



<i>Dance with a dolly</i>	Good night my love
<i>Dans mon coeur</i>	Goody Goody
<i>Dark eyes (Bertinat, Akk.)</i>	Got a pair of shoes
<i>Dear Mam'</i>	
<i>Deep in a...</i>	
<i>De...</i>	
<i>Die...</i>	
<i>Dig...</i>	
<i>Dile...</i>	
<i>Dile...</i>	
<i>Do I...</i>	
<i>Does...</i>	
<i>Doin'...</i>	
<i>Don't f...</i>	
<i>Don't get around much anymore</i>	Hurray Home
<i>Don't let that moon get away</i>	<i>I can't love you anymore</i>
<i>Don't sit under the apple tree</i>	<i>I close my eyes</i>
	<i>I concentrate on you</i>

Damals in Deutschland: Eine Schweizerband auf Erfolgskurs

Ein jazzgeschichtliches Kuriosum: Teddy Stauffer und seine Original-Teddies begeisterten das junge Publikum in den grossen Tanzsälen in Berlin und Hamburg, obwohl das Reichsministerium für Kultur der NS-Regierung den Jazz verboten hatte.

Einen Höhepunkt brachte die Olympiade 1936. Das Regime geriet in ein Dilemma. Einerseits bezeichnete es den Jazz als «undeutsch» und «entartet». Andererseits wollte man mit dem Teddy Stauffer-Orchester und einigen ähnlichen Bands zeigen, wie international und weltoffen man war. Leider wurden die Druckmittel gegen Orchester, die jazzmässige Musik spielten, und gegen das

Publikum, das sie konsumierte, gegen Ende der Dreissigerjahre verschärft. Nun waren selbst in den Grossstädten nur noch selten heisse Rhythmen zu hören. Vertreter des musikalischen Establishments übertrafen sich mit Pamphleten gegen die – wie es hiess – kulturzerstrende Musik.

Das Teddy Stauffer-Orchester spielte vor dem Ausbruch des zweiten Weltkrieges zum letzten Mal im Hotel «Atlantic» in Hamburg. Nach anschliessenden Engagements in der Schweiz war es der Band nicht mehr vergönnt, in das Land einzureisen, wo sie während Jahren von einem Erfolg zum anderen eilte. Von diesen Erfolgen, aber auch von den

Liebe Leserinnen, liebe Leser

In dieser Ausgabe unseres Jazzletters stellen wir Ihnen ein Buch vor, das Teddy Stauffer gewidmet ist, einem der ersten Pioniere des Schweizer Jazz. So darf man ihn wohl bezeichnen, obwohl nicht alles, was er mit seinen Bands als Tanzmusik spielte, Jazz war. Immerhin ist Stauffer der einzige Schweizer Jazzmusiker der frühen Swingzeit, den man im Rowohl-Jazzlexikon unter einem Stichwort vorstellt. Dort wird konzis innerhalb einer kurzen Spalte über ihn berichtet. Das Buch von Ernst Roth umfasst 110 Seiten: gründlich recherchierte Informationen über das Leben und die Musik Stauffers, seine Jugendjahre, seine Glanzzeiten als Bandleader und seine späteren Erfolge als Hotelmanager. Nur schon all die Zitate von «Fachleuten», die zeigen, mit welchen Vorurteilen sie den Jazz in den Dreissiger- und Vierziger-Jahren beurteilten, machen das Buch lesenswert.

Endlich können wir unsere Reihe über Instrumente fortsetzen. René Bondt ermöglicht dies mit seinem wertvollen Artikel über die Rolle der Orgel im Jazz.

Der Beitrag von Albert Stolz ist für alle gedacht, die den echten Blues schätzen. Mit vielen Beispielen der Blueslyrik zeigt er, wie sehr sich beim Blues Musik und Text ergänzen.

Sollten wir mit dem einen oder anderen Beitrag Ihr Interesse gewinnen, freuen wir uns sehr.

Herzlich Jimmy J. Schmid

mühevollen Anfängen und – last but not least – von den vielen aussermusikalischen Aktivitäten des berühmten Bandleaders berichtet das neu erschienene Buch «Goody Goody» von Ernst Roth, das wir Ihnen auf Seite 2 vorstellen.

Goody Goody

«Goody Goody» von Johnny Mercer und Mat Malneck gehörte zur ersten Serie von Stücken, die das Label Telefunken am 14. Juli 1936 in Berlin mit dem Stauffer-Orchester aufgenommen hatte. «Goody Goody» wurde fortan zu einem Identifikationstitel der Band, der vom begeisterten Publikum immer wieder verlangt wurde.

Im Allgemeinen trifft man in Darstellungen der europäischen Jazzgeschichte nur selten auf den Namen «Teddy Stauffer». Umso löblicher ist es, dass sich Ernst Roth die Mühe genommen hat, das Teddy Stauffer-Buch «Goody Goody» zu schreiben, dessen 2. Auflage kürzlich erschienen ist. Es ist schon sehr bemerkenswert, wenn ein ausgewiesener Spezialist der echten Schweizer Volksmusik seine gewohnten Bahnen verlässt, sich dem Jazz zuwendet und ein Buch schreibt, das überall vorhanden sein sollte, wo man sich ernsthaft für die Anfänge des Schweizer Jazz interessiert.

Versucht man, sich über Teddy Stauffers Leben Übersicht zu verschaffen, ergibt sich bald einmal eine Gliederung nach Regionen. Auch Ernst Roth macht von diesem Ordnungsprinzip Gebrauch.

Bern – Jugend und Anfänge

Ernst Heinrich Stauffer wurde am 2. Mai 1909 in Murten FR geboren und verbrachte seine Jugendjahre in Bern, wo er mit neun Jahren begann, Geige zu spielen. Er absolvierte eine kaufmännische Lehre, spürte aber bald, dass er nicht dazu berufen war, ständig an einem Schreibtisch zu sitzen. Die Musik, wie sie z.B. das englische Orchester Jack Hilton spielte, interessierte ihn viel mehr als das fehlerfreie Addieren von Zahlenreihen. Durch Kontakte zu Gleichgesinnten, dem Trompeter Willi Musi, dem Schlagzeuger Paul Guggisberg und dem Pianisten und späteren Radiomann Walo Linder entstand ein Quartett. Die vier ambitionierten Boys mit ihrem Teddybär-Maskottchen gaben sich mit einigen gelungenen Auftritten als Amateur-Tanzkapelle nicht zufrieden, sie wollten als Professionals Karriere machen. Der Anziehungskraft der Metropole Berlin konnten die Teddies nicht widerstehen. Berlin war das Ziel, als die vier jungen Optimisten mit ihren Instrumenten am 19. April 1929 auf dem Berner Bahnhof standen.

