



A Tribute to George Gershwin

Als «the man between» wurde der US-Amerikaner (1898–1937) weltberühmt. Er schuf Ausserordentliches, sowohl in der Klassik als auch im Jazz, wo das Musizieren auf der musikalischen Grundlage seiner Songs geradehin selbstverständlich wurde. Seine jazzinspirierten Orchesterwerke, vor allem die «Rhapsody in Blue» und die Oper «Porgy and Bess», wurden wichtige Ecksteine der Musikgeschichte.

Als Sohn eines russisch-jüdischen Immigranten aus St. Petersburg, der sich anstelle seines russischen Namens bald «Gershwin» nannte, kam George kurz vor Ende des vorletzten Jahrhunderts in Brooklyn zur Welt. Schon als «Kid from Brooklyn» setzte er sich ans Klavier und spielte leichtere klassische Stücke. Mit 14 Jahren reichte sein Repertoire von Bach bis Debussy.

Richtungswechsel

Kurz vor dem Ersten Weltkrieg wechselte George Gershwin die Richtung. Weg von der Klassik von gestern, hin zum Songgeschäft der Gegenwart. Er wurde «Song-Pluggler», eine Art Handelsreisender in Sachen Unterhaltungsmusik. Mit einem Koffer voller Noten spielte er seinen Kunden die neusten Tunes vor, von denen bald einmal einige aus seiner eigenen Feder stammten. In den frühen zwanziger Jahren schrieb er die Musik für eine Reihe von Revuen. Damals entstanden schon Songs, die später von Musikern des Swingstyles als Standards in ihr Repertoire aufgenommen wurden: «Fascinating Rhythm», «The Man I Love» u.a. Die gekonnt der Musik angepassten Texte schrieb meistens Ira, Georges älterer Bruder. Das Musical «Lady Be Good» wurde 1924 zum grossen Erfolg. Wer hätte damals gedacht, dass sich der Titelsong des Musicals, «Oh! Lady Be Good», an der Spitze der meistgespielten Standards der Jazzgeschichte etablieren würde. «Oh! Lady Be Good» ist mit seiner 32-taktigen Songstruktur zum Improvisieren ideal geeignet. Dutzende von Spitzen-



könnern des Jazz haben diese Nummer immer wieder in neuen Varianten gespielt.

Paul Whiteman

1923 kam es zur wichtigen Begegnung mit Paul Whiteman. Obwohl hervorragende Solisten, wie z.B. Bix Beiderbecke, hin und wieder für echte Jazz-Glanzlichter sorgten, war sein grosses Orchester wohl höchstens zwischen Jazz und kommerzieller Tanzmusik einzuordnen. Whiteman hatte auch Ambitionen, der Klassik neuartige Werke zu liefern, welche die europäische sinfonische Musik mit Elementen des Jazz verbinden sollten. Er regte Gershwin an, ein solches Werk zu schreiben. Dieser reagierte und schrieb eine Reihe sinfonischer Kompositionen. Die Wichtigste war «Rhapsody in Blue», mit viel Erfolg 1924 in New York uraufgeführt. Doch ein ganz besonderer Meilenstein im Gesamtwerk Gershwins ist die Oper «Porgy and Bess». Einer ihrer musikalischen Höhepunkte ist die Arie «Sommertime». Dieses Stück verwandelte sich mit der Zeit zu einer der beliebtesten Jazzballaden, die von vielen Sängerinnen und Musikern immer und immer wieder gespielt und gesungen wurde.

Die Bedeutung George Gershwins für den Jazz, aber auch für die moderne amerikanische Musik allgemein ist kaum zu überschätzen. Leider verstarb er knapp 39-jährig im Sommer 1937 in Beverly Hills, Kalifornien, an den Folgen eines Hirntumors.

J.T.S.

Weitere Informationen zum «Great American Songbook» Seiten 2 und 9

Editorial

Liebe Leserin, lieber Leser

Thema mit Variationen: Das ist im Jazz weitgehend das dominierende musikalische Gestaltungsprinzip. Und wie entstehen viele der Themen, über die improvisiert wird und die, wenn sie gefallen, zu Standards werden? Eine grobe Dreiteilung drängt sich auf.

Erstens: Musiker und Musikerinnen erfinden die Themen, wenn sie sich beim spontanen Spielen mit kurzen Tonfolgen stimulieren. Ein Beispiel: «Airmail Special» (siehe Seite 5). Während einer Plattensession spielten sich 1941 Benny Goodman (cl) und Charlie Christian (g) kleine Motive zu, bis sie fanden «Good Enough To Keep»; das war der erste Titel (siehe Etikette der Columbia-Schellack). **Zweitens:** Populäre Songs, von denen viele aus dem «Great American Songbook» stammen, sind hervorragende «Themenspender». Da gibt es nicht nur Balladen wie «Stardust» von Hoagy Carmichael (Seite 4), sondern auch ziemlich schnell zu spielende Tunes wie «Oh! Lady Be Good» (siehe nebenstehenden Artikel). Viele Bebop-Musiker benützten deren interessante Akkordstrukturen und erfanden dazu ihre eigenen bopigen Themen. **Drittens** (last but not least): Immer wieder liessen sich Musiker/Musikerinnen auch vom Blues zu swingenden Themen inspirieren!

Das Thema «Standards» füllt einige Seiten dieses Jazzletters. Doch unser Leben wird leider zurzeit auch vom Thema «Corona» geprägt. Das wollen wir nicht ignorieren. Heinz Abler hat sich dazu einige tief sinnige Gedanken gemacht (siehe Seite 16).

Herzlich

Jimmy T. Schmid

Im Focus

Seiten 2–9 Jazz Standards

10	The Swiss Real Book
11	Goin' to Kansas City
12–13	Sonny Rollins – 90 Jahre Saxofonkollos
14–15	Interview mit Martin Streule
15	Impressum
16	Corona – Jazz und die Pandemie

JAZZ STANDARDS

Eine Auswahl berühmter Themen, komponiert von prominenten Jazzmusikern

Auch im «Great American Songbook» haben viele Jazz Standards ihre Wurzeln
(siehe dazu Texte unten und auf Seite 9)

Vor genau 10 Jahren hat eine Arbeitsgruppe* des swissjazzorama eine Ausstellung mit dem Titel «Jazz Standards» erarbeitet. Diese Ausstellung wurde 2010 am Jazzfestival in Ascona und später auch im Musikcontainer in Uster gezeigt. Die damals in präziser Arbeit zusammengestellten Texte, Bilder und Informationen sind die Grundlage dieses Artikels über Jazz Standards. Die ursprünglichen Plattentexte wurden mit vielen zusätzlichen Informationen ergänzt. Es wurden auch Fotos geändert und neue hinzugefügt.

Walter Abry / Jimmy T. Schmid

* Arbeitsgruppe (alphabetisch):

Walter Abry, Tony Bellwald, Melch Däniker, Klaus Nägeli, Fernand Schlumpf, Albert Stolz

Quellen. Hans Jürgen Schaal: Jazz Standards – Das Lexikon / Dietrich Schulz-Köhn: I Got Rhythm / Reclam's Jazzführer (1989)

Vorwort

Die Geschichte der klassischen Musik lässt sich anhand ihrer Meisterwerke darstellen, die der Popmusik an ihren Hits. Im Jazz ist das ein wenig anders: Hier zählt nicht nur das Material, sondern auch wie damit umgegangen wird. Jazz ist daher eine Geschichte individueller und kollektiver Stile, von Improvisations-Strategien, Phrasierung und Intonationsweisen, kurz – es ist die Art der Interpretation eines Stückes, die dann zu einem Meisterwerk führen kann.

