der Wohnung verwies. Die gute Oma übersah indes, wie ernsthaft Jelly Roll (ein Übername mit schlüpfriger Konnotation) in Theorie und Praxis an seine Musik heranging. Er gewann seine Reputation schliesslich auch als Komponist (z.B. King Porter Stomp, Jelly Roll Blues) und renommierter Bandleader. Dass er sich selbst zum Erfinder des Jazz emannte, ist einer Facette zuzuschreiben, die man heute narzisstische Persönlichkeitsstörung nennen würde. Der Umgang mit ihm war zwar schwierig, jedoch Rassismus war ihm zuwider. Ein «Kulturschaffender» war er allemal und sein Beitrag zur US-amerikanischen Musikkultur bemerkenswert.

Auf nach Norden – Kansas City – Geschäft – Prohibition

Im Norden liegen die Grossstädte, die Metropolen wie die Industriestädte Chicago oder das Finanzzentrum New York. Diese Städte boten Arbeitsmöglichkeiten und damit Geld. Doch machen wir zunächst Halt in Kansas City, einem reichen Handelszentrum in Zeiten der Prohibition und Weltwirtschaftskrise, also den zwanziger und frühen dreissiger Jahren. Dort hatte der korrupte Politiker und Geschäftsmann Tom Pendergast das Sagen. Die Stadt zog naturgemäss viel Publikum an und bot damit vielfache Auftrittsmöglichkeiten. Oben waltete der übermächtige Pendergast, der sich natürlich die geschäftliche Seite des Jazz erschloss. Er liess den Künstlerinnen und Künstlern viel Freiheit, solange das Geschäft lief, etwa mit Leuten wie Bennie Moten, dem abgesprungenen Count Basie

auf der Big-Band-Seite, Big Joe Turner als Bluesgrösse und James P. Johnson als Stride-Pianist. Nebenbei, aber an oberster Stelle müsste man eigentlich die unterschätzte Pianistin, Komponistin und Arrangeurin Mary Lou Williams, die alle Ausprägungen des damaligen Jazz bis hin zum Bebop in ihr Schaffen aufgenommen hatte, nennen. In der männer- und im geschäftlichen «weiss» dominierten Jazzwelt hatte sie als schwarze Frau, die obendrein nicht sang, kaum die besten Karten; aber das ist eine andere Geschichte. Ende der 30er Jahre war die Party vorbei, aber der Jazz um eine Stilrichtung reicher: Kansas City-Jazz.

Leben und Schaffen in New York

Der Jazz begann sich vom reinen Unterhaltungsvehikel in Richtung Konzertmusik zu wandeln. Dafür steht auch der Name einer aus Kansas City stammenden Übergrösse: Charlie «Bird» Parker.

Bird begleitet uns nach New York City, der Weltmetropole und damit einem kulturellen Drehkreuz schlechthin. Endpunkt und Transitstation zugleich, Schmelztiegel eben. Jedoch auch ein Kampfplatz um Anerkennung und nicht selten ums Überleben. Auch hierfür steht Birds Name.

Halten wir hier kurz inne: Die Jazzgeschichte ist nicht nur Kulturgeschichte, sondern eben auch Sozialgeschichte, denn noch immer hatten die Afroamerikaner den Platz, den ihnen die Weissen zu überlassen bereit waren. Diese hatten im Haifischbecken des Musikgeschäftes weitgehend die Oberhoheit bei der Vermarktung eines Gutes, an dessen Kreation sie nur untergeordnet

beteiligt waren. Die Lage vieler schwarzer Musiker war nicht gut, so dass in ihren Communities oft Frustration aufkam; Lebensstress, der wiederum mittels Drogen niedergehalten werden musste.

Nach Europa, auf die Konzertbühne und in die Läden

1945, die eigentliche Zeitenwende. Mit den US-Besatzungstruppen kamen auch die afroamerikanischen GIs nach Europa, damals noch widerspruchsfrei «Neger» geheissen. Sie brachten ihren kulturellen Hauptbeitrag nach Europa: Jazz, insbesondere den Modern Jazz. Die Zeit des Swing, der Grossorchester als Betriebsmittel für Tanzbelustigung und Truppenbetreuung war vorbei. Der weisse Norman Granz (siehe JL 39) erfand die Verpackung: Konzerte in grossen Sälen und «anständige» Kleidung, also eine Anpassung an äusserliche, ästhetische Ansprüche eines Publikums aus der «alten Welt»; sozusagen «schwarzer» Jazz eingebettet in eine europäische kulturelle «Aura». So trat das aus Afroamerikanern bestehende «Modern Jazz Quartet» (siehe nächsten Artikel) in perfekt sitzenden Smokingen vor ein europäisches Konzertpublikum und führte seinen gepflegten, etwas aseptischen, jedoch durchaus swingenden Kammerjazz vor. Das John Coltrane Quartet war ebenfalls in Smokingen eingekleidet, spielte jedoch hochenergetischen Avantgarde Jazz, als gäb's kein morgen. Die Hemden der Musiker waren innert kurzer Zeit in Schweiß getränkt; hier verkam der Smoking gewissermassen zur Zwangsjacke.

Voraussetzung für «guten Jazz» war, dass mindestens ein Schwarzer dabei war. Hier signalisierte die Hautfarbe Kernkompetenz und wurde zur vermeintlichen Garantie für die Qualität der Performance; es handelte sich schliesslich um «Negermusik». Einige Produzenten erkannten jedoch zielsicher das künstlerische Potenzial. Sie waren noch immer mehrheitlich weiss, jedoch häufig Einwanderer, wie die deutschen Juden Wolff und Lion (Blue Note) oder die türkischen Gebrüder Nesuhi und Ahmet Ertegun (Atlantic). Sie liessen allerdings den Musikern und Musikerinnen die notwendige künstlerische Freiheit, gingen, wie auch Granz (JATP, Verve), Macero (Columbia), Thiele (Impulse) Creed Taylor (CTI) äusserst respektvoll mit ihnen um und Risiken ein. Später wurde mit Quincy Jones auch ein Afroamerikaner zu einer überragenden Figur im Geschäft.

60er Jahre: Unruhe und Weltmusik

In den unruhigen 60er Jahren, zur Zeit des Vietnamkrieges, als unter den GIs unverhältnismässig viele Afroamerikaner zu finden waren, wurde die Jugend farbig und rebellisch. Die schwarze Bürgerrechtsbewe-

gung nahm Fahrt auf. Namen wie Martin Luther King, Malcolm X, Angela Davis und auch Muhammad Ali («Sklavennamen» Cassius Clay) erschienen in den Schlagzeilen.

Der gute «alte» Jazz löste sich in vielfältige Formen auf. Die Rock- und Popmusik, deren Wurzeln weit zurück in die Baumwollfelder der Südstaaten ausschlagen, wurde von weissen Gruppen und Solokünstlern – um es nett zu formulieren – adaptiert und erfolgreich in die bürgerliche Jugend- oder Hippiekultur eingepasst. Gewiss, es gab den Motown-Sound, Blues und Reggae lieferten musikalische Highlights, der Jazz wurde einerseits mit nahem Verfalldatum in ein Rockschema eingezwängt. Andererseits führte die «Oktober-Revolution» im Jazz am Beginn der 60er Jahre zum «Free Jazz», wo die gültigen Normen einer eingeübten Ästhetik verabschiedet wurden. Die geringe kommerzielle Verwertbarkeit dieses Minderheitenprogramms verhinderte «kulturelle Aneignung» per se, was vielleicht auch der Hintersinn der Sache war. Das Prinzip extensiver und exzessiver Ausdehnung musikalischen Ausdrucks über gängige Raster hinaus fand allerdings auch in Europa Zuspruch. Zumal in einer Zeit, wo die farbigen, lautstarken und nicht zuletzt politischen Manifestationen der Jugendkultur in die Häuser des Bürgertums drangen. Die Dritte Welt bzw. die Benachteiligten dieser Welt und deren kulturelle und nicht zuletzt spirituelle Beiträge wurden nun zur Projektionsfläche im Bestreben, der als stumpf empfundenen Kultur des «Establishments», vor allem der Elterngeneration, zu widerstehen. Der musikalische Ausdruck dafür: Weltmusik, was Jazz eh schon war.

Einhegung oder Vermischung, der Marsalis Faktor

Als der Trompeter Wynton Marsalis aus New Orleans zusammen mit dem Publizisten Stanley Crouch den Jazz als genuin afroamerikanische Musik kanonisieren wollte, löste er eine heftige Kontroverse aus. Da gab es nun neben den Avantgardisten auch Neoklassiker, die zu einer stillistischen Rückbesinnung auf die Errungenschaften jener ansetzten, die sie als ihre kulturellen «Gründerväter/mütter» verehrten. Die Gefahr einer solchen Einhegung oder Konservierung besteht in der Verkümmung, die für eine Kunstform, die wie ein Schwamm externe Einflüsse aufnimmt, tödlich sein kann. Ein Seitenblick auf die «Klassik» zeigt, wie auch das Pflegepersonal der «ernsten» Musik gern Kanäle für die Sauerstoffzufuhr öffnen möchte. Der überaus kluge Marsalis muss sich indes etwas korrigiert haben, denn er hat mit seinem «Lincoln Center Jazz Orchestra» je ein Programm dem weissen Dave Brubeck und dem Free Jazz Pionier Ornette Coleman gewidmet.