Berlin – Aufstieg und Glanzzeit

Hier schildert der Autor mit vielen Seitenblicken auf das damalige politische und kulturelle Umfeld in Deutschland, wie die Teddies bei ihrem Eintreffen in der Hauptstadt Deutschlands zuerst praktisch vor dem Nichts standen, dann aber nach und nach in den grossen Städten als modernes, attraktives Tanzorchester bekannt wurden. Die Laufbahn von Stauffers Orchester, nun 15 Musiker umfassend, führte 1933 steil nach oben. Ein Höhepunkt war die Reise als Bord-

kapelle eines Luxusdampfers nach New York, wo Stauffer dank guten Verbindungen Notenmaterial beschaffte, das ihm erlaubte, das Band-Repertoire durch viele Evergreens aus dem «Great American Songbook» zu erweitern. Ein weiterer Höhepunkt war für Stauffer die Berliner Olympiade (siehe auch Seite 1).

Der Autor unterlässt es nicht, auch auf die Musiker hinzuweisen, die zu dieser Zeit massgeblich zum Erfolg der Band beigetragen haben: z.B. der Berner Pianist und Akkordeonist Buddy Bertinat, der Gitarrist und Sänger Billy Toffel und der hervorragende Klarinetist und Alt-saxofonist Ernst «Ernie» Höllerhagen aus Wuppertal.

Zürich – Höhepunkt und wechselnde Erfolge

1939 war der Karriereabschnitt Deutschland vorbei. Teddy Stauffer und seine Musiker waren froh, wieder in die Schweiz reisen zu können. Im Sommer 1939 begeisterten sie das Tanzpublikum an der Schweizerischen Landesausstellung in Zürich. Für den Dialektfilm «S'Margritli und d'Soldate» schreiben die beiden Bandpianisten Buddy Bertinat und Jack Trommer zusammen mit Stauffer die Filmmusik. Auch in der Schweiz erlebte Stauffer eine ganze Reihe von Erfolgen. Umso überraschter war man, als er die Leitung seines Orchesters dem ausgezeichneten Tenorsaxofonisten Eddie Brunner übertrug und sein Domizil in die USA verlegte.



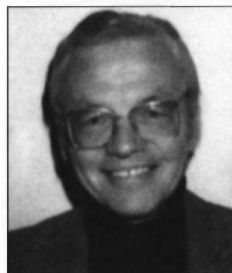
Teddy als Frontman in voller Aktion. Vorne links Ernst «Ernie» Höllerhagen.

Die Original Teddies – Leitung Eddie Brunner

Hier berichtet der Autor von den Bemühungen Brunners, das Orchester musikalisch neu zu positionieren. Mit dem neuen Leader sollen die Teddies gleichsam ihre zweite Blütezeit erlebt haben.

Zurück zu Stauffer: Unter dem Titel «Teddy Stauffer unter Reichen und Schönen» schildert Ernst Roth mit viel Liebe fürs Detail, wie es dem beliebten Teddy privat und geschäftlich an den Orten ergangen war, die für seinen Lebensweg bestimmend waren: New York – Hollywood – Mexiko Stadt – Acapulco. Einiges ging daneben. Doch in Acapulco (Mexiko), wo er am 27. August 1991 starb, hatte er als Nachtclubbesitzer ausserordentliche Erfolge. Der Autor weist darauf hin, dass Teddy Stauffers Platten der Dreissiger- und Vierzigerjahre «seinem Namen auch noch nach einem Menschenalter Glanz verleihen». In unserem Archiv sind sie vorhanden. Sorgfältig eingereiht Jimmy T. Schmid

Auslieferung: Verlag Ernst Roth
Feldblumenstrasse 8, 8134 Adliswil
E-Mail: ero1sch@bluewin.ch
Preis: Fr. 35.– (inkl. Porto/Versand)



Ernst Roth

Geboren am 23. Januar 1930 in Zürich. Während 40 Jahren Leiter der Urheberabteilung bei der Autorengesellschaft SUIZA. Kompetenter Kenner der Schweizer Volksmusik. Akkordeonist seit seiner Jugendzeit, seit einigen Jahrzehnten auch Schwyzerörgeli-Spezialist. Schreibt Bücher über berühmte Ländlermusiker und ein Lexikon über Schweizer Volksmusikanten. Ein universeller Geist mit viel Sinn fürs Echte und regem Interesse für den Jazz.

Jazz für zehn Finger und zwei Füße: *Rudolph Wurlitzer, Laurens Hammond und die Folgen*

Man nennt sie die Königin der Instrumente. Die Orgel ziert mit ihren Pfeifenreihen Dome und Kathedralen, Konzertsäle und Unterhaltungstempel. Um ihr volles Volumen zu entfalten, erfordert sie den Einsatz von zehn Fingern und zwei Füßen. Darüber hinaus kann sie mit dutzenden oder gar hunderten von Registern den ganzen Klangkosmos imitieren, von der leisen Hirtenflöte bis zum orchestralen Fortissimo.

Aber von welcher Orgel soll hier die Rede sein: von jener des mechanischen oder jener des elektronischen Zeitalters? Das klassische Instrument zur Begleitung von Gottesdienst und Kirchengesang ist vom Jazz meilenweit weg – es sei denn, man schliesst Spiritual und Gospel ein. Musikalische und instrumententechnische Schnittmengen gibt es, aber im vorliegenden Newsletter geht es primär um die Orgel im Jazz und ihren Stammbaum. Das geht nicht ohne kurzen Exkurs in die Geschichte der Pfeifenorgeln ab, deren grösste nicht in einer Kirche thront, sondern in einem – Warenhaus. Unterm Dach des legendären «Wanamaker's» in Philadelphia, heute Teil der Macy's-Ladenkette, sind 28522 Pfeifen versammelt, die von einem sechsmanualigen Spieltisch mit 374 Registern bedient werden. Daneben nimmt sich die Nummer eins der Schweiz, die Grosse Orgel im Kloster Engelberg, mit ihren 9097 Pfeifen und 137 Registern geradezu schmüchelig aus.

Der findige Ktesibios

Wie so vieles beginnt auch die Historie der Orgel in der Antike: Das Prinzip, Luftsäulen in zusammengebundenen Hohlkörpern von unterschiedlicher Länge zum Schwingen und Klingeln zu bringen, wurde bereits bei der Panflöte angewandt. Der im ägyptischen Alexandria lebende «Techniker» Ktesibios machte daraus im 3. Jahrhundert vor Christus eine Orgel, indem er mehrere Pfeifenreihen kombinierte und Klangvielfalt mit einer fussbetriebenen Luftdruckpumpe produzierte. Später gab es in Griechenland öffentliche Orgelwettbewerbe. Kaiser Nero machte die Orgel im römischen Imperium zum Statussymbol, das als solches im byzantinischen Reich fortlebte. Im westlichen Europa tauchte die Orgel 757 n. Chr. wieder auf, als Frankenkönig Pippin der Kleine eine derartige Orgel geschenkt erhielt.