Die Jazz Standards kommen aus verschiedenen Quellen und Epochen. Aus der Musiktradition des 19. Jahrhunderts (Spirituals, Worksongs, Folklore, Blasmusik, europäische Salonmusik), aus Ragtime, Blues und frühem Jazz, aus Broadway Shows (Tin Pan Alley) und Hollywood-Filmen, aus dem Chicago-Jazz der 1920er-, dem

Swing der 1930er- und 1940er-Jahre, dem Rhythm & Blues, dem Bebop, Hard Bop, Cool- und Westcoast-Jazz, aus Soul und selbst aus der Avantgarde.

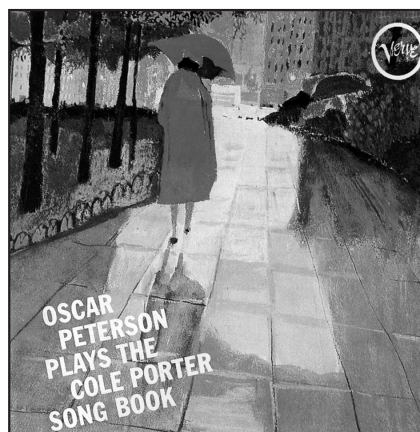
Wir haben 20 Jazz Standards ausgesucht, an deren Wiege ein Jazzmusiker stand. Die Themen sind nach der Entwicklung der Stile der Jazzgeschichte geordnet. Es kommen auch Komponisten von Broadway-Songs zum Zug («The Great American Songbook»).

Ob ein Song aus irgendeiner Quelle ein Jazz Standard wird, entscheiden letztlich Ausführende und Zuhörende, beide müssen eine Komposition akzeptieren und mögen. Ein Glücksfall ist es, wenn die Interpretation eines Jazz Standards zu einem Höhepunkt in der Jazzgeschichte wird – Beispiele dazu gibt es viele, auf einige wollen wir hier hinweisen.

«The Great American Songbook»

Der Begriff «Great American Songbook» umfasst eine nicht genau festgelegte Anzahl herausragender Songs der amerikanischen Unterhaltungsmusik von 1930 bis 1969. Sie sind Teil des stilistisch und zeitlich weiter ausgelegten Classic Pop oder Traditional Pop (für die Grammy Awards vergeben werden), also der vom Rock and Roll noch unbeeinflussten «klassischen» Popmusik mit ihrem Ausgangspunkt in der «Tin Pan Alley, NY». Der Begriff «Great American Songbook» bringt zum Ausdruck, dass es sich dabei um den künstlerischen Höhepunkt des (gesungenen) populären Musikschaflens in den USA gehandelt hat.

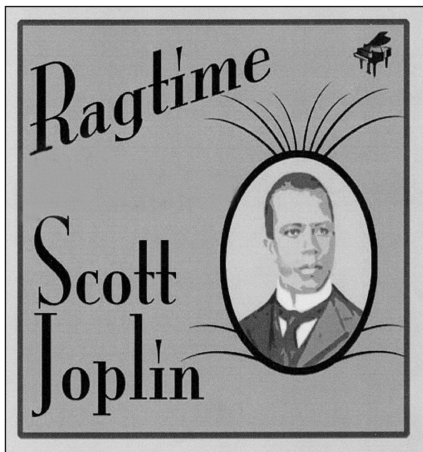
Die Songs wurden oft für Broadway- bzw. Hollywood-Musicals geschrieben und sind



charakterisiert durch eingängige Melodien sowie ausgefeilte, auf die Musik abgestimmte Arrangements und Texte. Die Beeinflussung durch den Jazz ist evident, doch steht das Genre Swing im Vordergrund. Viele Werke des «Great American Songbook» sind Standards geworden; sie wurden und werden wegen ihrer andauernden Beliebtheit und Qualität von vielen Sängern in Zusammenstellungen aufgenommen, angefangen bei Ella Fitzgeralds einflussreicher «Sings the ... Songbook»-Serie, bei Verve-Records aus den 1950er und 1960er Jahren über Tony Bennett bis in die Gegenwart, so etwa von Queen Latifah und Rod Stewart.

Grosse Broadway-Komponisten sind: Harold Arlen, Irving Berlin, Leonard Bernstein, Hoagy Carmichael, Vernon Duke, George Gershwin, Jerome Kern, Cole Porter und Richard Rodgers.

Weitere Informationen zum «Great American Songbook» und diesen Komponisten finden Sie auf Seite 9.



MAPLE LEAF RAG

Musik: Scott Joplin
Lyrics: Bob Russel
Copyright: 1899

Wichtige Aufnahmen:

Scott Joplin, 1916
Sidney Bechet/Tommy Ladnier, 1932
Kid Ory, 1945
Willie The Lion Smith, 1949/1950
Eubie Blake, 1958

Der «Maple Leaf Rag» zählt zu den grossen Klang-Denkmalern aus der Ära, als der Jazz erst Gestalt annahm und es diesen Namen noch gar nicht gab. Das damals neue Genre Ragtime verband europäische Salonmusik mit afroamerikanischen Tanzrhythmen.

Scott Joplin (1867/68 – 1917)

ist der älteste Musiker, geboren zwischen Juni 1867 und Januar 1868, der in dieser Arbeit erwähnt wird. Joplin war Pianist und Komponist des Ragtime und wird als Vollender dieses Stils angesehen. Er hat 1916 persönlich den «Maple Leaf Rag» auf eine Pianowalze eingespielt.



W.C. Handy, Duke Ellington

ST. LOUIS BLUES

Musik und Lyrics:
W. C. Handy
Copyright: 1913

Wichtige Aufnahmen:

Bessie Smith/Louis Armstrong, 1925
Billie Holiday, 1940
Louis Armstrong, 1954 (Plays W.C. Handy)
Max Roach/ Freddie Hubbard, 1965
Mary Lou Williams, 1977

Populärste Komposition von W.C. Handy. Wahrscheinlich eine der bekanntesten und meistgespielten Melodien Amerikas. Bopper wie Dizzy Gillespie, Red Garland oder Duke Jordan transportierten das Stück auch in den modernen Jazz.

W.C. Handy, p, comp, lead (1873 – 1958)

brachte Blues, Gospel und Jazz schon im Jahr 1928 – 10 Jahre vor Benny Goodman – in die Carnegie Hall in New York und verhalf damit der Kultur des schwarzen Amerikas zu einem enormen Prestigegewinn.

Auf dem Blues basierende Standards

- Bugle Call Rag, Elmer Schoebel, 1922
- See See Rider, Ma Rainey, 1925
- One O'Clock Jump, Count Basie, 1938
- In The Mood, Joseph C. Garland, 1939
- Stormy Monday Blues, Earl Hines, Billy Eckstine, 1939 und auch T-Bone Walker, 1946
- C Jam Blues, Duke Ellington, 1942
- Now's The Time, Charlie Parker, 1945
- Jumpin' With Symphony Sid, Lester Young, 1947
- Walkin', Richard Carpenter, 1950
- Straight No Chaser, Th. Monk, 1951
- Bags' Groove, Milt Jackson, 1952
- Blues In The Closet, Oscar Pettifort, 1953
- All Blues, Miles Davis, 1958
- Ramblin', Ornette Coleman, 1960



Sidney Bechet, Clarence Williams, Louis Armstrong

ROYAL GARDEN BLUES

Musik und Lyrics:
Clarence Williams, Spencer Williams
Copyright: 1919

Wichtige Aufnahmen:

Bix Beiderbecke, 1927
Benny Goodman/Charlie Christian, 1940
Louis Armstrong, 1947
Bill Perkins/Bud Shank, 1955
Johnny Hodges / Duke Ellington, 1959

Der «Royal Garden Blues» ist ein berühmtes Thema aus der Zeit des Chicago-Jazz. Gewidmet ist es dem Royal Garden Café in Chicaco (ab 1921: Lincoln Gardens). Gespielt wurde es auch von Musikern des Swing und des New Orleans/Dixieland-Revival, aber auch von Musikern des Modern Jazz wie etwa Branford Marsalis (1986).