Gedanken zum Schluss

Die diesem Text vorangestellte Definition leidet nur schon an der Unschärfe des Begriffs. Als ob eine Definition von «Kultur» nicht je nach Herkunft bereits kulturell eingefärbt wäre. Sie kann vom Ziehen der Ackerfurche bis zur Zwölftonmusik reichen. Und der letzte Satz dieser Definition nimmt einem das Hilfsmittel, als das es gedacht ist, gleich wieder aus der Hand. Irgendwann kam noch der unselige Begriff «Leitkultur» auf, den man an ein bestimmtes Territorium heften wollte und dessen Inhalt nicht durch übermässige Zuwanderung aufgeweicht werden sollte; ein schönes Tummelfeld für Populisten. Auf der anderen Seite sind die verständnisinnigen «Woken», die schon das Tragen von Rastalocken ohne kulturelle Lizenz als übergriffig empfinden. Doch wer vergibt diese, wer hat das Copyright? Man möchte ungern zurückfallen in Zeiten, wo «kulturelle Reinhaltung» als national-hygienische Tugend verordnet wurde.

Soll sich «Globalisierung» ausschliesslich auf rein wirtschaftliche Bedürfnisse, (Frei)Handel und ungestörtem Fliessen von Finanzströmen beziehen? Ist nicht respektvoller kultureller Austausch genau das, was wir schon deshalb pflegen sollten, um die gewaltigen Probleme auf diesem Planeten – die keine niedlichen «Herausforderungen» sind – anzugehen? Ist es nicht gut, wenn unsere eurozentrierte, etwas selbstgefällige, westlich eingetribbte Sicht durch Einflüsse anderer Kulturen aufgeheitert wird? Wann wird es zur Aneignung? Wir können dies bis zur Verwirrung diskutieren. Am Schluss wird es zur Behinderung, zur Einschränkung. Das muss nicht sein; schon gar nicht bei Kunst und Kultur, beim Jazz. Gewiss, die Geschichte von Kolonialismus, Herrschaftsverhältnissen, Rassismus sollten wir kennen; in Jazz und Blues ist sie eingeschrieben.

Jedoch auch da wird immer mal wieder über die «reine Lehre» diskutiert: Ist dieses und jenes noch Jazz, was überhaupt ist Jazz, wer ist Koch, wer Kellner?

Was würde wohl der selige Jelly Roll Morton heute sagen? Doch lassen wir ihm die ewige Ruhe und blicken zum Tisch hin, auf dem ein Wimpel mit der Aufschrift «Jazz» steht. Dort hat ein buntes, um nicht zu sagen diverses Volk aus aller Welt Platz genommen, es herrscht schon fast Gedränge. Die Afroamerikaner und Afroamerikanerinnen, die zuerst am Tisch sassen, wundern sich zunächst, dann jedoch schlägt die Verwunderung in Freude um, und sie rufen zu einer «Jam Session» auf, alle erheben sich und greifen nach ihren Instrumenten, legen los... Heinz Abler

Jazz im Smoking – Das Modern Jazz Quartet (MJQ) näher vorgestellt

Höchste Zeit, dass wir uns kurz vor Torschluss noch etwas eingehend dem Modern Jazz Quartet zuwenden, einer Jazzformation, der trotz ihrer ausserordentlichen Qualitäten weitgehend nur ein marginaler Platz in der Geschichte des Jazz zugestanden wird. Zwei Statements von hochkarätigen amerikanischen Jazzkennern zeigen in etwas polemischer Art ein durchaus positives Bild von der Musik des Quartetts. Jimmy T. Schmid



The Modern Jazz Quartet (1964): Von links nach rechts:
Percy Heath (b), Connie Kay (dm), Milt Jackson (vib), John Lewis (p)

Nesuhi Ertegun war für die Arbeiten des MJQ bei ATLANTIC RECORDS verantwortlich. Er äussert sich in der Broschüre, die zum 40-Jahr-Jubiläum der Gruppe herauskam, wie folgt: «Die Musik keiner anderen Gruppe war seit dem Zweiten Weltkrieg so sehr akzeptiert als einzigartiger Beitrag zur Entwicklung des modernen Jazz. Nicht nur Jazzfans, sondern auch Fans vieler weiterer Arten von Musik sind MJQ-Bewunderer, dies als eine Reaktion auf das breitgefächerte Interesse der vier Musiker (John Lewis, Piano und Cembalo; Milt Jackson, Vibrafon; Percy Heath, Bass; Connie Kay, Schlagzeug) und ihrer daraus resultierenden kreativen Aktivitäten in vielen künstlerischen Bereichen, auch ausserhalb des Jazz». Der US-Jazzkritiker Ralph J. Gleason war der Meinung, das MJQ sei eine Art Mikrokosmos des modernen Jazz. All seine wichtigen Elemente seien in der Musik der Gruppe vereint: tiefes Bluesempfinden und intelligente Verwendung von

Einflüssen klassischer Musik. Durch alles hindurch fliesse ein faszinierender Rhythmus. Das sind durchaus glänzende Bemerkungen, die mit unserem Urteil weitgehend übereinstimmen.

Der Anfang

Die Wurzeln des MJQ reichen zurück bis zur Zeit, als Dizzy Gillespie mit einer grossen Band etwas Neues, nämlich Bebop mit einer Big Band, lancieren wollte. Das war im Juni 1946. Die Gillespie-Big Band umfasste 5 Trompeten, 3 Trombonen, 5 Saxofone. Mitte der Vierzigerjahre war ein Orchester mit so vielen Bläsern plus einer Rhythmusgruppe noch etwas ungewohnt, aber Dizzy brauchte es zur Erfüllung seiner hochgesteckten Ziele. Wer sass bei Dizzy am Klavier und amtete auch noch ein wenig als Spiritus rector? Das war der junge Pianist John Lewis, der einen Grossteil seiner Freizeit seinem Studium an der Manhattan School of Music in New York

widmete. Am Schlagzeug sass kein Geringerer als Kenny Clarke. Als Housedrummer im Mintons Playhouse in New York war er der erste Schlagzeuger, der bei Jam Sessions mit Thelonious Monk und anderen Musikern der ersten Stunde des Bebop den Grundrhythmus statt mit der Pauke auf einem grossen Becken markierte. Als Milt Jackson am Vibrafon zum Partner von Dizzy wurde, realisierte der Trompeter, dass er ein hervorragendes «Ensemble im Ensemble» besass. (Seit Benny Goodman ein Trio mit Teddy Wilson und Gene Krupa formierte, gab es eine Reihe bekannter Bandleader, die mit kleinen Gruppen, bestehend aus Musikern ihrer Big Bands, Erfolg hatten. / Siehe Jazzletter Nr. 45).

Das MJQ als Zwischenakt-Musik

Das MJQ begann als eine Art Zwischenakt-Musik beim Dizzy Gillespie-Orchester. Milt Jackson erinnert sich: «Von Anfang an, als wir uns als Quartett präsentierten, hatten wir viel Erfolg. Wir spielten etwa 20 Minuten, zwei oder drei beliebte Standards, und das Publikum, aber auch Dizzy und die Musiker der Big Band klatschten heftig Beifall.» Als sich das Gillespie-Orchester auflöste, blieben die drei der Rhythmusgruppe, Lewis, Clarke und Ray Brown, plus Milt Jackson am Vibrafon, zusammen. Im August 1951 brachte sie Dizzy ins Studio seines neugegründeten Labels «DeeGee». Neben Standards gab es Original-Nummern, die auch später ins MJQ-Repertoire aufgenommen wurden. John Lewis mit seinem Klavierspiel, das sich stilistisch an Count Basie orientierte, und Milt Jackson am Vibrafon ergänzten sich persönlich und musikalisch in idealer Weise.

Changes on Bass and Drums

Aussermusikalisches brachte einen Besetzungswechsel. Ray Brown heiratete die Sängerin Ella Fitzgerald und war nun hauptsächlich mit Ellas Begleitband unterwegs. Bei der Ausschau nach einem neuen Bassisten fiel die Wahl auf Percy Heath. Er spielte u.a. mit Coleman Hawkins und war hoch erfreut, beim MJQ anstelle von Ray Brown einsteigen zu können. Ein Wechsel von musikalischer Relevanz war der Weggang des Drummers Kenny Clarke, kurz nach den Prestige-Aufnahmen von «Django», dem einzigartigen, elegischen Stück zum Gedenken an den viel zu früh verstorbenen französischen Gitarristen Django Reinhardt. Kenny, mit seinem bebop-geerdeten Drumming musste ersetzt werden. Er wollte fortan in Europa arbeiten. Sein Nachfolger beim MJQ wurde



Connie Kay, der über ein breitgefächertes Können verfügte. Es gelang ihm mit grossem Einsatz, sich ins anspruchsvolle Zusammenspiel von John, Milt und Percy einzufügen. Schon bei den Aufnahmen für die LP «Concorde» (1955) sass er am Schlagzeug.