Im Christentum der Kirchenväter und frühen Päpste waren Instrumente im Gottesdienst verpönt. Dennoch setzte sich die Orgel zu Beginn des zweiten

Jahrtausends zuerst in Klöstern und dann – nachdem das Konzil vom Mailand 1287 die Orgel als einziges Instrument in der Messe zugelassen hatte – auch in vielen grösseren Kirchen durch. Für das 14. Jahrhundert sind Orgeln in der Schweiz nachgewiesen; allerdings sorgte in der Folge die Reformation für eine Bruchlinie: Zwingli und Calvin hielten die Orgelmusik für «papistisch» und «unbiblisch». Erst in der Barockzeit triumphierte die Orgel über die religiöse Zersplitterung.

Die Industrialisierung sorgte für mechanische Revolutionen im Orgelbau: Der «Handbetrieb» wurde von der pneumatischen, dann von der elektrischen Traktur abgelöst, fabrikmässiger Orgelbau produzierte in grosser Zahl genormte Pfeifensätze. Inzwischen hat auch die digitale Ära in den Kirchen Einzug gehalten: Instrumente, die in Klang und Handhabung fast alles – nur nicht die Tonerzeugung – mit historischen Pfeifenorgeln gemeinsam haben, liefert etwa die nordamerikanische Firma Allen, die in der Schweiz von der Ustermer Firma Schärz AG vertreten wird.

«Mighty Wurlitzer»

Und wo bleibt nun der Jazz auf der Orgel? – Auch er hat sich schon früh einen gewissen Platz in der Kirche gesichert. Für Musiker wie den legendären Stridepianisten und Entertainer Thomas «Fats» Waller, der sich gelegentlich an die Pfeifenorgel setzte, wurde indes nicht das Gotteshaus zum akustischen Betätigungsfeld. Der Siegeszug der Orgel im Populärbereich hatte mit dem Aufkommen der grossen Film- und Unterhaltungstheater zu Beginn des 20. Jahrhunderts zu tun. Die grosse Kinoorgel wurde zum Stimmungsmacher der Stummfilmzeit. In Europa kamen die deutschen Orgelbauern Walcker und Welte gross ins Geschäft.

Jenseits des Atlantiks avancierte die Rudolph Wurlitzer Company, die ursprünglich Streich- und Blasinstrumente produziert hatte, zum begehrten Lieferanten: Zwischen 1914 und 1940 baute Wurlitzer über 2200 Pfeifenorgeln, die

grösste unter den «Mighty Wurlitzers» füllt noch heute die nicht eben kleine New Yorker Radio City Music Hall mit betörendem Sound. Wurlitzer produzierte auch elektrische Orgeln und E-Pianos. Erfolg hatte das Unternehmen während des Vinylscheiben-Honeymoons aber vor allem mit seinen Plattenspielautomaten, den Jukeboxes. Heute ist Wurlitzer nicht mehr im Musikbusiness tätig.

Eine Orgel für Henry Ford

Synonym für Orgel und Jazz ist seit den dreissiger Jahren des letzten Jahrhunderts vor allem ein Name: Hammond. Eigentlich haben wir uns zwei Namen zu merken: Laurens Hammond und Don Leslie. Aber schön der Reihe nach. Laurens Hammond (1895–1973) stammte aus Evanston (Illinois), lebte in seiner Jugend freilich auch ein Jahrzehnt lang in Europa, wo die Mutter nach dem Bankcrash und Selbstmord ihres Gatten William Hammond einen Neuanfang als Künstlerin wagte. Sohn Laurens entwickelte sich zum Daniel Düsentrieb der Musik, ohne von Musik selber eine Ahnung zu haben. Er war der Tüftler und Erfinder, der im Laufe seiner Wirkenszeit 110 Patente erhielt. Der «Inscheniör», dem «nix zu schwör» war, der Motoren und Uhrenbestandteile entwickelte – und dann, im Januar 1934, seine elektrische Orgel «Modell A» dem Patentamt in Washington zur Beglaubigung einreichte.

Die A-Hammond mit Zugriegeln und elektromagnetischem Tonradgenerator erhielt umgehend behördlichen Segen. Zunächst wurde in Kleinserien gebaut und an eine exquisite Kundschaft geliefert, zum Beispiel an den Auto-Mogul Henry Ford und den brillanten George Gershwin. Unter den Vollblut-Jazzern war Bandleader und Pianist Count Basie hellhörig geworden und sicherte sich eine Hammond, die ab 1936 in der verfeinerten Version B produziert wurde. Noch bedurfte es einiger technischer Zutaten und Innovationen, bis die zweimanualige Hammond so klang, wie sie sich für Jahrzehnte im Modell B3 manifestierte und in den Ohren von ganzen Fangenerationen als Jazzorgel schlechthin festsetzte.

Hammond versus Leslie

Moderne digitale Instrumente kommen dem Hammond-Sound mittlerweile verblüffend nahe, aber noch immer ist das – inzwischen für vielerlei Bedürfnisse diversifizierte und mit vielen akustischen Gadgets angereicherte – Original das Mass aller Dinge. Und das hat nicht zuletzt mit Donald Leslie zu tun, der ab Mitte der Dreissigerjahre auf Teilzeitbasis

und nicht in der eigentlichen Fabrikation für Hammond tätig war. Don Leslies bahnbrechende Leistung datiert von 1940, als er mit Hilfe seines Bruders Bob einen rotierenden Lautsprecher entwickelte und zuversichtlich daran glaubte, Hammond werde den spektakulären Leslie-Speaker in seine Orgeln einbauen. Die Hoffnung trug. Laurens Hammond sah in Leslie einen Rivalen. Er ignorierte ihn und dessen Produkte, wo er konnte; dabei war er gar nicht in der Lage, die exzellente Soundkombination Hammond-Leslie musikalisch zu würdigen. Hammonds eigene Tremolo-Klangkabinette taugten wenig, was den unmusikalischen, aber sonst ausgesprochen kultivierten Orgelbauer freilich wenig umtrieb, formulierte er doch in Bezug auf die perfekte «Heirat» von Hammond-Organen und Leslie-Vibratone-Boxen einmal den verstörenden Satz: «Ich beabsichtigte nie, dass meine Orgeln so tönen sollten.»

Laurens Hammonds dauernde Anti-Leslie-Propaganda schadete den peripheren Lautsprechergebilden des Konkurrenten überhaupt nicht – im Gegenteil: Mund-zu-Mund-Propaganda genügte, um immer mehr Käufer von der umwerfenden Akustik einer Hammond mit Leslie-Boxen zu überzeugen. Ohne den Segen ihres obersten Chefs spielten Hammond-Ingenieure, aber auch Händler und Musiker mit, wenn es darum ging, das Zusammenkoppeln von weiterentwickelten Hammonds und Leslie-Systemen optimal abzustimmen. Die Anti-Leslie-Politik im Hause Hammond wurde zusehends untergraben. 1980 endete die seltsame (Nicht-)Beziehung und wurde zur offiziellen Symbiose: Damals kaufte die Hammond Corporation dem CBS-Konzern die von Don Leslie gegründete Firma Electro Music ab, die über den Namen und das Produkt Leslie verfügte. Heute ist Leslie Teil von Hammond/Suzuki. Und ebenfalls heute kommen elektronische Leslies den mechanisch rotierenden Boxen von ehedem nahe. Aber eben nur nahe.