Clarence Williams, p, voc (1893 – 1965)

Spencer Williams, p, voc (1889 – 1965)

Beide waren auch Komponisten und haben zahlreiche bekannte Stücke komponiert.

Standards – Jazzlokalen gewidmet

- Maple Leaf Rag, Maple Leaf Club in Sedalia, Missouri, Scott Joplin, 1899
- Paradise Wobble, Small's Paradise, Club in New York, Charlie Johnson, 1927
- Groovin' At Small's, Jimmy Smith, 1958
- Mahogany Hall Stomp, Lulu White's Mahogany Hall in New Orleans, Spencer Williams, etwa 1928
- Cotton Club Stomp, Cotton Club in Harlem, Duke Ellington, 1929
- Stompin' At The Savoy, Savoy Ballroom in Harlem, Edgar Sampson, 1936
- Monday at Minton's, Minton's Playhouse in New York, Roy Eldridge / Chu Berry, 1941
- Lullaby Of Birdland, Birdland Club in New York, George Shearing, 1952



Joe «King» Oliver (rechts) und Louis Armstrong

WEST END BLUES

Musik: Joe King Oliver
Lyrics: Clarence Williams
Copyright: 1928

Wichtige Aufnahmen:

King Oliver / Clarence Williams, 1928
Louis Armstrong / Earl Hines, 1928
Buck Clayton / Mezz Mezzrow, 1953
Ralph Sutton, 1983
Benny Bailey, 1999

Der «West End Blues» wurde im modernen Jazz selten gespielt (u.a. von Freddie Hubbard, Jon Faddis und Benny Bailey). Anmerkung von Hans-Jürgen Schaal im Buch Standards: «Wer möchte sich schon an einer Jahrhundertplatte messen lassen?» Gemeint ist die epochale Aufnahme von 1928 mit Louis Armstrong und Earl Hines (Hot Five/Savoy Ballroom Five).

Joe «King» Oliver (1885–1938)

war ein US-amerikanischer Kornettist und Bandleader. Er war einer der bedeutendsten Musiker des frühen New Orleans Jazz. Man kennt ihn auch als Lehrer und Mentor des jungen Louis Armstrong. (Bild)

Louis Armstrong (1901–1971)

war ein US-amerikanischer Trompeter und Sänger. Die berühmteste Aufnahme seiner «Hot Five» entstand im Sommer 1928. Der «West End Blues» gilt als »Meisterwerk einer Epoche« (Abbi Hübner) und als glänzendes Beispiel für Armstrongs prägende Wirkung auf die Zukunft des Jazz. **Zitat:** Armstrong hat mit dem «West End Blues» die allgemeine stilistische Richtung des Jazz auf Jahrzehnte festsgelegt. Darüber hinaus machte diese Aufnahme sehr deutlich, dass Jazz nie mehr in den Status bloßen Entertainments oder der Volksmusik zurückfallen könnte (...). Der «West End Blues» fasste die Vergangenheit zusammen und die Zukunft voraus. (Gunther Schuller)



HONEY SUCKLE ROSE

Musik: Thomas Fats Waller
Lyrics: Andy Razaf
Copyright: 1929

Wichtige Aufnahmen:

Count Basie, 1937
Benny Carter / Coleman Hawkins, 1937, 1961
Fats Waller, 1941
Thelonious Monk, 1956
Keith Jarrett, 2001 (Montreux)

Waller hat das Stück in einigen Minuten für die Cabaret-Show «Lord Of Coal» geschrieben. Razaf hatte den Text schon fertig und telefonierte ihn an Waller. Dieser vertonte das Stück und diktierte Razaf die Noten durchs Telefon. «Honeysuckle Rose» wurde zu einem der meistgespielten Jamsession-Stücke der Swing-Ära. Charlie Parker machte die Harmonien ganz oder teilweise zur Grundlage eigener Nummern wie z.B. «Bird's Nest» und «Constellation».

Thomas Fats Waller (1904–1943)

war nicht nur ein klassischer Entertainer aus Harlem, Song-Komödiant und grossartiger Stride Pianist, Organist und Sänger, sondern auch der Komponist von mehr als 400 Stücken, die teilweise in unglaublich kurzer Zeit entstanden sind, und viele davon wurden zu beliebten Jazz Standards. Fats Waller studierte auch Klassische Musik, im Speziellen die von Johann Sebastian Bach.

Weitere Kompositionen von Waller:

- Squeeze Me, 1925
- I've Got A Feeling I'm Falling, 1929
- Black And Blue, 1929
- Blue Turning Grey Over You, 1929
- Keepin' Out Of Mischief Now, 1932
- Im Gonna Sit Right Down And Write My Self A Letter, 1935
- The Jitterbug Waltz, 1942
- Ain't Misbehavin', 1943



STARDUST

Musik: Hoagy Carmichael
Lyrics: Mitchell Parish
Copyright: 1927, Lyrics 1929

Wichtige Aufnahmen:

Louis Armstrong, 1931
Art Tatum, 1934
Coleman Hawkins, 1945
Lionel Hampton, 1947, 1954
Ben Webster, 1952

«Stardust» ist ein Phänomen. Das Stück ist vielleicht der am meisten aufgenommene aller populären Songs (Alec Wilder), es ist jedenfalls der erfolgreichste Titel seiner Ära und gehört gewiss nicht zu den leicht nachzupfeifenden Melodien. Die Melodie entwickelt sich wie ein Jazzsolo. Von Louis Armstrong bis Wynton Marsalis, von Coleman Hawkins, Ben Webster, Lionel Hampton und Art Tatum bis John Coltrane (1958) – «Stardust» hat sie alle in den Bann geschlagen.

Hoagy Carmichael (1899–1981)

komponierte für Bix Beiderbecke und Paul Whiteman, spielte Klavier für Louis Armstrong und Benny Goodman, war Bandleader und Sänger, schrieb Songs für Hollywood und übernahm selbst Rollen in vierzehn Filmen, z.B. in «To Have And Have Not» (Howard Hawks, 1944/45) als Barpianist Cricket neben den damaligen Hollywood-Stars Humphrey Bogart und Lauren Bacall.

Hoagy Carmichael komponierte viele weitere Jazz Standards, wie z.B.:

- Riverboat Shuffle, 1924
- Rockin' Chair, 1929
- Georgia On My Mind, 1930
- Lazy River, 1931
- The Nearness Of You, 1940
- Skylark, 1941

Vergleiche auch den Text auf Seite 9.



BLUE AND SENTIMENTAL

Musik: Count Basie
Lyrics: Jerry Livingstone, Mack David
Copyright: 1938

Wichtige Aufnahmen:

Count Basie, 1938, 1960, 1979
Buck Clayton/Coleman Hawkins, 1954
Erroll Garner, 1956
Ike Quebec, 1961
Toshiko Akiyoshi, 1987

Nicht nur die eingängige Melodie und die entspannt swingende Interpretation von «Blue And Sentimental» durch die Band von Count Basie haben dieses Stück zu einem Jazz Standard gemacht. Auch die beiden legendären Soli des Tenorsaxofonisten Herschel Evans und seines musikalischen Antagonisten Lester Young auf der Klarinette haben zum Bekanntheitsgrad dieser bluesigen Ballade beigetragen.