«Blues on Bach» und «Third Stream Music»

In nicht ganz vier Jahrzehnten (1952–1988) produzierte John Lewis mit seinem Quartett 46 Alben (LPs und CDs). Der Blues- und Bebop-Einfluss war immer die treibende Kraft, etwas am Rande wirkte auch die europäische Kunstmusik des Barock. Vor allem mit dem Album «Blues on Bach» (April 1974) erweisen die vier Musiker dem grossen Sebastian Bach die Ehre, fünf kurze Bach-Stücke in MJQ-Manier zu spielen, was meisterhaft gelungen war.

Auch mit einem John Lewis-Abstecker in die sogenannte Third Stream-Musik mit dem Einbezug eines Streichquartetts war zu rechnen. Dank seiner Affinität in Richtung Klassik kam im Dezember 1960 die LP «Third Stream Music» mit bemerkenswerten Lewis-, Jimmy Giuffre- und Günther Schuller-Kompositionen heraus. Das waren alles Zeugnisse eines Quartetts, dessen Musik weit über das hinausreichte, was man üblicherweise unter dem Begriff «Jazz» versteht. Der Hinschied von Milt Jackson im Jahre 1999 setzte dem legendären MJQ ein definitives Ende. Bis zur Auflösung des MJQ gehörte es zur beständigsten Formation der neueren Jazzgeschichte, die Tourneen in alle Teile der Welt unternahm und zahlreiche Platten einspielte.

Hauptquelle für diesen Artikel: Jubiläumsbroschüre «MJQ 40» von Atlantic Records.

Ein Blick auf eine Auswahl von MJQ-Langspielplatten im Archiv des swissjazzorama

- Django (Prestige-LP, 1953)
- Concorde (Prestige-LP, 1955)
- The Modern Jazz Quartet at Music Inn (Atlantik-LP 1956)
- Lonely Woman (Atlantic 1962)
- The Modern Jazz Quartet with Laurindo Almeida (Atlantic-LP 1965)
- Music from «Porgy and Bess» (Phillips-LP 1965)
- Blues at Carnegie Hall (Atlantic 1966)
- Plastic Dreams (Atlantic 1971)
- «Topsy» This one is for Basie (Pablo 1985)

In unserem Archiv:
Total 161 Alben des MJQ



John Lewis

Piano, Cembalo, Komposition.

Geboren 3. Mai 1920 in La Grange, Illinois
Gestorben 29. März 2001 in New York City

Er war der Chef der vier Herren, die anfangs der Fünfzigerjahre auszogen, mit ihren Auftritten im Smoking oder im Massanzug den Jazz salonfähig zu machen. John Lewis als Pianist und mit seinen Arbeiten als Arrangeur und Komponist war viele Jahrzehnte eng mit dem Modern Jazz Quartet menschlich und musikalisch verbunden.

John Lewis wurde im Mai 1920 in La Grange, Illinois, als Sohn einer klassischen Sängerin geboren. Den ersten Klavierunterricht erhielt er mit sieben Jahren. An der University of New Mexico studierte er Musikwissenschaft und Anthropologie. Als Soldat der Army lernte er Kenny Clarke kennen, der ihn in die Rhythmus-Gruppe der Dizzy Gillespie-Big Band holte, wo er nicht nur am Klavier, sondern auch mit Arrangements zum geschätzten Orchester-Musiker avancierte.

Auch als Komponist war John Lewis erfolgreich, besonders mit dem Modern Jazz Quartet. Von ihm stammen Third Stream-Suiten, Film- und Ballettmusiken. Bis kurz vor seinem Tod spielte er als Pianist. Als Professor gab Lewis sein enormes Wissen am City College New York, an seiner Alma Mater in New Mexico, am Columbia College in Chicago und zuletzt am England Conservatory weiter.

In unserem Archiv:
51 Alben unter John Lewis (Leader)



Milton «Milt» Jackson Vibrafon

Geboren 1. Januar 1923 in Detroit
Gestorben 9. Oktober 1999 in New York City

Milt Jackson löste das Vibrafon endgültig aus der Starre eines vorwiegend perkussiven Instrumentes. Er entwickelte es zum Soloinstrument, das im modernen Jazz neben der Trompete und dem Saxofon eine herausragende Rolle übernahm. Trotz der hohen Komplexität seines Spiels blieb der Gospel- und Blueshintergrund stets spürbar.

Milt Jackson absolvierte die Miller High School in Chicago. Dort spielte er Klavier, bediente die Pauke im Schulorchester und sang ausserdem im Gospelchor. Durch einen Lehrer wurde er auf das Vibrafon aufmerksam gemacht. Lionel Hampton war eindeutig dessen Meister, der damals sein Vorbild war. Später entwickelte er unter dem Einfluss der grossen Beboper eine eigene Spielweise, die er in den frühen Fünfzigerjahren im Modern Jazz Quartet zur Perfektion weiterentwickelte.

Nach seiner Modern Jazz Quartet-Zeit trat er Ende der Achtzigerjahre fast alljährlich mit eigenen Gruppen auf. Über viele Jahre beherrschte Milt Jackson die internationalen Polls, bereiste mit dem MJQ alle Erdteile und nahm als Stargast oder Leader zahlreiche Alben auf, u.a. mit Miles Davis, Sonny Rollins und Oscar Peterson.

In unserem Archiv:
157 Alben unter Milt Jackson (Leader)



Percy Heath

Bass. Geboren 30. April 1923 in Wilmington, North Carolina, gestorben 28. April 2005 in Southampton New York

Vorantreiben des musikalischen Geschehens mit stimulierenden Basslinien. So lässt sich das Bassspiel von Percy Heath charakterisieren, der während Jahrzehnten als musikalische und menschliche Kraft im Modern Jazz Quartet gewirkt hat.

Zunächst in seiner Jugend lernte Percy das Geigenspiel und spielte mit seiner Violine im Schulorchester. Im Koreakrieg war er einer der ersten Kampfflieger der US Air Force. Nach seiner Entlassung wandte er sich ernsthaft der Musik zu. Er studierte an der Granoff-Musikschule in Philadelphia und kam als Bassist 1947 mit dem Howard McGhee-Sextett nach New York. Ein Jahr später kam es sogar zu einem Auftritt am berühmten Jazzfestival in Paris.

Während seiner Jahre als Modern Jazz Quartet-Bassist blieb relativ wenig Zeit für Aufnahmen und Auftritte mit anderen Bands. 1975 gründete er zusammen mit seinen Brüdern Jimmy (Saxofone und Komposition) und Albert (Schlagzeug) die Formation «The Heath Brothers». Percy Heath verstarb kurz vor seinem 82. Geburtstag an Knochenkrebs

Percy Heath in über 300 Alben im Archiv mitbeteiligt



Kenny Clarke

Schlagzeug und Vibrafon
Geboren 9. Januar 1914 in Pittsburg
Gestorben 26. Januar 1985 in Paris

«Erfinder» des Bebop-Schlagzeugstils. Mit Clarke wurde der Grundrhythmus auf einem grossen Becken geschlagen und die Pauke weitgehend für Akzente benutzt.

Kenny Clarke, der während seiner High School-Zeit Klavier, Posaune und schliesslich das Schlagzeugspiel lernte, startete seine Musikerlaufbahn bei Leroy Bradley. Dann spielte er mit Roy Eldridge, auch mit Edgar Hayes, Claude Hopkins und Teddy Hill, alles namhafte Bigbands der späten Dreissigerjahre. Nach seiner Militärdienstzeit anfangs der Vierzigerjahre war er Haus Schlagzeuger im Minton's Playhouse in Harlem, wo er bei geschichtlich bedeutsamen Sessions dem neuen Jazz gegenüber offen eingestellte Musiker, z.B. den Trompeter Nick Fenton und den leider viel zu früh verstorbenen Gitarristen Charlie Christian, zu Hochleistungen stimulierte. 1952 gründete er zusammen mit John Lewis, den er von ihrer gemeinsamen Zeit bei der Big Band von Dizzy Gillespie gut kannte, das Modern Jazz Quartet. 1955 übernahm Connie Kay seinen Platz als Drummer beim MJQ.

1959 gründete Kenny Clarke zusammen mit dem französischen Pianisten Francy Boland eine sehr erfolgreiche All Star Big Band. Kenny Clarke erlitt in den frühen Morgenstunden des 26. Januar 1985 einen tödlichen Herzinfarkt.