Von Waller bis Böhler, von Smith bis Bley

Als Choralbegleiterin legitimierte sich die Orgel früh im gesungenen Gottesdienst der amerikanischen Schwarzen. In den alten, bouncenden Stilarten des Jazz – dem New Orleans, dem Ragtime, dem Dixieland – konnte das träge reagierende Pfeifeninstrument dagegen kaum mithalten. Es verwundert deshalb nicht, dass Joachim Ernst Behrendt in seinem ersten, mit deutschem Ordnung- und Gründlichkeitsinn geschriebenen «Jazzbuch»

Aus unserem Archiv: Bluestexte

Talk to me: Was und wie der Blues erzählt

Stöbert man in unserem Archiv in der umfangreichen Sammlung von etwa 4000 Blues-LPs und -CDs, so wird einem schon beim blossen Betrachten der Plattenhüllen und CD-Booklets die überragende Bedeutung des Textes im Blues bewusst. Der Blues ist nicht nur eine (ebenfalls für den Jazz äusserst wichtige) musikalische Form (vgl. jazzletter Nr. 14) sondern auch eine ebenso bedeutsame literarische Gattung. Der französische Allround-Künstler Jean Cocteau bezeichnete die Blueslyrik als eine der wichtigsten poetischen Ausdrucksformen des 20. Jahrhunderts.

Beim ersten Lesen erscheinen etliche Bluestexte oft banal und ohne innere Logik. Erst im Zusammenhang mit dem musikalischen Vortrag und der damit verbundenen Bluesstimmung erhalten diese Texte ihre eigentliche Bedeutung, ihren inneren Zusammenhalt und ihre

(oft herbe) Schönheit. Die «klassische» poetische Grundform des Blues (der zwölfaktige 3-Zeiler) besteht in der Regel aus mehreren Strophen, wobei sich jede Strophe aus 3 Versen zusammensetzt: **AAB**. Diese Strophenstruktur geht auf das bereits den Spirituals und Work-



In Uster nicht unbekannt:
Barbara Dennerlein und Fred Böhler

Machte die Orgel bebop-fähig: Jimmy Smith

um die Mitte des 20. Jahrhunderts die Orgel nur stiefmütterlich erwähnte und sie – trotz der Herausforderung Fussbass – quasi zum Nebeninstrument für Pianisten erklärte. So brachte er «Fats» Waller – den Waller abseits musikalischer Humoresken – und Count Basie auch als Organisten in seiner Systematik unter, ergänzt durch den Blocktechnik-Swinger Milt Buckner, den damals kometenhaft aufsteigenden Jimmy Smith und die junge Shirley Scott. Die Namen Hammond und Leslie fallen indes nie.

Behrendts spätere Jazzbücher gingen spezifischer ans Werk und widmeten der Orgel, ergänzt um Synthesizer und Keyboards, ein gesondertes Kapitel. Damit wurde eine Entwicklung angedeutet, die mit dem technischen Fortschritt, der klanglichen Erweiterung und der Transportfähigkeit «funky» tönender Hammonds einherging und sich auch in der wachsenden Kompetenz junger Orgeltalente spiegelte. Die Orgel ist auch wieder das Instrument der jungen Garde

im Jazz: einer Barbara Dennerlein, eines Pat Bianchi. Längst erobert hat sie Gospel, Blues und Soul mit Wild Bill Davis, Ray Charles oder Billy Preston. Bei Joe Zawinul behauptete sie sich neben Keyboards aller Art. Sie war oder ist ein musikalisches Ausdrucksmittel für Grössen wie Brian Auger, Carla Bley, Keith Jarrett, Jack McDuff, Jimmy McGriff, Don Pullen, «Dr. John» Rebbebeck, Rhoda Scott und viele andere.

Und die Schweizer Jazzszene? – Auch sie kann auf Hammond/Wurlitzer-Pioniere verweisen. Fred Böhler war seit den frühen vierziger Jahren mit von der Partie, sein zeitweiliger Sideman Curt Prina kam später dazu. Unter den Jungen oszilliert die Lust an der Hammond im Takt mit der gegenläufigen Freude an der wachsenden Zahl digitaler Keyboards der andern oder der kombinierten Art. Aber es gibt sie, die helvetischen Jimmy Smiths – das aktuelle Telejazz-Handbuch führt nicht weniger als 51 Namen unter der Organisten-Rubrik auf. René Bondt

songs zugrunde liegende Call(Anruf)- und Response(Beantwortungs)-Schema zurück, wobei der A-Vers (manchmal leicht abgewandelt) wiederholt wird. (Noch lange nicht alle Bluesnummern entsprechen jedoch diesem zwölftaktigen Grundschemata.)

So many ways

You can get the blues

In diesem Vers aus dem 1971 aufgenommenen Blues «One room country shack» bringt der Gitarrist und Sänger Buddy Guy zum Ausdruck, dass die Themen des Blues vielfältiger Natur sind. Als die wichtigsten seien genannt: die Beziehungen zwischen den Geschlechtern und zwischen den Rassen (Schwarze und Weiße), die (widerlichen) sozio-ökonomischen Verhältnisse und der teilweise daraus resultierenden Krankheiten («T.B. is killing me»), die (harte) Arbeits- und Gefängniswelt, die Probleme mit Geld, Alkohol und Drogen, das Herumziehen («hoboing»), Naturkatastrophen usw. Die Pianistin und Sängerin Victoria Spivey fasst dies 1928 im folgenden Vers zusammen:

Blues and trouble

They walk hand in hand

Entgegen einem verbreiteten Missverständnis ist der Blues nicht nur eine langsame und traurige Musik; es gibt auch (zumindest vordergründig) fröhliche und schnell gespielte Blues. Deren soziale Funktion ist der Tanz und die Unterhaltung: «Laughin' just to keep from crying», wie sich die Pianistin und Sängerin Georgia White im 1938 aufgenommenen Blues «Trouble in mind» ausdrückt:

Trouble in mind, I'm blue

But I won't be blue always

Der Blues gibt die Wirklichkeit oft metaphorisch verschlüsselt wider, ist aber für das afroamerikanische Publikum unmittelbar verständlich. Diese «double-talk»-Technik wurde bereits während der Sklavenzeit praktiziert; sie diente hauptsächlich dem Austausch geheimer Botschaften unter den Sklaven und, wie auch später im Blues, als Schutz vor Repression. Aber keineswegs ausschliesslich, stellt doch die Verwendung von Metaphern, To-



Billie Holiday

poi und Symbolen ein wesentliches Stilelement der Bluespoetik dar. Billie Holiday's Blues «Fine and Mellow» aus dem Jahre 1939 ist ein bekanntes Beispiel dafür:

**But if you treat me right baby
I'll stay home night and day (2x)**

But you're so mean to me baby

I know you're gonna drive me away

Angela Davis hat in ihrem Buch «Blues legacies and black feminism» zu Recht darauf hingewiesen, dass dieser Blues auf zwei Ebenen gelesen werden kann: Die Ausdrücke «baby» und «you» können sich sowohl an Billie's Liebhaber als auch an weisse Amerika richten. Auch der Topos vom bösen und schlechten Liebhaber/von der bösen und schlechten Liebhaberin (resp. vom bösen/von der bösen Weissen) wird im Blues oft verwendet.