Count Basie, p, org, comp (1904–1984) war einer der bedeutendsten Bandleader der Swingära. Etwa 50 Jahre musizierten er und die Band überall auf der ganzen Welt.



Herschel Evans (1909–1939)
Lester Young, ts, cl (1909–1959)



Charlie Christian und Benny Goodman

AIRMAIL SPECIAL

Musik: Charlie Christian,
Benny Goodman, Jimmy Mundy
Copyright: 1941

Wichtige Aufnahmen:

Benny Goodman / Charlie Christian, 1941
Oscar Peterson, 1954
Lionel Hampton, 1955, 1974
Jay McShann, 1985
Gary Burton / Eddie Daniels, 1992

Reizvoll ist das Thema durch seine Hochgeschwindigkeits-Virtuosität, die es zum spieltechnischen Kabinettstück macht: ein idealer Start für eine heisse Jamsession. Stücke wie «Airmail Special» verraten uns heute, woher der moderne Jazz kommt. Die Unterschiede zu frühen Bop-Nummern sind nicht sonderlich gross. «Airmail Special» enthält schon wichtige Merkmale des Bebop.

Charlie Christian, g (1916–1942) gehört zu den Pionieren des Spiels auf der elektrischen Gitarre. 1939–1941 spielte er auch oft im Benny Goodman Sextet.



Benny Goodman (1909–1986) war ein grossartiger Klarinetist und Bandleader. – In den 1930er Jahren herrschte in den USA noch strikte **Rassentrennung**. Dass weisse und schwarze Musiker zusammen im gleichen Club, im gleichen Konzert auftreten konnten, war schlicht undenkbar. Nicht jedoch für Goodman, dagegen kämpfte er! Ab 1936 hatte er eine gemischte Combo: 2 schwarze und 2 weisse Musiker!



Tricky Sam Nanton, Juan Tizol, Lawrence Brown (Ellingtons Posaunensatz in den 1930er Jahren)

PERDIDO

Musik: Juan Tizol
Lyrics: Harry Lenk, Erwin M. Drake
Copyright: 1942

Wichtige Aufnahmen:

Duke Ellington, 1942
Howard McGhee / Illinois Jacquet, 1947
Charlie Parker, 1949, 1950, 1953
Ben Webster, 1965
Don Byron, 1999

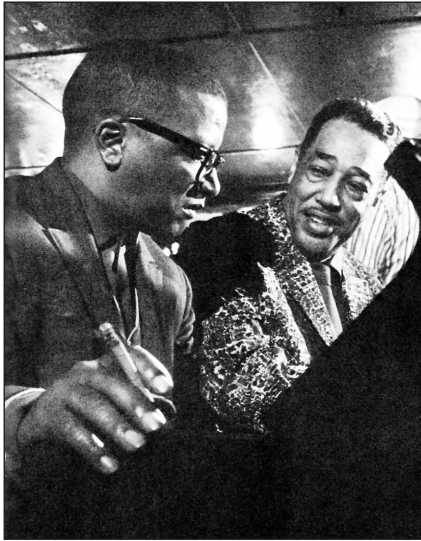
Alle, die in der klassischen Entwicklung des Jazz Rang und Namen haben, waren von diesem Stück angetan. Höchst interessant sind die Live-Versionen von Charlie Parker: 1949 in der Carnegie Hall (NY) und im Pershing Hotel in Chicago, 1950 im Cafe Society (NY) und 1953 in der Massey Hall in Toronto. Don Byron überraschte 1999 mit einer Latin-Bop-Version.

Juan Tizol (1900–1984) war ein Ventilposaunist und Komponist

Er arbeitete 1934–1944 im Orchester von Duke Ellington und schrieb dort zusammen mit dem Duke auch diverse Stücke, u.a. «Caravan» (1937) – auch ein Jazz Standard. 1944 verliess er Ellington und wechselte zu Woody Herman und dann zu Harry James. Kurze Zeit kehrte er zu Ellington zurück. Juan Tizol arbeitete dann in Los Angeles, z.B. für Frank Sinatra und Nat «King» Cole. Er starb am 23. April 1984 in Inglewood CA.

Edward Duke Ellington (1899–1974)

war einer der einflussreichsten amerikanischen Jazzmusiker. Als Pianist war er ein wichtiger Neuerer des Stride-Piano. Als Komponist verfasste er fast 2000 Kompositionen (Songs und Suiten), von denen etwa hundert zu Jazz Standards wurden. Seine Band erreichte in den 1940er Jahren einen kreativen Höhepunkt, als er gezielt für die unterschiedlichen Stimmen seines Orchesters arrangierte und komponierte. Diese Entwicklung wurde auch massgeblich von **Billy Strayhorn** (p, comp, arr) beeinflusst. Strayhorn arbeitete lange Zeit mit Duke Ellington zusammen. (Vergleiche auch den Text auf Seite 6 über «Satin Doll»).



Billy Strayhorn und Duke Ellington

SATIN DOLL

Musik: Duke Ellington / Billy Strayhorn
Lyrics: Johnny Mercer
Copyright: 1954, Lyrics 1958

Wichtige Aufnahmen:

Ella Fitzgerald, 1957 und noch 6-mal
Johnny Hodges, 1958
Duke Ellington, 1958
Oscar Peterson, 1959 und noch 10-mal
Archie Shepp, 1977

Ellington erfand das schlichte Thema, Strayhorn harmonisierte die Motivskizze. Der ironische, unterhaltsame Zeitgeist-Slang der Lyrics von Johnny Mercer war für Vokalistinnen ein «gefundenes Fressen»: «Cigarette holder / which wigs me / over her shoulder / she digs me». Nicht nur in Big Band-Aufnahmen klingt «Satin Doll» gut; es wurde auch für Musiker wie Teddy Wilson, Martial Solal, Ray Bryant, Cedar Walton und viele andere zu einer erlesenen Combo-Nummer. (Vergl. auch Text auf Seite 5 unten rechts).

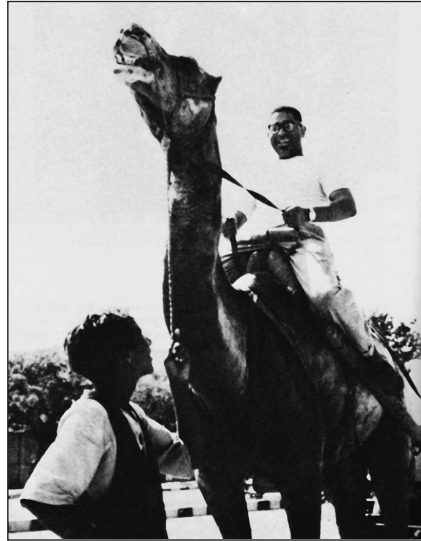
Weitere Kompositionen von ...