**In unserem Archiv:
43 Alben unter Kenny Clarke (Leader)**



Connie Kay

Schlagzeug. Geboren 27. April 1927 in Tuckahoe, New York, gestorben 30. November 1994 in New York City

Eigentlich hiess Connie Kay Connie Kirnon. Doch das Birdland-Original, der kleine Ansager PeeWee Marquette, hatte Mühe, Kirnon korrekt auszusprechen und nannte ihn kurzerhand Connie Kay. Connie war nicht nur der ideale Schlagzeuger fürs Modern Jazz Quartet, der perfekt allen musikalischen Ideen des Leaders John Lewis folgen konnte. Er war auch ein echter Bebop Style Drummer. Erstaunlich, wie er Stan Getz und J.J. Johnson in einem Opera House Concert zu solistischen Höchstleistungen stimulierte. Das war im Herbst 1957, mitten in seiner MJQ-Zeit.

Connie Kay hatte schon früh Klavierunterricht und lernte das Schlagzeugspiel autodidaktisch vom zehnten Lebensjahr an. Seine Musikerlaufbahn begann er bei Sir Charles Thompson, Miles Davis und Lester Young. 1955 schloss sich Connie Kay als Nachfolger von Kenny Clarke dem Modern Jazz Quartet an.

Oft arbeitete er in den Sommerferien in Gruppen um Paul Desmond, Clark Terry, Cannonball Adderley u.a. und unterrichtete an der School of Jazz in New York. In den Siebzigerjahren hatte er diverse Auftritte mit Benny Goodman, am 28. Juni 1976 mit einem Oktett in der Carnegie Hall, New York. Connie Kay verstarb leider mit 67 Jahren am 30. November 1994 in New York City.

Connie Kay in über 250 Alben im Archiv mitbeteiligt

Wayne Shorter (1933–2023)

Persönlichkeit

Gerade mal 51 Jahre, mithin zwei Generationen, trennten Wayne Shorter von seiner Kollegin, der Bassistin, Komponistin und Sängerin Esperanza Spalding. Die beiden, Shorter (Musik) und Spalding (Libretto) machten sich auf, um zusammen die Oper «Iphigenia» zu schreiben; schon allein dies zeigt die Bandbreite innerhalb derer sich Wayne Shorter künstlerisch bis zuletzt bewegt hatte. Sie bedienten sich eines Stoffes aus der griechischen Mythologie, jedoch in neuer Deutung und brachten ihr Werk 2021 in Boston erstmals zur Auf-führung.

Mit Spalding, Bass und Stimme, dem argentinischen Pianisten Leo Genovese und der Schlagzeugin Terri Lyne Carrington bildete er ein Quartett, mit dem er noch bis 2018 auftrat.

Dazwischen liegt eine lange Entwicklung, die Wayne Shorter zu einer der wichtigsten Stimmen des zeitgenössischen Jazz machte. Nicht nur mit seinen Instrumenten Tenor- und Sopransaxofon, sondern auch als Komponist trug er einiges bei, das nunmehr regelmässig in Form von Standards im Repertoire vieler Kollegen und Kolleginnen erscheint. Sein Renommee manifestiert sich in unzähligen Preisen (Grammies), Rankings (Down Beat) und sonstigen Ehrungen.

Er blieb von harten persönlichen Schicksalsschlägen nicht verschont. So verlor er seine Tochter Iska Maria aus zweiter Ehe 1985 bei einem epileptischen Anfall. 1996 kam seine Ehefrau Ana Maria und seine Nichte Dalia Lucien beim Absturz des TWA800-Jumbojets vor Long Island ums Leben. Dies mochte sich in sein spirituelles Leben und künstlerisches Schaffen eingeschrieben haben. So bekannte er sich zum «Nichiren-Buddhismus» und dessen moderner Ausprägung «So-ka-Gakkai». Jedem Menschen, so der Kern der Lehre, sei die Buddhanatur eigen und er könne schon in der Existenz hienieden Erleuchtung erlangen.

Frühzeit

Begonnen hatte alles am 25. August 1933, als Wayne Shorter in Newark (NJ), sozusagen in Sichtweite der Jazz Metropole New York, auf die Welt kam. Sein Vater ermunterte ihn zum Klarinettenspiel, aber er wechselte sehr schnell zum Tenorsaxofon. Der ältere, bereits 1988 verstorbene Bruder Alan begann mit dem Altsaxofonspiel, um später als Trompeter und Flügelhornist eine etwas leisere Karriere zu machen. Wayne besuchte die Newark Art High School, um



Esperanza Spalding und Wayne Shorter

anschliessend an der New York University Musikpädagogik zu studieren. Nach dem Abschluss spielte er 1956 kurzzeitig bei Horace Silver, bevor er für zwei Jahre in die Army eingezogen wurde. Nach der Entlassung wurde er Mitglied der Maynard Ferguson Big Band, die mit viel Swing in der Basie-Tradition spielte. In diesem Orchester lernte er den Wiener Pianisten Josef «Joe» Zawinul kennen, der erst wenige Wochen zuvor in die USA eingewandert war und Jahre später bei «Weather Report» sein Partner und Co-Leader werden sollte.

Jazz Messengers – Blue Note 1

1959 wurde er auf Empfehlung seines Vorgängers Benny Golson Frontmann am Tenorsax und Musical Director bei Art Blakey und den Jazz Messengers. In jener Zeit wurde die Tenorszene von den Giganten Sonny Rollins und John Coltrane geprägt. Es war erkennbar, dass Shorter sich eher an Letzterem orientierte. Auch in dieser Nach-Rollins/Coltrane-Generation gab es eine zweite Tenorsäule: Joe Henderson. Beide waren sie bei «Blue Note» unter Vertrag und beide spielten in stilbildenden Hardbop-Formationen: Shorter bei den Messengers, dann bei Miles Davis, Henderson im Horace Silver Quintet. Die Blue Note Gründer Alfred Lion und Francis Wolff neigten stets dazu, bei ihren Sessions grossartige adhoc-Formationen zusammenzustellen («it must swing», war die Vorgabe). Vor allem die Pianisten Herbie Hancock (Miles Davis Quintet) und McCoy Tyner (John Coltrane Quartet), sowie die Schlagzeuger Tony Williams (Davis) und Elvin Jones (Coltrane) waren mal mit Shorter, mal mit Henderson auf der Besetzungsliste. Auch während der Miles Davis-Zeit blieb Wayne Shorter bei Blue Note und spielte einige Klassiker unter seinem Namen ein (man stöbere im Archiv des swissjazzorama).

Miles Davis

1960 war die Entfremdung von John Coltrane in Davis' erstem klassischen Quintett so weit fortgeschritten, dass nach Versuchen mit Sonny Stitt und Hank Mobley die Stelle des zweiten Frontmannes am Saxofon nachhaltiger zu besetzen war. Trane wusste sehr wohl, wer ihm an der Seite von Miles nachfolgen sollte. Dieser versuchte auf dessen Anraten Shorter von Blakey abzuwerben. Doch da gibt's auch noch Vertragstreue und so musste im gänzlich neu geformten Quintett, mit Hancock, Williams und Ron Carter am Bass die Tenoristenstelle vorübergehend an den eleganten George Coleman und danach kurzzeitig an den in Freejazz-Nähe spielenden Sam Rivers vergeben werden. Ab Herbst 1964 stand dann das zweite klassische Miles Davis Quintett mit Shorter, das nun bei Columbia ein paar wegweisende Alben aufnahm: E.S.P., Miles Smiles, Sorcerer, Nefertiti, Miles in the Sky und Filles de Kilimanjaro. Auf all diesen Aufnahmen bereicherte Wayne Shorter kompositorisch das Repertoire; Beispiele sind: E.S.P., Footprints, Masqualero, Nefertiti, Paraphernalia, Sanctuary usw. Konzeptionell fuhr die Gruppe zweigleisig. Während bei den Studio-Einspielungen neue Kompositionen vorgestellt wurden, griff man bei Live-Auftritten auf Standard-Material zurück (So What, All Blues, Stella by Starlight, usw.) Diese bildeten die Basis für improvisatorische Experimente in den jeweiligen Solls, die vor allem Shorter, Hancock und Williams pflegten, während Carter für die Erdung zu sorgen hatte. Da konnte es schon mal geschehen, dass Davis das Spielfeld verliess.

Als Davis die Rhythmusgruppe mit Chick Corea (p, keyb), Dave Holland (b) und Jack DeJohnette (dm) umbesetzte, bewegte sich die Gruppe mehr und mehr, dem Zeitgeist folgend, in Richtung Fusion. Shorter wandte sich vermehrt dem Sopransaxofon zu. Jetzt fanden sich auch Shorter-Kompositionen im Live-Programm.