Diese «double-talk»-Technik (auch «jive» genannt) mit ihren zahllosen oft (vordergründig) humorvollen, zynischen und nicht selten selbstironischen Wortschöpfungen und -spielen erfüllt auch die Funktion der Katharsis: Durch die humorvoll-ironische Darstellung einer an sich alles anderen als humorvollen Wirklichkeit kann diese besser bewältigt werden: man gewinnt Abstand und kann erst noch, zumindest vordergründig, darüber lachen («Laughin' my blues away»). So stellt etwa der Gitarrist und Sänger Jim Jackson den schon damals sehr hohen Prozentsatz an afroamerikanischen Männern unter den Gefängnisinsassen in seinem 1928 aufgenommenen Blues «Goin' round the mountain» mit grimmigem Humor und beissender Ironie dar:

A white man lives in a fine brick house

And he thinks that's nothing to name

We poor colored mens

lives in county jail

But it's a brick house just the same

(nothing to name = nichts Besonderes)

Die grossartige Fähigkeit der Bluesmen/women, stets neue Metaphern, Wortspiele und -kombinationen zu schaffen, spielt bei der grossen Anzahl von Blues, welche die Beziehungen zwischen den Geschlechtern zum Inhalt haben, eine wichtige Rolle. So formuliert etwa Billy Bird eine Aufforderung zu einer sexuellen Beziehung in seinen «Millman blues» aus dem Jahre 1928 wie folgt:

No lady, I ain't no millman

Just the millman's son (2x)

But I can do your grindin'

Till the millman come

(millman = Müller

to do your grindin' = dein/Ihr Korn malen)

Noch lange nicht alle Blues bedienen sich jedoch dieser «double-talk»-Techniken.



Bessie Smith

So prangert zum Beispiel die Sängerin Bessie Smith in einigen ihrer Blues unverschlüsselt und direkt soziale und politische Missstände an, wie dies der 1928 aufgenommene «Poor man blues» zeigt:

While you livin' in your mansion

You don't know what hard times

means (2x)

Poor working man's wife is sobbin'

Your wife is livin' like a queen

(sobbin' = weinen, mansion = Herrschaftshaus)

Der Blues hat meist keine eigentliche Handlung, er ist vielmehr eine poetische Darstellung einer konkreten Situation, in der sich das Individuum befindet. Das Ich bleibt jedoch meist nicht auf das Individuum beschränkt: Es steht als Teil eines kollektiven Gedächtnisses und einer kollektiven Erfahrung auch stellvertretend für die Gruppe. Dies zeigt sehr schön die folgende Strophe aus B.B. King's berühmtem, 1969 aufgenommenen Blues «Why I sing the blues»:

When I first got the blues

They brought me over on ship

Men was standin' over me

And a lot more with a whip

Zum ersten Mal in der Geschichte der schwarzen Musik verwenden die Bluesmusiker und -musikerinnen weitgehend die Ich-Form, im Gegensatz zum Liedgut aus der Zeit vor dem Blues, wo die Ich-Form selten vorkommt. Erst die Sklavenbefreiung schuf die wirtschaftlichen, sozialen und psychologischen Voraussetzungen für die allmähliche Herausbildung eines auf sich gestellten afroamerikanischen Individuums.

Zu all den eingangs erwähnten Bluesthemen findet man in unserem Archiv eine grosse Anzahl herrlicher Beispiele, auf die im Rahmen dieses kurzen Artikels leider nicht näher eingegangen werden kann. Albert Stolz

Dieser Artikel stellt eine überarbeitete Zusammenfassung unseres längeren zweiteiligen Artikels dar, welcher ausnahmsweise zuerst im Schweizer Jazz- und Bluesmagazin «Jazztime» erschienen ist. Probenummern können bestellt werden bei:

Jazztime AG, Täferstrasse 37, 5405 Baden
Tel. 056 483 37 37, Fax 056 483 37 39
E-Mail: verlag@jazztime.com

Rencontré à Paris:

Harald Haerter: Helvète underground

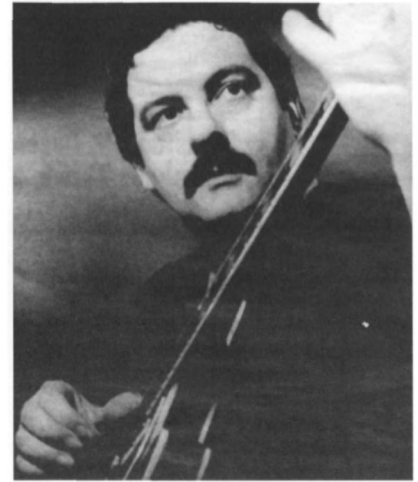
Son groupe Catscan a accueilli Erik Truffaz, Nils Petter Molvar, Chris Potter, Michael Brecker, Joe Lovano (cf. plus bas)... Le guitariste Harald Haerter est un personnage truculent et disert comme sa musique. Il a hâte de parler de Zurich où il est né le 12 juillet 1968; du rock et du classique par lesquels il aborda la guitare; de Django qui l'a bouleversé.

Après avoir pratiqué avec les manouches puis assimilé la tradition américaine, il part étudier à la Berklee, puis s'installe à New York. Jam sessions, cours privés... Il passe entre les mains de JoAnne Brackeen et Hal Galper, John Abercrombie et John Scofield. Harald Haerter passe ses nuits à écouter le groupe de Richard Beirach avec Abercrombie, celui de David Liebman avec Scofield et le trio de Bill Evans. Mais un autre groupe retient son attention: Old and New Dreams (Don Cherry, Dewey Redman, Charlie Haden, Ed Blackwell). Un groupe plus free, plus noir, moins intellectuel... Il réalise que son rapport à la musique est trop cérébral et que c'est désormais à lui de jouer.

Il repart en Europe et développe un style personnel inspiré des saxophonistes «avec un son long que l'on peut modeler. J'aime les longues lignes complexes à la Liebman, à la Abercrombie,

avec des milliers de notes qui permettent d'échanger rythmiquement avec le batteur.» Sans perdre de vue le contrôle harmonique, ni surtout la mélodie. Il en résulte un jeu intense, saturé, exalté, souvent brouillon, au profit d'une expressivité que traversent excès frénétiques et accalmies.