Duke Ellington (1899–1974)

- Black And Tan Fantasy, 1927
- Creole Love Call, 1927
- Mood Indigo, 1930
- It Don't Mean A Thing, 1932
- Sophisticated Lady, 1932
- Prelude To A Kiss, 1938
- Cotton Tail, 1940
- In A Mellow Tone, 1940
- I'm Just A Lucky So-And-So, 1945

Billy Strayhorn (1915–1967)

- Take The A-Train, 1941
- Chelsea Bridge, 1941
- Lotus Blossom, 1947
- Lush Life, 1948



A NIGHT IN TUNISIA

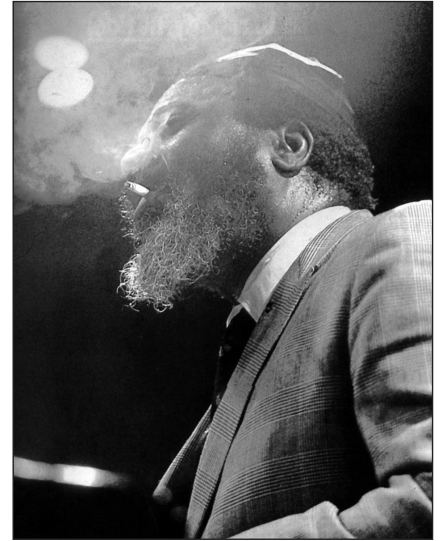
Musik: Dizzy Gillespie, Frank Paparelli
Lyrics: Jon Hendricks
Copyright: 1944

Wichtige Aufnahmen:

Earl Hines, 1943
Charlie Parker, 1946, 1953
Dizzy Gillespie, 1947 und noch 7-mal
Art Blakey, 1954
Sonny Rollins, 1957

Als Dizzy 1942 bei Benny Carter spielte, entstand der Titel. Er zeigt den Einfluss der kubanischen Musik auf New Yorks Jazz. Die Melodiefolge lässt an arabische Skalen denken, daher wohl «Tunisia» und nicht «Havanna». Sängerinnen und Sänger entdeckten das Stück (Bobby McFerrin, Manhattan Transfer, Jon Hendricks, Ella Fitzgerald). Dizzy nahm es auf mit Latin Groups, Sinfonieorchestern, Big Bands und Festival-Formationen. In den Filmen «A Night In Tunisia» (1990) und «A Night In Chicago» (1993) spielte er das Thema.

Dizzy Gillespie, tp, voc, comp, arr, lead (1917–1993) war ein «Klangvisionär», der zudem auf der Trompete eine gänzlich individuelle Virtuosität entwickelte.



ROUND ABOUT MIDNIGHT

Musik: Thelonious Monk
Lyrics: Bernie Hanighen
Copyright: 1944

Wichtige Aufnahmen:

Cootie Williams, 1944
Dizzy Gillespie, 1946
Thelonious Monk, 1947, 1957
Miles Davis, 1953, 1955
Chet Baker, 1986

«Round About Midnight» ist einer der populärsten modernen Standards, «Hymne aller Nachtschwärmer des Nachkriegsjazz...». Komponiert wurde das epochale Stück von Thelonious Monk, der ein wichtiger Bebop-Pionier war. Die Ersteinstrumentierung von «Round About Midnight» (1944) stammt jedoch von der Band von Cootie Williams. Cootie Williams steuerte ein Intro bei und wurde daher als Mitautor ins Copyright aufgenommen. Monk selbst nahm das Stück erstmals 1947 auf. Die legendäre Aufnahme von Dizzy Gillespie (1946) mit dem Intro, das er dort gespielt hat, ist ein düsteres Klangbild des damaligen Großstadtlebens.

Thelonious Monk, p, comp (1917–1982)

war neben Charlie Parker, Dizzy Gillespie, Charlie Christian, Kenny Clarke, Bud Powell u.a. einer der einflussreichen Mitbegründer des Bebop. Mit seinem eigenwilligen Klavierstil und seinen unverwechselbaren Kompositionen gilt er als einer der grossen und bedeutenden Individualisten und Innovatoren des Modern Jazz.

Cootie Williams, tp, lead (1911–1985)

war einer der wichtigsten langjährigen Trompeter im Orchester von Duke Ellington, der zwischendurch aber auch eigene Bands leitete.



CONFIRMATION

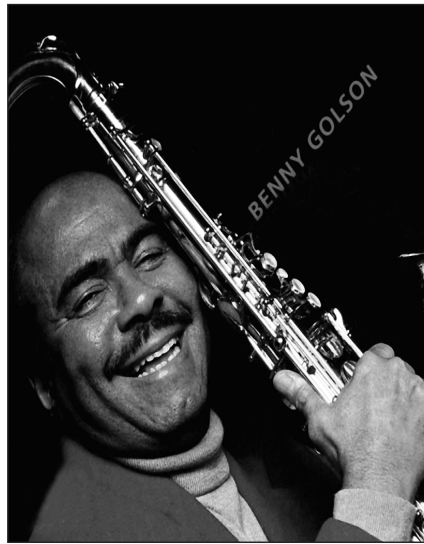
Musik:
Charlie Parker
Copyright: 1946

Wichtige Aufnahmen:

Dizzy Gillespie, 1946, ohne Parker
Charlie Parker, live ab 1947, im Studio 1953
Art Blakey / Clifford Brown, 1954
Dexter Gordon, 1956
John Lewis, 1976

Eines der bekanntesten und doch rätselhaftesten Stücke von Charlie Parker, das er nur einmal und erst 1953 im Studio aufnahm. Aufgeschrieben haben es angeblich J.J. Johnson und Benny Carter in einer Nacht- und Nebelaktion, wobei Miles Davis ihnen die Melodie vorsummen musste. Live-Aufnahmen Parkers von 1947, 1949 und 1950 sind ausdrucksvoller gespielt als die eher kühle Studioversion.

Charlie Parker, as, comp (1920 – 1955) war einer der Schöpfer und ein herausragender Interpret des Bebop. Er wurde ein wichtiger Musiker der Jazzgeschichte. Seine Musik hat den Jazz beeinflusst wie vor ihm die von Louis Armstrong und nach ihm die von John Coltrane und Miles Davis.



I REMEMBER CLIFFORD

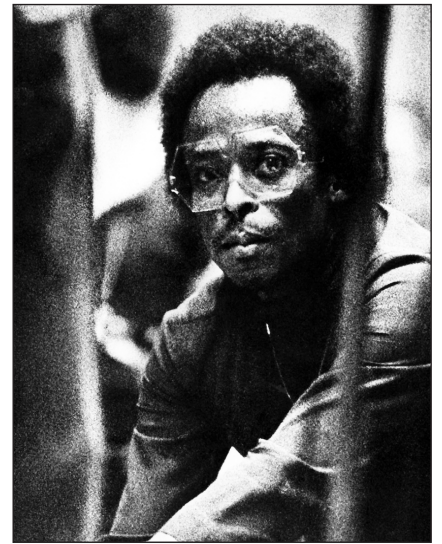
Musik:
Benny Golson
Copyright: 1955

Wichtige Aufnahmen:

Lee Morgan, 1957, 1958
Dizzy Gillespie, 1957
Gigi Gryce, 1957
Benny Golson / Art Farmer, 1960
Arturo Sandoval, 1991

Benny Golson traf Clifford Brown 1953 in der Band von Tadd Dameron und war von der technischen Brillanz und vom melodischen Einfallsreichtum des jungen Trompeters zutiefst beeindruckt. In bloss vier Jahren schaffte es Brown zu einem Idol zu werden. Vom viel zu frühen Unfalltod seines Kollegen erschüttert, schrieb Golson die bewegendste Ballade des Hardbop. Mehrere ergreifende Aufnahmen stammen von Lee Morgan. Golson selbst spielte mit Art Farmer einige der ausdrucksstärksten Versionen ein.