Weather Report

1971 brachte Shorter zusammen mit dem österreichischen Pianisten und Keyboarder Joe Zawinul «Weather Report» in die Szene. Die Band bestand in wechselnden Besetzungen bis 1986 und war neben Chick Coreas «Return to Forever» und John McLaughlins «Mahavishnu Orchestra» die Formation der Stunde. Die Rock Jazz oder Fusion Music genannte Stilrichtung war geprägt durch exzessiven Einsatz von Elektronik und satten, oft ins Latin-Muster



kippenden Grooves. Die Drums wuchsen und wurden ergänzt durch den Einsatz von Perkussions-Instrumenten aller Art. Auch der E-Bass erlangte durch die ikonische Figur Jaco Pastorius (1976–1981 bei Weather Report) eine überragende Bedeutung. Dies erzeugte eine komplexe Rhythmik, die jedoch «einfuhr». Bei Weather Report bestand das Konzept in Kollektiv-Improvisationen, wobei Shorter neben dem Tenor sehr oft das Sopransax und seltener das Lyricon (ein Vorläufer der EWI, Electronic Wind Instruments) verwendete. Daneben wirkte Keyboard Magister Zawinul an seinen diversen Keyboards unentwegt als Soundgenerator; sozusagen als Wettermacher. Sein Stück «Birdland» (Album «Heavy Weather», 1977) wurde ein Renner und fand auch ausserhalb der engeren Fangemeinde Resonanz. Eine weitere Komposition Zawinuls trug den Übernamen Shorters im Titelstück des Folgealbums «Mr. Gone» (1978).

Auf diversen Wegen mit Mr. Gone

Parallel zu den Engagements mit der Stammgruppe «Weather Report» war Mr. Gone als musikalischer Partner an Projekten mit der kanadischen Singer/Songwriterin Joni Mitchell (10 Alben), dem brasilianischen Sänger/Komponisten Milton

Nascimento («Native Dancers», 1975), der Gruppe Steely Dan («Aja», 1977) beteiligt. Später dann war er noch mit dem Latin-Rocker Carlos Santana («The Swing Of Delight», 1980) unterwegs. Mit von der Partie waren hier auch die früheren Kollegen aus Davis-Zeiten Hancock, Carter und Williams, mit denen er unter der Leitung Hancocks unter dem Qualitätssiegel V.S.O.P. in der Nachfolge des zweiten klassischen Miles Davis-Quintetts spielte. Den Trompeten-Part übernahm der forsche Freddie Hubbard. Nach dem Tod Davis' 1991 nahm die Gruppe mit dem deutlich Miles-affinen Trompeter Wallace Roney ein Legacy Album (A Tribute to Miles, 1994) auf, das neben bekannten Davis-Titeln auch die Shorter-Komposition «Pinocchio» enthielt. Zudem zeigte er sich in seinem Album «High Life» (Verve 1995) auch als Komponist und Arrangeur für ein grosses Orchester auf der Höhe der Zeit. Damit holte er sich im Folgejahr gleich einen Grammy in der Kategorie «Best Contemporary Jazz Performance».

Das neue Quartett – Blue Note 2 – Schluss, aber seine Musik lebt weiter

Das im Jahr 2000 zusammengestellte Quartett mit Danilo Pérez (p), John Patitucci (b) und Brian Blade (dm) bildete nun seine mu-

sikalische Familie in den nächsten Jahren. Bei derart hochkarätigen Musikern besteht immer die Gefahr solistisch zelebrierter Eitelkeit. Hier jedoch waren alle willens, sich dem Konzept einer hochintegrierten Kollektiv-Improvisation unterzuordnen. Die Musik wurde meist aus bekannten Shorter-Kompositionen heraus entwickelt.

Nun war er auch zum «Heimatlabel» Blue Note zurückgekehrt, wo auch die nachgewachsenen Produzenten wussten, was sie an Wayne Shorter hatten. Don Was, der neue Blue Note Boss, vertraute ihm auch 2016, als er mit «Emanon» ein gross angelegtes Werk einspielte, das sozusagen seine Weltsicht nicht nur in der Musik, sondern auch in einer Graphic Novel spiegelt und dessen Schönheit sich nicht aufs erste Anhören hin erschliesst.

Immer mehr konzentrierte er sich aufs Komponieren, wobei er stets mit grösseren Formationen arbeitete und gelegentlich, Grenzen sprengend, in «symphonische» Bereiche vorsties. Sowas ist angezeigt, wenn die Physis der Kreativität nicht mehr folgen kann.

Wynton Marsalis und das «Jazz at Lincoln Center Orchestra» widmeten Wayne Shorter und seiner Musik ein Programm, das dort im Mai 2015 mit seiner Beteiligung aufgeführt wurde. Marsalis weiss wovon er spricht, wenn er sagt:

«He's at the highest level of our music – you can't get any higher than him. Everybody strives to have a personal sound: his sound is definitive».

Heinz Ablor

Diskographie (Auswahl)

- Mosaic (Art Blakey's Jazz Messengers, Blue Note, 1961)
- Speak No Evil (Blue Note, 1964)
- Miles Smiles (Miles Davis, Columbia, 1967)
- Mr. Gone (Weather Report, Columbia, 1978)
- V.S.O.P. (The Quintet, Columbia, 1977)
- High Life (Verve, 1995)
- Footprints! live (Verve 2001)
- The Music of Wayne Shorter (JALCO/Wynton Marsalis, Blue Engine Rc, 2015)

Im Archiv des swissjazzorama sind von Wayne Shorter total 164 Tonträger archiviert.

Albert Nicholas und seine Klarinette

Unter den Memorabilien des swissjazzorama befindet sich eine Klarinette. Sie gehörte dem liebenswürdigen New-Orleans-Veteranen Albert Nicholas, der 1973 in Basel starb. Eine biografische Spurensuche 50 Jahre nach dem Ende einer langen euro-amerikanischen Musikerkarriere. René Bondt



Albert Nicholas, geboren am 27. Mai 1900 in New Orleans, war ein Sonntagskind. Gottes Segen also für einen neuen Erdenbürger? Gegen 300 000 Menschen – Schwarze, Weiße, Kreolen – bevölkerten zu jener Zeit den Schmelztigel im südlichen Louisiana. Die Hafenstadt galt als sozialer Brennpunkt, der Geldsäcke und Hungerleider, Abenteurer und Gangster, Vergnügensüchtige und Sektierer gleichermaßen anzog. Albert war keine zwei Monate alt, als der dunkelhäutige Robert Charles dort auf offener Strasse zwei Polizisten erschoss und floh, worauf sich ein weisser Mob gewalttätig revanchierte. Kein Geringerer als Pianist Jelly Roll Morton – selbst-ernannter «Erfinder des Jazz» – widmete Jahre später dem «New Orleans Riot» vom Juli 1900 einen Song.

Ein anderer Grossmeister des Jazz, nämlich Louis Armstrong, kam fünf Wochen vor Albert Nicholas in der dichtbesiedelten James Alley von New Orleans zur Welt. In seinen schriftlichen Erinnerungen an die Geburtsstadt griff auch Satchmo zum breiten Pinsel: «Da wimmelte es von frommen Kirchgängern, Bankrotteuren, Spielern, kleinen Zuhältern, Dieben, Prostituierten und Schwärmen von Kindern. Da gab es Bars, Saloons, Cabarets und sogenannte Honkey Tonks, übel beleumdete Tanz-Cabarets, in denen vor allem die untersten Schichten der schwarzen Bevölkerung verkehrten.»

Lehrjahre

Im frühen Jazz-Mekka aber gab es vor allem immer und überall Musik, die in die Glieder fuhr – zu Mardi Gras und andern

Festivitäten, zu Hochzeiten und Begräbnissen, zu gediegenen Familienfeiern in der weissen Oberschicht oder Besäufnissen in der Unterwelt. Ein Arsenal von lokalen Bands demonstrierte den Wandel von Marschmusik, Ragtime und kreolischer Folklore zu dem, was man in der Folge New Orleans Jazz nannte. Die gefragteste Formation leitete Kornettist Joe «King» Oliver, der später nach Chicago zog und dort noch grössere Erfolge feierte. Ein Heer junger Nachwuchstalente standen den Bandleadern in allen Instrumental-Kategorien zur Verfügung. «In New Orleans gab es einen ganzen Haufen bemerkenswerter Klarinettenisten», bilanzierte Armstrong Jahrzehnte später und erwähnte namentlich Bill Humphrey, Johnny Dodds, Jimmy Noone und Albert Nicholas.

Wooden Joe Nicholas, Mitglied der Oliver-Formation, brachte seinem Neffen Albert die ersten Töne auf der Klarinette bei, Lorenzo Tio setzte die Instruktion fort und führte den Teenager ins Netzwerk der örtlichen Bands ein. 1917 bis 1919 – Europa leistete sich damals den Ersten Weltkrieg – verdiente Albert Nicholas bei der Handelsmarine sein tägliches Brot, daneben durfte er gelegentlich in der vielbeachteten Band von Kid Ory mitspielen. Bald gab die Musik den Karrieretakt vor: Albert gründete in New Orleans eine eigene Band, zu deren Besetzung Barney Bigard und Luis Russell gehörten. Wie der gleichaltrige Louis «Satchmo» Armstrong fand 1924 auch Nicholas den Weg zu «King» Oliver in Chicago, wo er zwei Jahre blieb.