Après l'Intergalactic Maiden Ballet, groupe de fusion qui fait les premières parties de Weather Report et Miles Davis dans les années 1980, il monte CatScan avec deux guitaristes et différents invités. «Dewey Redman a tout de suite accroché. A tel point qu'au Birdland, Michael Brecker et Joe Lovano sont venus nous écouter. L'agent de Lovano m'a appelé, mais ça m'a fait peur. On a fini par alterner avec Dewey et Michael Brecker. Avec nous, Michael ne jouait pas comme d'habitude. Au contact de notre musique très ouverte, son côté extatique virait



parfois du côté d'Albert Ayler. Mais lors de la tournée de 2004, il était inquiet pour sa santé. En 2005, il a annulé quelques jours avant la tournée. Il a contacté Joe Lovano qui se souvenait de nous, mais je suis resté en contact étroit avec Michael. Un jour il m'a envoyé un e-mail pour me dire qu'il était sorti d'affaire. Deux semaines plus tard, il était mort.»

Frank Bergerot

(Article paru dans le magazine français «Jazzman»)

A écouter: CatScan II

(avec Erik Truffaz, Nils Petter Molvar, Chris Potter, Michael Brecker, Joe Lovano)
Unit Record, UTR 4157

Tours – Genève

Contrairement à ce que le titre pourrait suggérer, cet article n'est pas le reportage d'une étape du Tour de France mais il s'agit malheureusement du récit de la fermeture de deux magasins spécialisés en jazz en ce mois de décembre. Les deux événements ont pourtant quelque chose en commun: ces dernières années, le peloton du Tour de France s'est toujours davantage «internationalisé» tout comme les fermetures successives des magasins indépendants de jazz!... Ainsi Eric et Anne Pétry, du magasin «Jazz, rock et pop» à Tours, en France et Walter Hanselmann, du «Jazz-House», situé au cœur de la vieille ville de Genève, prendront leur retraite et fermeront les portes de leur magasin respectif pour la fin de l'année. (A Genève, une lueur d'espoir persiste, si Walter Hanselmann trouve au dernier moment un repreneur).

Les raisons de la disparition progressive des disquaires indépendants ne sont pas seulement imputables aux changements des habitudes de consommation (comme le piratage/download et les achats en ligne) ou à la crise de l'industrie du disque. C'est l'arrivée du disque dans les rayons des magasins de la grande distribution qui a également et surtout accéléré la mort des disquaires spécialisés comme cela a été le cas en 1990, à

Tours, où l'arrivée de la FNAC a provoqué la fermeture des sept disquaires installés dans cette ville. Anne Pétry: «Nous avons perdu 40% de nos ventes mais on a tenu à continuer l'aventure par passion. Eric a dû garder son emploi de professeur car nous n'aurions jamais pu vivre avec les ressources du magasin. Mais nous avons quand même tenu 27 ans!»

Et Walter Hanselmann de préciser: «Les grosses ventes de disques d'artistes

comme Joshua Redman ou Dee Dee Bridgewater qui nous assuraient un bon revenu et nous permettaient de prendre des risques en achetant des disques d'artistes moins connus sont maintenant presque uniquement réalisées en grande surface à des prix défiant toute concurrence.»

Certaines grandes surfaces vendent ces «bestsellers» (CDs ou DVDs) à des prix qui se situent souvent en dessous des prix de revient que les disquaires indépendants doivent payer! En achetant les CDs ou DVDs «qui marchent bien» chez les grands distributeurs et en allant uniquement dans les magasins indépendants pour des disques rares ou difficiles à obtenir, les amateurs de jazz/blues contribuent également à la disparition des disquaires spécialisés. Et ils perdent en même temps une partie de leur qualité de vie en tant qu'amateurs de jazz ou de blues: des endroits où l'on peut se rencontrer, discuter de musique, découvrir des nouveautés...
Albert Stolz

(Sources: «Jazzman» et «One More Time»)

Jazzhistorie ist Heldengeschichte. Sie zieht ans uns vorbei als eine Abfolge von Solisten, Instrumentalisten, Vokalistinnen, Komponisten, Arrangeuren, Ensembles. Aber was wäre der Jazz der Produzenten ohne die viel grössere Gemeinde der Konsumenten – und wie hätte er sich entfalten können ohne all jene Enthusiasten, die ihm als leidenschaftliche Zuhörer, Sammler, Veranstalter, Weitervermittler und Gönner eine globale Bühne bauten?

Freiheit und Kollektiv: Jazz ist demokratisch

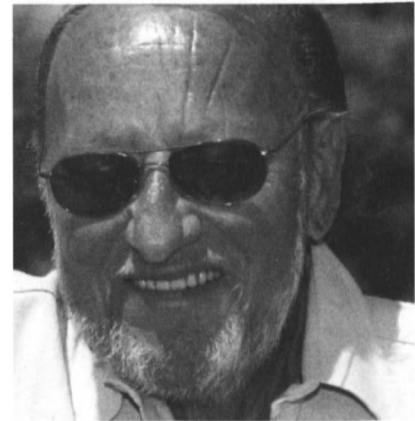
Ernst «Fats» Bühler, einer dieser Aficionados, hat im Sommer 2007 für immer die Jazzbühne verlassen, an der er in seiner schaffhausischen Heimat und weit darüber hinaus jahrzehntelang mit grossem Einsatz gezimmert hatte. 1933 in Nizza geboren, aber noch vor dem Zweiten Weltkrieg mit den Eltern in den nördlichsten Schweizer Kanton zurückgekehrt, absolvierte Ernst nach der Schulzeit eine kaufmännische Lehre. Das Instrument, das dem Jugendlichen die Musik erschloss, war – was denn sonst damals – die Handorgel. Die spielte er freilich mit Phrasierungen, die seinem Lehrer die zornige Bemerkung entlockten, er solle «nicht alles verjazzen». Jung-Ernst hatte da offenbar ein Feeling im Blut, ohne mit dem Begriff Jazz schon etwas anfangen zu können.

Doch das änderte sich schnell. Während sich die von den wehrhaften Kriegsjahren geprägte Erwachsenen generation noch an der Ländler- und Jodelschweiz abarbeitete, sickerte im helvetischen Nachwuchsmilieu der «american way of life» ein. Man traf sich, halbwegs klandestin, in Jazzclubs und hörte sich satt an der auf Schellack und Vinyl gepressten oder über den US-Army-Sender AFN ausgestrahlten Musik von Swing-, Dixie-, Blues- und Bebopbands. Das war nun, nachdem er die strengen Aufnahme meriten der verschworenen Schaffhauser Jazzcliquen überwunden hatte, auch die Welt, in die Ernst Bühler in seiner Freizeit eintauchte. Vom grossen Pianostrider Thomas Waller borgte er sich den Beinamen «Fats». Im Gleichschritt nahmen seine Plattensammlung, seine Jazzkenntnisse und sein gesellschaftliches Engagement für eine musikalische Kunst- und Ausdrucksform zu, die Ernst als urdemokratisch empfand – mit vielen individuellen Freiheiten, eingebunden in ein kollektives Grundmuster.