Benny Golson, ts, comp, arr (*1929) gehört zu den stilbildenden Vertretern des Hardbop, er betont dessen lyrische Seite.
Clifford Brown, tp (1930 – 1956) (Bild)



MILESTONES

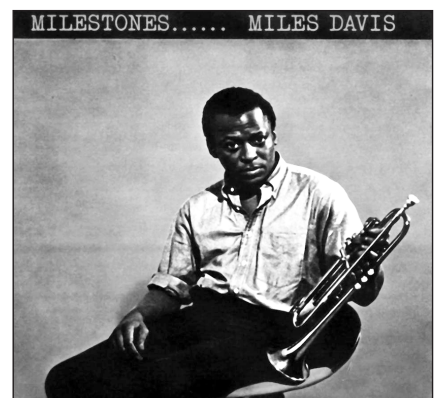
Musik:
Miles Davis
Copyright: 1958

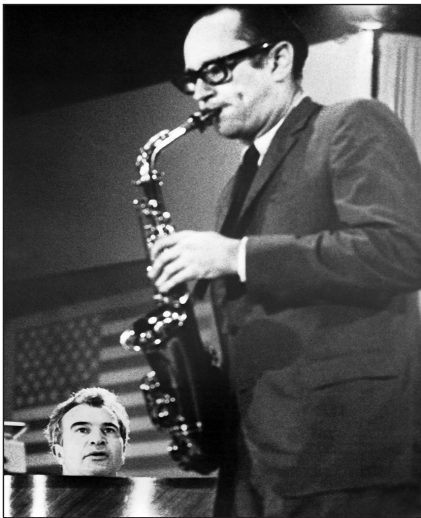
Wichtige Aufnahmen:

Miles Davis, 1958, 1964
Bill Evans, 1961
Al Haig, 1977
Aki Takase, 1992
Gerald Wilson, 2003

Miles Töne sind Meilensteine! Das Wortspiel trifft auch bei dieser Komposition zu. Das Album «Milestones» von 1958 griff in die Geschichte des Jazz ein. Das Sextett dieser Einspielung war eine Traumband mit Miles Davis' zurückhaltender Trompete, Cannonball Adderleys lyrischem, bluesigem Altsaxofon und John Coltranes schnellem, nervösem wilden Tenorsaxofon.

Besetzung:
Miles Davis, tp (1926 – 1991)
John Coltrane, ts (1926 – 1967)
Cannonball Adderley, as (1928 – 1975)
Red Garland, p (1923 – 1984)
Paul Chambers, b (1935 – 1969)
Philly Joe Jones, dm (1923 – 1985)





TAKE FIVE

Musik:
Paul Desmond
Copyright: 1959

Wichtige Aufnahmen:

Dave Brubeck / Paul Desmond
1959, 1963, 1972
Quincy Jones, 1963
George Benson, 1975
Al Jarreau, 1977
Manhattan Jazz Quintet, 1989

Im Rahmen dieser Zusammenstellung von Jazz Standards nimmt «Take Five» eine Sonderstellung ein. Nicht weil es im 5/4-Takt steht. Auch nicht, weil es das erste Jazz-Stück war, von dem mehr als eine Million Platten verkauft wurden. Nein der Grund ist, dass «Take Five» gar kein richtiger Standard ist, denn das Stück hat nur eine ganz schmale Interpretations-Geschichte. Die Erstaufnahme vom 1. Juli 1959 war schon ein Jazz-Hit.

Paul Desmond, as, comp (1924–1977) war ab 1951 für 16 Jahre der grosse Solist im Dave Brubeck Quartet. (Bild)
Als Solist hatte er eine verschwenderische Ideenfülle und auf dem Altosaxofon einen einzigartigen, gefühlvollen Klang.



Links: Paul Desmond, Mitte: Dave Brubeck



GIANT STEPS

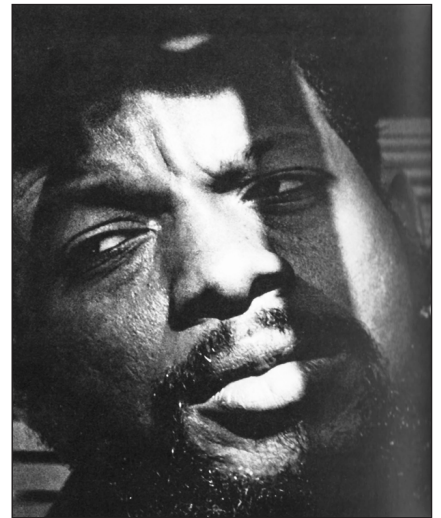
Musik:
John Coltrane
Copyright: 1959

Wichtige Aufnahmen:

John Coltrane, 1959
Tommy Flanagan, 1973
Joe Pass, 1976
Woody Herman, 1982
Maria Schneider, 1995

Mit Riesenschritten eilte John Coltrane seit Ende der 1950er Jahre an der Spitze der Jazz-Bewegung in die Zukunft. Im März und April 1959 wirkte er beim berühmten Album «Kind Of Blue» von Miles Davis mit. Am 1. April erfolgte die Ersteinspielung von «Giant Steps», am 22. April der Rest des Albums und am 5. Mai die definitive Aufnahme. «Giant Steps» ist eines der am schwierigsten zu spielenden Stücke.

John Coltrane (1926–1967) war ein bedeutender US-amerikanischer Jazzmusiker, der Tenorsaxofon und später gelegentlich Sopransaxofon spielte. Seine Innovationen und seine inspirierte Musik beeinflussten die Jazzwelt nachhaltig.



LONELY WOMAN

Musik:
Ornette Coleman
Copyright: 1959

Wichtige Aufnahmen:

Ornette Coleman, 1959
Modern Jazz Quartet, 1962
Pat Metheny, 1968
Charlie Haden / Paul Motian, 1987
Branford Marsalis, 1987

Trotz aller noch bestehenden Bezüge zum Blues und vorangehenden Jazzformen erweist sich Ornette Coleman auch in seiner Ballade «Lonely Woman» als einer der Schöpfer des sogenannten Freejazz. «Ornette Coleman war der einzige Erneuerer des Jazz seit Dizzy Gillespie, Charlie Parker und Thelonious Monk Mitte der 1940er Jahre», sagte John Lewis 1959. (Pianist und musikalischer Leiter des Modern Jazz Quartet).

Ornette Coleman (1930–2015)
Er spielte vor allem Alt-, gelegentlich auch Tenorsaxofon, Trompete und Geige, Er war auch ein Komponist. Ornette Coleman gilt als einer der Pioniere des Free Jazz. Sein Einfluss auf den Jazz war eminent.





Cannonball und Nat Adderley



Herbie Hancock

Wichtige Komponisten des «Great American Songbook»

Nach der grossen Krise Ende der 1920er Jahre ging es mit der Wirtschaft in den USA wieder aufwärts. Man pflegte wieder gesellschaftliches Leben. Quer durch dieses erfreute man sich an der neuen, mitreissenden Musik, mit dem «Swing-Craze». Das war die grosse Zeit der Musical-Theater, der Bälle in den guten Hotels und der unzähligen Clubs. Hochpräzisiert gespielter Jazz erlebte eine enorme Popularität. Komponisten und Songwriter waren gefragt.

Harold Arlen (15.2.1905 – 23.4.1986)

Komponist, Songwriter für Club Shows, Musicals und Filme

- I Gotta Right To Sing The Blues, 1932
- Over The Rainbow, etwa 1938
- Blues In The Night, 1941

Irving Berlin (29.4.1888 – 22.9.1989)

Komponist, angeblich ohne Kenntnis der Notenschrift, überliess das Schreiben Profi-Musikern. Er hatte ein eigenes Theater.