Alberts Klarinettenspiel gefiel – und erntete ein Musikerleben lang hohe Wertschätzung. Hugues Panassié, Frankreichs «Papst» unter den frühen Jazzkritikern, lobte Nicholas' «saubere Tonbildung», das «agile Phrasieren» und die «brillianten Technik», dank der Albert «mit grösster Leichtigkeit durch die volle Skala seines Instruments turnt». Joachim Ernst Behrendt, eine weitere Instanz unter den europäischen Jazz-Lehrmeistern, pflichtete später bei und verwies auf die «technisch meisterhafte Spielweise» des Musikers aus New Orleans. Aus aktueller Perspektive preist Martin Kunzler, Autor des Rowohlts-Jazzlexikons, Albert Nicholas mit seiner eleganten, poetischen Spielweise als den «virtuosesten aller kreolischen New Orleans-Klarinettenisten». Was dürre Worte nur andeuten können, bestätigt ein Abstecher ins Archiv des swissjazzorama: Dort begegnet uns auf Fotos und Tonträgern ein in jeder Beziehung gepflegter Gentleman (vgl. Kasten).

Wanderjahre

Im Hafen des ethnischen Trichters New Orleans erfuhr Albert Nicholas ein Stück Welt. Aber er wollte mehr vom Planeten Erde sehen: 1926 verliess er «King» Oliver und den amerikanischen Kontinent, besuchte als Tourist und Musiker China und Ägypten, bevor er 1928 – nach einem Etappenstopp in Paris – in die USA zurückkehrte. Bis 1933 spielte er im Orchester des Pianisten und Arrangeurs Luis Russell. Weitere Stationen bildeten die Bands von Sam Wooding, Bernard Addison und Chick Webb. 1937 heuerte Albert erneut bei Russell an, dessen Big Band mittlerweile als musikalisches Vehikel für Louis Armstrong aktiv war. Während des Zweiten Weltkriegs sicherte sich Nicholas seinen Lebensunterhalt als Aufseher bei der New Yorker U-Bahn. Ab 1945 ermöglichte ihm das New Orleans-Revival wieder existenzsichernde Auftritte, beispielsweise mit Art Hodes, Bunk Johnson und Kid Ory.

1953 verlegte Albert Nicholas seinen Lebensmittelpunkt nach Europa und fuhr in der Folge nur noch für kurze Gastspiele über den Atlantik. Wichtigste Basis wurde für ihn jenes Paris, dessen jazzhungrige Jugend seit 1949 einem anderen New-Orleans-Abkömmling huldigte: Sidney Bechet. Nicht wenige US-Jazzmusiker schlugen während der fünfziger und sechziger Jahre ihre Zelte in der französischen Metropole auf, andere wählten London oder Skandinavien – alle in der Absicht, sich als Gastsolisten und «Entwicklungshelfer» im stilistisch nacheilenden Westeuropa dienstbar zu machen und mit populären regio-



nalen Bands Konzerte oder Studioaufnahmen zu realisieren. Der flexible Teamplayer Albert Nicholas fand problemlos Anschluss in dieser Szene. In Frankreich waren es zunächst die Klarinettenisten Claude Luter und André Réwéliotty, die dem Amerikaner eine Bühne boten. Auf Semester-Tourneen mit der Dutch Swing College Band freundete sich auch das übrige Westeuropa mit dem sympathischen Star aus New Orleans an.

Willkommen in der Schweiz

Dass «Al» oder «Nick» in der Schweiz besonders willkommen war, hatte viel mit der sehr animierten, eng mit französischen Musikern verbundenen welschen Jazzszene zu tun. Schon 1954 trat die Raymond Droz Dixieland Jazz Group mit Albert Nicholas in La Chaux-de-Fonds auf. Und in jener Allstar-Formation, die im Herbst 1957 im Zürcher Mascotte ein Monatsengagement absolvierte, figurierten – nicht sehr überraschend – neben Albert Nicholas zwei Genfer: Pianist Henri Chaix und Saxofonist Michel Pilet. Auch weniger «jazzaffine» Orte in der Romandie wie Pruntrut (1968 mit der New Ragtime Band) und Biel (1969 mit den Swiss Dixie Stompers) fanden Berücksichtigung im Konzertkalender von Albert Nicholas.

In der Deutschschweiz nahm nicht nur Zürich, sondern auch das wesentlich klei-

nere Uster Notiz von Jazzgrössen aus USA: Am 10. März 1959 traten im örtlichen Stadthof die zur nationalen Elite zählenden Tremble Kids auf, gleichzeitig mit ihnen aber auch die «Euro-Amerikaner» Bill Coleman (tp), Albert Nicholas (cl) und Joe Turner (p). Was im kulturell aufstrebenden Uster damals möglich war, realisierte westlich von Zürich Arild Widerøe in Baden: Seine 1964 mit musikalischer Starhilfe von Henri Chaix initiierte Konzertreihe Jazz in der Aula wurde zu einem vielbeachteten Jazztreff mit internationaler Ausstrahlung, zu einem Ort, wo rüstige Veteranen wie Benny Carter oder Albert Nicholas gerne vor kundigem Publikum auftraten.

Die Zusammenarbeit von Trompeter Oscar Klein mit «Al» in Basel zeitigte 1969 Folgen: Nicholas liess sich in der Stadt am Rhein nieder. Es ging dem knapp Siebzigjährigen offenbar weniger um einen Alterssitz als um eine geeignetere Operationsbasis. Eine unvollständige Liste weist aus, wo er in seinen letzten Lebensjahren als gediegener Solist und feiner Sideman im Jazz anzutreffen war: Baden (1969/71), Schaffhausen (1969/71), Zürich (1971, gemeinsam mit den Harlem Ramblers am Jazzfestival) und auch in Wien, Prag und Montreux (1972).

Am 3. September 1973 endete in Basel die eindrucksvolle Karriere eines Musikers aus

Im Archiv des swissjazzorama sind über 400 Tonträger mit Albert Nicholas archiviert – u.a. mit:

- King Oliver Jazz Band 1923–26
- Jelly Roll Morton Band 1926
- Luis Russell Orchestra 1926–30
- Louis Armstrong 1929–38
- Fats Waller 1935–36
- Sidney Bechet 1939–51
- Baby Dodds Trio 1946
- Dutch Swing College Band 1954
- Raymond Droz 1958
- And his Swiss Friends 1959
- Miriam Klein 1969
- Henri Chaix in Baden 1969
- Swiss Dixie Stompers 1969
- New Ragtime Band 1969
- Joe Turner 1969
- Jacky Milliet 1971
- Jazz Festival Zürich mit Film 1971

der Gründergeneration des Jazz: Albert Nicholas starb an den Folgen eines chirurgischen Routineeingriffs. Seine Klarinette, heute ein Souvenir im Besitz des swissjazzorama, erinnert ein halbes Jahrhundert später an den einstigen Besitzer, den sein Genfer Mitmusiker Michel Pilet einmal so würdigte: «Nick était un homme charmant, un de ces gentlemen du monde du jazz que nous avons eu la chance de croiser. Toujours très soigné, il nous avait séduit par son incroyable gentillesse et sa jeunesse de coeur.»



Das Ehrengrab auf dem Friedhof Hörnli, in Riehen bei Basel, ist die letzte Ruhestätte des New Orleans-Klarinettenisten Albert Nicholas

Luzern am Puls der Zeit: Jazzausbildung im akademischen Rahmen

Mit rund 150 Studierenden verfügt Luzern heute über das grösste Ausbildungsinstitut für Jazz in der Schweiz. Den Grundstein legte 1972, also vor einem halben Jahrhundert, der «Verein Jazzschule Luzern». Mittlerweile ist die ehemalige Jazz Schule Luzern – gemeinsam mit dem städtischen Konservatorium und der Akademie für Schul- und Kirchenmusik – Teil der Hochschule Luzern (HSLU). Geleitet wird die «Hochschule Luzern – Musik» seit 2019 von Valentin Gloor. Ihm stellten Fernand Schlumpf und René Bondt Fragen zur Jazzausbildung.

Wieviele Dozierende unterrichten derzeit am Luzerner Institut für Jazz & Volksmusik?

Das Institut beschäftigt zurzeit rund 40 Dozierende – und darüber hinaus natürlich auch noch Gastdozierende und Lehrbeauftragte. Die Anzahl ist spannend, weil sie ein Gefühl für die Grösse des Instituts und die Wahlmöglichkeiten im Studium gibt. Entscheidend sind aber für uns das künstlerische Profil, die Vernetzung und Ausstrahlung in der Szene sowie die Kompetenz als Dozent oder Dozentin.