Crème de la crème in Schaffhausen

1961 war «Fats» Bühler Mitgründer des Jazz-Clubs Schaffhausen und organisierte ab 1963 regelmässig Jazzkonzerte – ins-

gesamt weit über hundert. Gleichzeitig bemühte er sich bei der Obrigkeit um öffentliche Akzeptanz des Jazz als förderungswürdige Kunstform. Das gelang ihm in den Siebzigerjahren unter der Stadtpräsidentschaft von Felix Schwank. Inzwischen hatte die Jazzszene in Europa längst Fuss gefasst. Was Grossagenturen mit viel Geld und Personal in den Städten zustande brachten, war auf regionaler Ebene freilich nur mit viel Einsatz und Herzblut zu realisieren. Ernst Bühler «eroberte» als unermüdlicher Promoter mit seinen Konzertreihen zuerst die Zwinglikirche, dann die Steingut-Schulaula und schliesslich – im Rahmen der Konzertgemeinschaft Schaffhauser Jazzfreunde – das ehrwürdige Stadttheater der Munot-Metropole. Die Liste der Stars, die Ernst Bühler mit Hilfe Gleichgesinnter und vor allem auch mit Unterstützung seiner Gattin Dorly im Laufe der Zeit nach Schaffhausen und in die Wohngemeinde Thayngen bringen konnte, ist lang – sie reicht von den Tastenmännern Hank Jones, Milt Buckner, Jay McShann, Ray



Bryant und Roland Hanna bis zu den Bläsern Harry Edison, Illinois Jacquet, Eddie «Lockjaw» Davis, Johnny Griffin und Clark Terry.

Ernst Bühlers Rückzug aus der Organisations-tätigkeit vor Ort war keine Abkehr vom Jazz. Er blieb dieser Musik – vor allem der stilistischen Mitte – treu als Mitglied im Vorstand von Projazz/Swiss-Jazzorama sowie in der Duke Ellington Music Society, als fleissiger Konzertbesucher im In- und Ausland, als stiller Geniesser hoch- und niedertouriger Plattentrouvaillen unter dem heimeligen Dach seines Thaynger Flarzhauses. Diese Sammlung erinnert nun an einen Menschen, der den Jazz liebt und gelebt hat.

René Bondt

Ernst und seine fünf Frauen

Bdt. Hinter Thayngen liegt die Grenze. Das grosse Deutschland ist nur ein paar Steinwürfe weit entfernt. Aber das Dorf strahlt ländliche Ruhe aus. Nach dem Gemeindehaus und der Kirche biegt der Weg in leichter Steigung ab. Nach wenigen Metern ist der Oberhof 18 erreicht. Dorly Bühler steht im Tür Rahmen des vierhundertjährigen Hauses und heisst die SwissJazzOrama-Besucher willkommen – so wie sie das unzählige Male getan hat, wenn ihr Ehemann Ernst Prominenz aus der Welt des Jazz in sein gemütliches Heim lotste. Gar oft war dann ihr Improvisationstalent als guter Geist in Küche und privater Hotellerie gefragt. Mehrere illustrierte Gästebücher legen Zeugnis ab von der respektablen Zahl namhafter Jazzer, die sich den Bühlers herzlich verbunden fühlten und ihr Haus mit dem grossen Garten als Refugium liebten. Dass Ortsansässige in früheren Jahren den nach Thayngen zugezogenen Bühler-Clan etwas scheel betrachteten, wenn die Familie «cowboybehütet» in ihrem grossen Variants zu Ausflügen startete, nahm die durchaus wohlgeratene Familie gelassen hin ...

Für Ernst waren die Kontakte mit den Grossen des internationalen Jazz Teil eines missionarischen Selbstauftrags. Er führte sich und viele andere Eidgenossen zu einer Zeit an die kulturelle Errungenschaft namens Jazz heran, als die stilbildenden Musiker – die Ellingtons, die Websters und wie sie alle hiessen – noch keine Legenden waren, sondern

Menschen aus Fleisch und Blut. Ernst und Dorly reisten diesen Monumenten an weit entfernte Konzertorte nach. Feriendestinationen im mediterranen Europa wurden nicht immer auf der Direktissima erreicht, sondern mit Umwegen, weil «Fats» den Gastspielkalender berühmter Bands kannte und die sechsköpfige Familie absichtsvoll auf deren Tourneeschiene lenkte.

Überredungskunst war dabei kaum vonnöten. Denn nicht nur Gattin Dorly, sondern auch die vier Töchter des Ehepaars Bühler waren vom Jazzvirus befallen und liessen sich fast widerspruchsfrei in die administrative Maschinerie einspannen, wenn Vater «Fats» Konzerte organisierte und helfende Hände brauchte. Die Prägung ging zwar nicht so weit, dass aus dem Viermäderhaus lauter professionelle Jazzmusikerinnen hervorgingen: Maya, Yvonne, Eve und Lilian Bühler haben hauptberufliche Befriedigung im kreativen oder sozialpädagogischen Bereich gefunden. Aber für drei von ihnen sind die Musiklektionen, die sie in jugendlichem Alter genossen, nicht ohne Folgen geblieben: Maya hat vom Vater die Liebe zum Saxofon geerbt, Yvonne singt in einem Chor und Lilian ist Vokalistin in einer Jazz-Brasil-Formation. Damit ist sichergestellt, dass Ernst Bühlers Hinterlassenschaft – ein vielgestaltiger Sammlerkosmos aus Tonträgern aller Art, aus Fotos, Videos, Alben und Korrespondenzen – umsichtig und respektvoll verwaltet wird.

Lady Stride: Judy Carmichael

Judy Carmichael ist eine amerikanische Jazzpianistin, die sich der Tradition des Stride Piano Stils verpflichtet hat, der hauptsächlich zwischen 1920 und 1945 gespielt wurde. Sie verkörpert meisterhaft das Erbe von Stride-Größen wie James P. Johnson oder Fats Waller. Judy Carmichael wurde in Los Angeles geboren und lebt seit 1985 in New York. Willy F. Peier interviewte sie anlässlich des diesjährigen Festivals JazzAscona.



Judy Carmichael: «Soviel Natur bin ich nicht gewohnt, denn ich komme aus New York (Aussage an einem Matinee am Festival JazzAscona 2007)»

Willy F. Peier: Frau Carmichael, wir haben die Seiten gewechselt: Normalerweise sind Sie die Gastgeberin. Heute bin ich der Interviewer. Erzählen Sie uns doch bitte ein wenig über Ihre Radio-Talkshow, die Sie in New York präsentieren.

Judy Carmichael: Die meisten Interviews zeichne ich in Los Angeles, New York oder London auf. Wenn ich auf Reisen bin, trage ich aber immer mein Tonbandgerät mit. Deshalb ergeben sich auch Möglichkeiten, an anderen Orten zu arbeiten. So habe ich z.B. in Ascona etwas mit dem italienischen Pianisten Rossano Sportiello aufgezeichnet. Ich hoffe jeweils, dem Zuhörer Gelegenheit zu bieten, etwas von diesen Gesprächen zu lernen. Und ich will bekannten Persönlichkeiten die Möglichkeit geben, zu erzählen, wie und wo sie ihre Kreativität herholen, statt nur auf ihren Lebenslauf und ihre Projekte aufmerksam zu machen.