- God Bless America, 1918 (1938 überarbeitet)
- How Deep Is The Ocean, 1932
- Cheek To Cheek, 1935

Hoagy Carmichael

(22.11.1899 – 27.12.1981)

Komponist, Pianist, Schauspieler, Sänger war ein grossartiger Songwriter von vielen Jazz Standards und Popsongs, z.B. Stardust (s. Seite 4)

- New Orleans, 1932
- Am I Blue, 1944
- Ole Buttermilk Sky, 1946

Vernon Duke (10.10.1903 – 16.1.1969)

Komponist für E-Musik, Musicals und Songwriter

- April In Paris, 1932
- Autumn In New York, 1934
- I Can't Get Started, 1935

George Gershwin (26.9.1898 – 11.7.1937)

Dirigent und Pianist, Komponist für E-Musik, Opern, Klavierkonzerte, Musicals und Songwriter

- S'Wonderful, 1927
- Embraceable You, 1930
- I Got Rhythm, 1930

Jerome Kern (27.1.1885 – 11.11.1945)

Komponist, Pianist und Songwriter

- Smoke Gets In Your Eyes, 1933
- The Way You Look Tonight, 1936
- All The Things You Are, 1939

Cole Porter (9.6.1891 – 15.10.1964)

Komponist, Pianist und Songwriter

- What Is This Thing Called Love, 1929
- Love For Sale, 1930
- Night And Day, 1932

Richard Rodgers (28.6.1902 – 30.12.1979)

Komponist für E-Musik, Musicals und Songwriter.

- Have You Met Miss Jones?, 1937
- My Funny Valentine, 1937
- The Lady Is A Tramp, 1937

WORK SONG

Musik: Nat Adderley
Lyrics: Oscar Brown jr.
Copyright: 1960

Wichtige Aufnahmen:

Nat Adderley / Wes Montgomery, 1960
Julian Cannonball Adderley und
Nat Adderley, 1960, 1962, 1963, 1966
Oscar Brown jr. vocal version, 1961
Nat Adderley / Vincent Herring,
1989, 1990, 1992
Roy Hargrove, 1991

Nat, der jüngere Bruder von Cannonball Adderley, hatte eine besondere Begabung für «soulige» Ohrwürmer in mittlerem Tempo, von denen er Dutzende schrieb, wie z.B. «Jive Samba» «Sticks», «One For Daddy-O», «Fun», «Games». Sein «Work Song» besteht aus einem zweitaktigen Motiv, das sechsmal nach dem Call- and Responce-Muster variiert wird, eingeleitet durch einen Doppelakzent. Ein Verkaufsschlager des Pop-Jazz wurde die gesungene Version von Oscar Brown jr.

Nat Adderley (1931–2000) war ein US-amerikanischer Kornettist, Trompeter, Komponist und Bandleader. Jahrelang spielte er im Cannonball Adderley Quintet.

Julian Cannonball Adderley (1928–1975) war ein bekannter Alt- und Sopransaxofonist. Sein Spitznamen «Cannonball» war allerdings auf den Versprecher eines Mitschülers zurückzuführen. Dieser wollte ihn «Cannibal» nennen, weil Adderley für seinen Dauerhunger bekannt war. Aus «Cannibal» wurde dann «Cannonball». **Zitat Joe Zawinul:** «Cannonball Adderley ist der meist unterschätzte Musiker des Jahrhunderts. Kaum einer spricht noch über ihn, aber er war eine Grösse. Er war seine eigene Liga» (...).

CANTALOUPE ISLAND

Musik:
Herbie Hancock
Copyright: 1964

Wichtige Aufnahmen:

Herbie Hancock, 1964
Nat Adderley, 1966
Kai Winding, 1966
Jean Luc Ponty / George Duke, 1969
Curtis Fuller, 2003

Neben «Watermelon Man» und «Maiden Voyage» ist «Cantaloupe Island» Herbie Hancocks bekannteste Komposition aus seiner Blue-Note-Phase. Das Thema, mit seiner Soul-Funk-Piano-Figur unterlegt, ist 12-taktig und dem Blues verwandt. Die Anlage mit nur drei Harmonien und der Soul-Jazz-Groove knüpfen an Horace Silvers Funk-Bop-Stil an. Das Stück ist ein Modellfall des freieren Hardbop der 1960er Jahre.

Herbie Hancock (*1940)

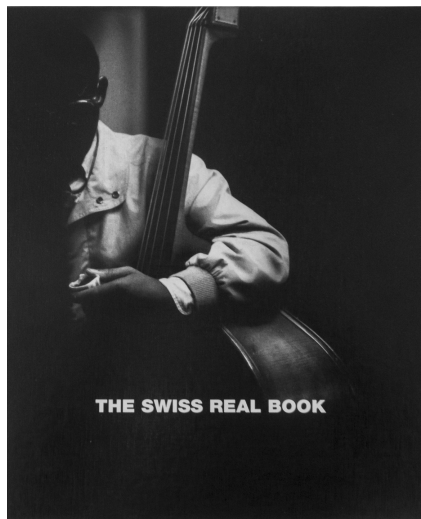
ist ein US-amerikanischer Pianist und Komponist sowie Oscar- und Grammy-Preisträger. Die Improvisationen Hancocks sind geprägt von einer perlenden, «funky» Spielweise und der Verwendung expressiver Kreuz-Rhythmen. Viele seiner Kompositionen sind Klassiker geworden und dienen anderen Jazz-Musikern als Improvisations-Grundlage.

Über sämtliche in diesem Text aufgeführten Komponisten, Texter, Musiker und Musikerinnen, wie auch über alle erwähnten Musiktitel, sind im Archiv des swissjazzorama zahlreiche, interessante und ausführliche Informationen zu finden!

The Swiss Real Book – Jazz-Kompositionen von Musikern und Musikerinnen aus der Schweiz

Der Verlag «Schweizer Jazzmuseum» hat 1993 «The Swiss Real Book» der Schweiz herausgegeben. Unterstützt wurde diese Arbeit von der ehemaligen SKA (Schweizerische Kreditanstalt, heute Credit Suisse) und der SUISA (Stiftung für Musik). «The Swiss Real Book» ist eine einzigartige Sammlung von Jazz-Themen, die von Komponisten und Komponistinnen erarbeitet worden ist, die in der Schweiz leben oder gelebt haben.

620 Kompositionen wurden nach einer Ausschreibung eingesandt. Eine Kommission bekam die Aufgabe, aus diesen Eingaben eine repräsentative Auswahl zu treffen. Entstanden ist eine einmalige Sammlung von Titeln aus ganz verschiedenen Jazz-Stilrichtungen für diejenigen der Schweizer



Jazzszene, die mit Themen arbeiten, die bereits als Noten vorhanden sind.

80 Titel von Musikern (*) wie Fred Böhler, Flavio Ambrosetti, Hazy Osterwald, George Gruntz, Bruno Spoerri, Urs Blöchliger, John Wolf Brennan, Stephan Kurmann, Daniel Schnyder, Herbie Kopf und vielen anderen, sind in diesem Ordner zusammengefasst worden.

Der Musiker Michael Voss erinnert sich an die aufwendige Arbeit der Selektion: «Die Stücke wurden von zwei Musikern eingespielt, entsprechende Kassetten an die Kommission weitergeleitet, die dann

eine Bewertung und Auswahl vornahm. Es wurde eine Akkordsymbolik festgelegt und mittels eines Notenprogramms einheitliche Reinschriften erstellt».