Im Laufe der Jahre hat sich der Sammelbegriff Musik mit Hilfe der allpräsenten Verbreitungsmedien enorm aufgefächert. Folklore, Rock und Pop gehören ebenso dazu wie frei improvisierte und elektronische Musik. In welchem Verhältnis zueinander stehen diese Fachbereiche heute an der Luzerner Hochschule?

Unsere Dozierenden sollen ganz bewusst unterschiedliche Facetten des breiten musikalischen Spektrums abdecken – so werden die Studierenden mit ihrem ganz individuellen Profil möglichst gut unterstützt und begleitet. Und dies ist unser Kernauftrag. Also Offenheit und Breite im Angebot, damit die Studierenden in ihrem Zielbe-

reich Vertiefungsmöglichkeit haben und ihre Kompetenz entwickeln können.

Aktuelle Jazzszenen: dran bleiben

Fokus Jazz: Wie stark nimmt Luzern als Lehrinstitut Bezug zur aktuellen Entwicklung in der Jazzszenen?

Unser Anspruch ist es, einen aktiven Beitrag zur aktuellen Jazzszenen zu leisten. Deshalb wird im Unterricht stark auf diese Entwicklung eingegangen. Über unsere Dozierenden und Alumni ebenso wie über die Studierenden sind wir mit der aktuellen Jazzszenen stark vernetzt. So bieten wir den Studierenden die Gelegenheit, mit prominenten Vertretern und Vertreterinnen in Kontakt zu kommen und von ihnen zu lernen. Darüber hinaus beschäftigt sich auch unsere Forschungsabteilung aktiv mit der Schweizer Szenen, wenn es beispielsweise um die Aufarbeitung des Archivs der Jazzfestivals Willisau und Schaffhausen geht.

Öffentliche Veranstaltungen in der Hochschule, im KKL oder am Festival Willisau fördern die Bekanntheit von Musikerinnen, Musikern und Bands. Wie aktiv beteiligt sich die Schule an solchen Anlässen?



Als Hochschule pflegen wir in allen musikalischen Stilrichtungen enge Partnerschaften mit Veranstaltern, Festivals, Orchestern und weiteren kulturellen Playern. Solche Partnerschaften gibt es natürlich auch im Jazz, etwa mit dem Jazzfestival Schaffhausen, dem Festival unerhört, den Langnau Jazz Nights und weiteren. Die Hochschule leistet für diese Kooperationen aktiven Support – da muss man dranbleiben. Kooperationen dürfen nie nur auf dem Papier stattfinden. Da fließt viel Arbeit und Herzblut hinein. Und für uns wichtig: Die frühe Vernetzung der Studierenden mit der Szenen ist das A und O.

Der Stellenwert der Tradition

Es ist freilich auch wichtig, nicht nur in der Gegenwart zu leben, sondern die Geschichte zu kennen. Nach diesem Leitmotiv arbeitet das swissjazzorama. Wie wichtig ist die historische Herleitung des Jazz in der aktuellen Ausbildung?

Musikhochschule Luzern:

Das breitgefächerte Bachelor- und Master-Studienangebot umfasst die Bereiche Klassik, Jazz, Kirchen- und Volksmusik, Komposition, Theorie sowie Musikpädagogik.

Zu unserem Bild:

Im Herbst 2009 gegründet, besteht das Volksmusik-Ensemble aus den Studierenden des Studien-Schwerpunkts Volksmusik. Das Ensemble pflegt nicht nur ein breites Repertoire Alpenländischer Volksmusik, sondern setzt sich mit neuen und alten Musikströmungen im Grenzbereich zu Klassik und Jazz auseinander. Leiter ist derzeit Andreas Gabriel, *1982, vielseitig interessierter Schweizer Violinist.



Die musikalische, die künstlerische Tradition spielt immer eine grosse Rolle – in jeder Kunstdisziplin und in der Musik in jeder Stilrichtung. Was musikalisch vor mir war, ist Inspiration, bietet die Möglichkeit, das eigene Profil in einer langen Reihe von grossen künstlerischen Persönlichkeiten zu schärfen und zu prüfen. Das schliessen unsere Curriculum Workshops ein, die sich mit der Jazztradition befassen, und auch im Hauptfachunterricht spielt diese Auseinandersetzung – vor allem zu Beginn des Studiums – eine Rolle. Falls sich Studierende spezifisch in die Jazztradition vertiefen möchten, haben wir renommierte Dozierende dafür.

Stehen entsprechende Projekte an?

Die Auseinandersetzung mit der Tradition ist Teil einer jeden Ausbildung, sie findet nicht nur projektweise statt. Ein grosses Projekt verfolgen wir allerdings direkt mit dem swissjazzorama. Es geht um die Frage einer engen Kooperation, um die wertvollen Bestände auch für künftige Generationen zu bewahren und zugänglich zu machen. Aktuell laufen Finanzierungs-bemühungen, auf deren Erfolg wir hoffen, um einen nächsten Schritt machen zu können.

Fragmentierte Kulturförderung

Wo hat die Schweizer Geschichte des Jazz eigentlich ihr Zuhause? Braucht



Valentin Gloor

Die Hochschule Luzern wählte Valentin Gloor 2019 zum Direktor des Departements Musik in der HSLU. Der heute 46-Jährige begann seine Laufbahn als Konzertsänger, Gesangslehrer und Chordirigent mit Studien in Sologesang an der Musikhoch-

schule Winterthur-Zürich sowie an der Universität für Musik und darstellende Kunst Graz, wo er 2013 auch doktorierte. Weiterführende Forschungskompetenzen erwarb er sich als Research Fellow und Associate Researcher am Orpheus Institut Gent (Belgien). Als Präsident der Kommission Berufsausbildung des Schweizerischen Musikpädagogischen Verbands (SMPV) und Leiter der Stiftung Schweizer Akademie für Musik und Musikpädagogik eignete er sich fundierte Kenntnisse über die Schweizer Bildungslandschaft an. Seine Leitungstätigkeit baute Valentin Gloor in der Folge sukzessive aus – zuerst als Gründungsrektor des Departements Musik, später als Mitglied des Fachhochschulrats der Kalaidos Fachhochschule Schweiz und von 2014 bis 2019 als Direktor des Konservatoriums Winterthur.

es da gar zentrale Kulturförderung vom Bund? Müsste eine bestehende Institution die Initiative ergreifen?

Fraglos leidet die Schweizer Musikszene darunter, dass ihr kulturelles Gedächtnis stark fragmentiert ist und oft in prekären Finanzierungsstrukturen funktionieren muss. Archive, Dokumentationszentren, Sammlungen leben oft vom Herzblut enthusiastischer Menschen und von der Hand in den Mund. Das gilt auch für die ganze musikalische Bandbreite. Vermutlich führt nichts daran vorbei, dass in naher

Zukunft eine gesamtschweizerische Initiative ergriffen wird. Dazu müssten sich aber mehrere grosse Institutionen gemeinsam für eine solche Sache stark machen. Interessant ist ja, dass diese Dringlichkeit durch die Digitalisierung nicht abnimmt – eher nimmt sie noch zu, denn es wird aufwendiger und teurer, die Aufmerksamkeit zu gewinnen und zu bewirtschaften, und auch die technischen Umsetzungen verschlingen grosse Summen.

Musikstars in Zürich

z.B. im Africana – dem legendären Zürcher Jazzclub an der Mühlegasse 17

- **Dollar Brand**, später Abdullah Ibrahim (p, ss, cello), geboren 1934 in Südafrika. Nach dem 2. Weltkrieg war er mit seinem Trio eine zeitlang das Hausorchester des Jazzclub Africana und damit ein wichtiger Musiker. Die Konzerte wurden oft von vielen Schweizer Fans sowie Musikern und Musikerinnen besucht, denn die Musik, die dort gespielt wurde, war richtungweisend für die Zukunft. Bekannt war das Africana auch wegen der Innen-Dekoration, die aus lauter afrikanischen Gegenständen und Bildern bestand.

Ausserdem gibt es noch die Geschichte von

- **Duke Ellington**. Als er in Zürich ein Konzert gab, begegnete er im Africana dem Pianisten Dollar Brand. Er war von ihm so begeistert, dass er ihm half, seine Karriere zu lancieren. Berühmt wurde dieser dann aber unter seinem 2. Namen **Abdullah Ibrahim!**

Sie finden über das Africana und diese Musiker viel Interessantes im Archiv des swissjazzorama und im Internet.



Neben dem Africana gab es auch einige andere international bekannte Musiker, die nach dem 2. Weltkrieg, für einige Zeit Wohnsitz und Arbeitsplatz in Zürich hatten. Das waren:

- **Joe Turner** (p, voc), 1907–1990, USA
- **Willie the Lion Smith** (p, comp), 1893–1973, USA
- **Champion Jack Dupree**, (Bluessänger und Pianist), 1909–1992, USA

Diese Musiker gaben immer wieder Konzerte in der Umgebung von Zürich. Die jungen Jazzfans konnten sie also hören, ohne weite und teure Reisen, z.B. nach Paris, machen zu müssen.