Gibt es Parallelen zu Marian Mc Partlands PIANO JAZZ? Planen Sie auch eine CD-Serie herauszugeben?

Unsere Shows sind sehr verschieden: Im Gegensatz zu Marian McPartland spiele ich nicht mit den eingeladenen Musikern und spreche auch mit Leuten anderer Richtungen. Natürlich archiviere ich diese Zeitdokumente, habe aber bis jetzt keine CD-Veröffentlichung vorgesehen.

Nach über einem Jahrzehnt Absenz sind Sie wieder einmal in die Schweiz zurückgekehrt. Am Festival JazzAscona hatten die Stride-Fans wieder einmal die Chance, Sie zu hören und zu sehen. Welche Erfahrungen haben Sie im Tessin gemacht?

Es war einfach wunderbar. Auf meiner Homepage www.judycarmichael.com habe ich einen Liebesbrief an Ascona abgedruckt!

In Ascona waren einige Striders zugegen. Hatten Sie Kontakt zu ihnen?

Ich habe Rossano Sportiello kennen gelernt. Er ist ein wunderbarer Musiker und ein sehr sympathischer Mann. Ich erachte ihn als neuen Freund und bin glücklich, dass er nach New York zieht und wir dann mehr Zeit zusammen verbringen können. Der ebenfalls anwesende Bernd Lhotzky und ich werden

nächstes Jahr an Stridefestivals in Chicago und Kanada teilnehmen, die von Jon Weber organisiert werden.

Meines Wissens sind Sie neben Barbara Curtis, der Schwester von Ralph Sutton, die einzige Stride-Pianistin. Stimmt das und wenn ja, warum?

Ich kenne keine anderen. Es ist halt eben nicht der Musikstil, der heute vor allem bei jüngeren Jazzliebhabern gerne gehört wird. Deshalb gibt es so wenige Stride-Interpreten.

Sie gehören indiskutabel zu den Spitzenleuten der Gilde, sonst hätte Sie Dick Hyman wohl nie zu der alljährlich stattfindenden Konzertwoche nach New York eingeladen. Fühlten Sie sich geehrt?

Oh, das war ein phantastisches Konzert! Ich lief zu einer Bestform auf! Ich war die einzige Stride-Vertreterin in einer Veranstaltung verschiedener Richtungen des Jazzpianos.

Sie sind äusserst aktiv. Sie treten auf dem ganzen Erdball auf, Sie präsentieren diese Radio-Talkshow, Sie sammeln Geld für Tiere, Sie gehen in Schulklassen, um Ihre Musik bekannt zu machen, und haben ein Buch über Stride geschrieben. Wie bringen Sie das alles unter einen Hut?

Ich bin gut organisiert, arbeite im Flugzeug und in Hotelzimmern. Ich gönne mir eigentlich wenig Zeit, nichts zu tun! Am glücklichsten bin ich, wenn ich etwas Kreatives leisten kann oder Sport treibe.

Die grossen Jazzpianisten hatten ihre eigene Prägung im Spiel. Ein Willie «The Lion» Smith oder Fats Waller sind leicht durch ihre eigenwilligen Interpretationen zu erkennen. Haben Sie auch so ein unmissverständliches Markenzeichen?

Ich denke, dass meine Gefühle in meiner Musik immer zum Vorschein kommen, und das macht sie so eigen. Es macht mir viel Freude, zu spielen.

Zum Abschluss noch eine Frage: Wann können wir Sie wieder einmal bei uns sehen und hören? Je früher, desto besser. Ich liebe die Schweiz!

Recht herzlichen Dank für dieses Gespräch und «keep striding»!

IMPRESSUM swissjazzorama jazzletter

Erscheint: 2 x jährlich
Redaktion: Jimmy T. Schmid (J.T.S.)
Mitarbeiter dieser Ausgabe: René Bondt, Albert Stolz, Frank Bergerot, Willy F. Peier
Layout: Walter Abry
Copyright: SwissJazzOrama Im Werk 8, 8610 Uster
Telefon 044 940 19 82
E-Mail: swiss@jazzorama.ch, www.jazzorama.ch
Contact pour la Suisse romande:
Téléphone / Fax 044 492 48 01
E-Mail: stolz@bluewin.ch

Der Jazz hat zwei seiner ganz Grossen verloren

Max Roach

Am 16. August verstarb der geniale Drummer Max Roach 83-jährig in New York. Max Roach wurde am 10. Januar 1924 in New Land, North Carolina, geboren und wuchs im New-Yorker-Stadtteil Brooklyn auf. Als Jugendlicher spielte er zuerst Trompete in einer Marchingband, bevor er mit 12 Jahren zum Schlagzeug wechselte. Bestimmend für seine Entwicklung war weitgehend die Zusammenarbeit mit Charlie Parker und Dizzy Gillespie. Unter ihrem Einfluss revolutionierte er das Jazz-Schlagzeugspiel und hob es auf eine neue künstlerische Ebene. Wir werden Max Roach in unserer nächsten Ausgabe mit einem längeren Beitrag würdigen.

Joe Zawinul

Josef «Joe» Zawinul verstarb am 11. September in einem Wiener Krankenhaus. Er war einer der grössten Jazzpianisten der Nachkriegszeit, ein Österreicher, der es wie kein anderer Europäer verstand, sich dank seines Könnens und seiner ausserordentlichen Kreativität in der amerikanischen Jazzszene zu etablieren. Zawinul, der am 7. Juli 1932 in Wien zur Welt kam, studierte am Wiener Konservatorium und begann anfangs der Fünfzigerjahre Jazz zu spielen, emigrierte dann bald in die USA, wo er innerhalb weniger Jahre als Pianist, Keyboarder und Komponist (z.B. «Mercy, Mercy, Mercy») in einzigartiger Weise Karriere machte. Auch Joe Zawinul wird im Jazzletter demnächst mit einem grösseren Beitrag gewürdigt. J.T.S.

Der grösste Jazz Record-Shop der Schweiz

geführt von Jazz Record Gallery und SwissJazzOrama im Musikcontainer Asylstrasse 10 in Uster

bietet zu günstigen Preisen:

- Tausende LPs aller Stilrichtungen, darunter viele Raritäten
- Ein umfangreiches Sortiment an Schellacks, von den Anfängen bis zum Bebop
- Hunderte CDs, auch neue Produktionen
- Jazzliteratur
- Poster und vieles mehr

Öffnungszeiten:

Dienstag/Mittwoch	13.30–17.00 Uhr
Donnerstag/Freitag (mit Beratung)	12.00–18.00 Uhr
Bei Konzerten am Freitag	bis 21.30 Uhr
Jeden 1. Sonntag im Monat (Matinee)	10.30–15.00 Uhr

Individuelle Öffnungszeiten sind nach Absprache möglich (Telefon 044 940 19 82)

Siehe auch www.jazzorama.ch