So waren sie für viele junge Schweizer Jazzfans die ersten Live-Begegnungen mit internationalen Stars. Walter Abry

Billie / Lester / Louis / David Stone Martin (Dizzy)

Der Artikel der Seiten 2–4 ist von unserem Redaktionsmitglied Heinz Abler informativ, interessant, gut recherchiert und geschrieben worden. Der Text stimmt aber auch traurig und sehr nachdenklich!

Mit den Abbildungen auf den Seiten 14 und 15 wollen wir, als Ergänzung zum oben erwähnten Artikel, darauf hinweisen, dass Jazz die Zuhörer auch in eine lockere, übermütige Stimmung versetzen kann, trotz zwischendurch gespieltem Blues. Deshalb zeigen wir auf diesen zwei Seiten humorvolles Bildmaterial aus dem Archiv des swissjazzorama!

Zur Erinnerung: Die charakteristischen Merkmale des Jazz sind Improvisation, unverwechselbarer Instrumentenklang, Swing und Synkopen. Die Musiker und Musikerinnen improvisieren, ausgehend von Melodie oder Akkorden der Kompositionen, oft aber auch ohne jede Vorgabe. Das begann etwa um 1900 und entwickelte sich dann von Stil zu Stil bis zum «Free Jazz» ca. 1970. Nachher spielten Musiker und Musikerinnen weiter vielfältigen Jazz oder Jazz-Ähnliches. Gegen Ende des Jazz-Jahrhunderts entstand dann der neue Ausdruck «Weltmusik», gemeint ist damit die Mischung aus westlichen und nicht westlichen Musikpraktiken.

Walter Abry



Diese ungewöhnliche Foto von Billie Holiday (1915–1959) haben wir in unserem Archiv in einem Buch gefunden. Als Billie in Zürich in der Schweiz weilte, wollte sie auch hier Skifahren. Das endete für sie aber mit einem Sturz, den ein aufmerksamer Fotograf festhielt. Billie stand erst kurz vorher in Aspen (California), zum ersten Mal auf Skiern.



Lester Young, genannt «Prez» (1909–1959), war ein US-amerikanischer Tenorsaxofonist und Klarinetist. Er war einer der den Jazz prägendsten Saxofonisten. Seine Spielweise markiert die Zeit des Übergangs vom Swing zum Bebop (1940er Jahre). Den Übernamen «Prez» (President) gab ihm Billie Holiday, mit der er befreundet war und auch wunderbare Aufnahmen machte. Die Zeichnung für diese humoristische CD-Hülle lieferte der Künstler Cabu. Lester Youngs Klarinettenspiel ist aber keineswegs «Katzenmusik», wie das Cabu mit seiner Zeichnung andeutete.

Auf der Suche in unserem Archiv nach einem Schweizer Beitrag zu diesen Seiten sind wir wieder einmal auf die humoristische Foto des Empfangs eines grossen Jazzmusikers in der Schweiz gestossen. Das war am 7. November 1955 auf dem Flughafen Zürich-Kloten. Louis Armstrongs All Stars stiegen aus dem Flugzeug und wurden von einer Menschenmenge empfangen. Dabei war auch eine Schweizer Jazzband, dargestellt durch eine «Pauke». Daneben stand immerhin Wieni Keller (mit Klarinette). Das war aber noch nicht alles, denn da war auch noch eine Ländlerkapelle in ihren schönsten Trachten und ein Alphorn, auf dem Louis, noch auf der Flugzeugtreppe, ein paar Riffs spielte. Die Foto passt wunderbar auf diese Seite, denn sie beinhaltet viel versteckten Humor.

Auf der Foto stehen ganz oben nebeneinander der Bassist Arvell Shaw und der Posaunist Trummy Young, gleich darunter dann die Sängerin Velma Middleton und daneben Louis «Satchmo» Armstrong, (normalerweise Trompete und Gesang), hier aber Alphorn blasend!



David Stone Martin (1913–1992) war ein US-amerikanischer Maler und Grafiker. Bekannt wurde er durch seine Illustrationen für Covers von Jazz-Alben. Der Jazzfan David Stone Martin war mit der Pianistin Mary Lou Williams befreundet. Als diese 1944 ein Album für Asch-Records aufnahm, konnte sie Moses Asch überzeugen, David Stone Martin die Gestaltung des Umschlags zu überlassen. Das war das erste Album, das er gestaltete.

Der erste Auftrag für Norman Granz, war ein Logo für dessen «Jazz at the Philharmonic-Konzerte» zu entwerfen. Resultat: Der Trompeter mit der roten Jacke! Ab ca. 1950 schuf David Stone Martin über hundert weitere Illustrationen. Hier z.B. eine humorvolle Darstellung des Trompeters Dizzy Gillespie.

«Bye Bye Jazzletter»

Als das Schweizer Jazzarchiv auf Betreiben von Fernand Schlumpf nach Uster verlegt wurde, hiess es neu: swissjazzorama – das Schweizer Jazzarchiv.

Fernand Schlumpf, *1945, Architekt HTL, Gründungsmitglied des Jazzclubs Uster, grosser Jazzkenner und Schlagzeuger.

Bald wurde der Wunsch laut, dass ein solches Archiv eine regelmässige Publikation haben sollte. Jimmy T. Schmid (J.T.S.) wurde als Leiter der Redaktionskommission berufen. Jimmy war während seiner Berufstätigkeit Werbeleiter bei der Firma Zellweger Luwa in Uster. Daneben erteilte er Deutschunterricht an einer Schule. – Ich, Walter Abry (wa), wurde für die Stelle als Layouter angefragt. Mein erlernter Beruf war Schriftsetzer. Eine längere Ausbildung zum typografischen Gestalter folgte. Den grössten Teil meiner Berufsarbeit war ich beim Zürcher Oberländer und der dazu gehörenden Druckerei Wetzikon beschäftigt.

Für Jimmy und mich war Jazz immer das grosse Hobby. Jimmy war auch ein begabter Schlagzeuger. Ich lernte Klarinette spielen, aber mein instrumentales Können war doch eher bescheiden.

Die Voraussetzungen, eine kleine Jazz-Zeitschrift zu erarbeiten und herauszugeben, waren aber nicht schlecht. Als grosser Kenner des Schweizer Jazzarchivs stand uns ja Fernand Schlumpf (fs) zur Seite. Später stiess Heinz Abler (ha) zu uns. Er ist ein grosser Jazzkenner und fabelhafter Texter.

Das Heft, das wir kreierten, bekam den Namen «Jazzletter». Material über Jazz gab es jede Menge im immer grösser werdenden Schweizer Jazzarchiv. Total haben wir 53 Jazzletter gestaltet, was in etwa dem Umfang eines 500 Seiten dicken Buches entspricht. Darauf sind wir schon stolz.

Der Inhalt des Heftes bestand jeweils aus zwei Teilen, erstens über die internationale

Jazzgeschichte, zweitens über den Schweizer Jazz und die Arbeit in unserem Archiv.

Um das alles zu bewältigen, waren wir auf freiwillige Mitarbeiter angewiesen. Die Mitarbeiter, die auf Anfrage hin viele Artikel verfassten, waren René Bondt, Konrad Korsunsky, Jacques Rohner und Albert Stolz. Selbstverständlich haben auch die Mitglieder der Redaktion, Jimmy T. Schmid, Walter Abry, Fernand Schlumpf und Heinz Abler, viele Artikel verfasst. Auch Irène Spieler hat viel für den Jazzletter gearbeitet. Ab und zu mussten auch Texter ausserhalb des swissjazzorama gesucht werden. Bei allen, die uns geholfen haben, einen kurzweiligen und informativen Jazzletter herzustellen, bedanken wir uns herzlich.

Nun ist der Moment gekommen, wo Mitarbeiter aus Altersgründen zurücktreten, was soviel heisst, der Jazzletter in seiner bisherigen Form ist nach dieser 53. Ausgabe Vergangenheit – deshalb leider: «Bye Bye Jazzletter»! Walter Abry

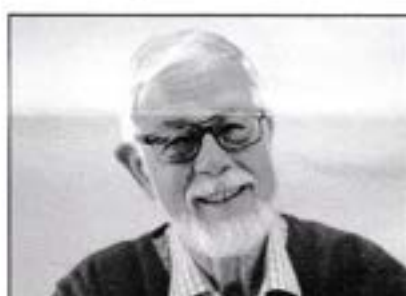
Unten: Diese acht Autoren lieferten viele Artikel, und Irène Spieler erstellte, wenn es nötig war, die Reinschriften:



Jimmy T. Schmid



Walter Abry



Fernand Schlumpf



Heinz Abler



Irène Spieler



René Bondt



Jacques Rohner



Albert Stolz



Konrad Korsunsky