Das Resultat ist ein Ordner, der als «The Swiss Real Book» im Archiv des swiss-jazzorama in Uster eingesehen und käuflich erworben werden kann. Für interessierte Musiker und Musikerinnen ist dieser Noten-Sammelband ein hervorragendes Arbeitsinstrument. Fernand Schlumpf

(*) Die im Text erwähnten Musiker (geordnet nach Geburtsjahr) sind:

- Fred Böhler, Piano / Orgel 1912–1995
- Flavio Ambrosetti, Saxofon, 1919–2012
- Hazy Osterwald, Trompete, Vibrafon, 1922–2012
- George Gruntz, Piano, 1932–2013
- Bruno Spoerri, Saxofon, *1935
- Urs Blöchliger, Saxofon, 1954–1995
- John Wolf Brennan, Piano, *1954
- Stephan Kurmann, Bass, *1958
- Daniel Schnyder, Saxofon, *1961
- Herbie Kopf, Bass, *1962,

Ordner «The Swiss Real Book»

Format: A4 (29,8 x 21 cm)
 Einband: Kartoniert und bedruckt
 Inhalt: 129 Notenblätter, gelocht und eingelegt
 Preis: CHF 45.–

2 Beispiele

Shuffle **Carla und die 7 Zwerge** Markus Koch

♩ 172

A1 AMI^{7/9} D⁷ALT GMi⁷ C⁷ALT
 F⁷SUS 4 A^{b7}11 B^bMi^{7/11}

A2 AMI^{7/9} D⁷ALT GMi⁷ C⁷ALT₃
 F⁷SUS 4 A⁷11 B^{b7}ALT C⁷SUS 4

A3 AMI^{7/9} D⁷ALT GMi⁷ C⁷ALT
 F⁷SUS 4 A^{b7}11 B⁷ C⁷SUS 4

B E⁷SUS 4 F⁷SUS 4

E^bSUS 4 D⁷SUS 4 (2nd time only)

24 The Swiss Real Book

Samba **Uma chamada brasileira** Marc Liebeskind

Form: AABA

A BMA⁷ BMA^{7#5} BMA^{7/6} C⁶ F^{7#9}
 D⁺ A^bMA^{7#11} B^bMA^{7#11} B⁶ E^{7#9}
 AMI^{7/11} FMA^{7#11}

B^bMi^{7/9} GMA^{7#11}
 A^bMA^{7#5} 1-3. C[#]Mi⁷ F^{#7}
 2. C^{Mi}7^{b5} B^{b5}

B B^bMi^{7/11}
 C/F[#]
 A⁷13
 E/B^b

Marc Liebeskind Quartet: "uma chamada brasileira" (Plainisphere 1267-58)

The Swiss Real Book 121

Goin' to Kansas City: Blues, Jazz und Paten

*I'm goin' to Kasas City
Kansas City here I come (2x)
They got some crazy little women there
And I gonna get me one*

*I'm gonna be standing on the corner
12th Street and Vine (2x)
With my Kansas City baby
And a bottle of Kansas City wine*

Frischer Wind aus dem Middle und South West

1928 erzielte das **Benny Moten's Kansas City Orchestra** mit dem Stück **South** einen grossen Erfolg. Und im Dezember des Jahres 1932 machte diese Band historische Aufnahmen, welche die bis anhin im Nordosten durch die frühen grossen afroamerikanischen Bandleader und Arrangeure Don Redman (as), Fletcher Henderson (p) und Benny Carter (as, tp) ausgeübte stilistische Vorherrschaft ins Wanken brachten. Dass diese Dominanz jedoch nicht absolut war, zeigt zum Beispiel Duke Ellington. Natürlich übernahmen die Bands aus Kansas City und Umgebung auch Stücke/Arrangements von Henderson und Redman, setzten diese aber zunehmend auf ihre Weise um. Mit Aufnahmen aus der obgenannten 1932er Session wie etwa dem berühmten **Moten Swing** wurde eine neue Spielweise perfektioniert: der Kansas City Style (1). Diese Stilrichtung basiert weitgehend auf dem Kansas City Bounce (2), einer spezifischen Riff-Technik (3) sowie der starken Präsenz des Blues und Boogie Woogie.

Anfangs der 1930er Jahre entwickelte sich hier ebenfalls eine Bluesrichtung urbanen Charakters, der Kansas City Blues, welcher eng mit dem Spiel der Boogie-Pianisten (Pete Johnson) und der schwarzen Swingorchester verbunden war. Diese Bands spielten häufig Head-Arrangements von Bluesnummern und begleiteten auch Bluessänger wie die Bluesshouters der ersten Stunde Jimmy Rushing und Big Joe Turner und etwas später Walter Brown und Jimmy Witherspoon. Diese Bluesform sollte bei der Herausbildung des Rhythm & Blues eine wichtige Rolle spielen (vgl. Jazzletter Nr. 24).

An der Entwicklung des Kansas City Jazz waren nebst Moten auch die **Blue Devils** von Walter Page, das Orchester von Andy Kirk (damals mit Mary Lou Williams, p, arr) und weitere Territory Bands aus dem Mittleren Westen und Südwesten beteiligt. Seit 1939 gesellte sich die Band von Jay

McShann (p, damals mit Charlie Parker, as) zu den wichtigsten Vertretern des Kansas City Jazz.

An der oben genannten historischen Aufnahme-Session von Moten (p, ld) beteiligten sich unter anderem Hot Lips Page (tp), Ben Webster (ts), Eddie Durham (g, tb, arr), Walter Page (b) sowie Count Basie (p, seit 1929 im Orchester). Nach dem Tod von Benny Moten 1935 bildete Count Basie sein eigenes Orchester, darunter findet man auch etliche ehemalige Mitglieder der früheren Moten Band. Mit dem vom Produzenten John Hammond 1936 organisierten Wegzug der Basie Band nach New York wurde der Kansas City Jazz endgültig zum «Exportschlager» und Count Basie später zum Weltstar.

Wie war eine solche Entwicklung in Kansas City, einer im Vergleich zu New York oder Chicago grossen Provinzstadt, überhaupt möglich?

Die Ära Pendergast

Wie im Jazzletter Nr. 45 bezüglich New Orleans bereits erwähnt, gab es seit Beginn des 20. Jahrhunderts verschiedene Wellen grosser Migrationsbewegungen afroamerikanischer Arbeitskräfte aus dem weitgehend agrarischen Süden in die sich entwickelnden Industriestädte des Nordostens und später des Westens, wo allmählich grosse Schwarzenghettos entstanden. Viele Afroamerikaner und -amerikanerinnen liessen sich auch in der Metropole am Missouri nieder, wo sie vor allem in der Lebensmittelindustrie Jobs fanden. Kansas City besass nach Chicago die wichtigste fleischverarbeitende Industrie. Die im Industrie-, Hafen- oder Eisenbahnsektor beschäftigten afroamerikanischen Arbeitskräfte verfügten über eine wenn auch geringe Kaufkraft und schufen dergestalt auch eine Nachfrage nach Blues und Jazz. Die Stadt war zu jener Zeit berühmt/berüchtigt für ihr Vergnügungsviertel rund um die Vine Street (Alkohol, Drogen, Prostitution, Glücksspiel). Darauf weisen auch die beiden eingangs zitierten Bluesstrophen hin. Trotz Prohibition (1920–33) floss der Alkohol in aller Öffentlichkeit in Strömen und die unzähligen Bars und Klubs waren die ganze Nacht geöffnet: «From 6 to 6», wie man zu sagen pflegte. Die Nacht vom 18. auf den 19. Dezember 1933 ging in die Jazz-Geschichte ein: Im **Cherry Blossom Club** an der Vine Street fand eine berühmte wie sagenumwobene Jam Session statt. Der Tenorsaxofonist Coleman Hawkins aus dem durch-



Big Joe Turner

reisenden Orchester Fletcher Hendersons mass sich mit den zu jener Zeit in Kansas City ansässigen Tenorsaxern wie Hershel Evans, Ben Webster, Dick Wilson oder Lester Young. Unglaublich: Diese Saxophonisten gehörten nicht nur zu den besten von Kansas City, sondern des damaligen Jazz schlechthin!

Seit dem Ende des 19. Jahrhunderts wurde Kansas City von der korrupten und populistischen demokratischen Polit-Maschine der Brüder James (Jimmy, bis 1911) und Thomas (Tom, bis zu seiner Verhaftung 1939) beherrscht. Sie trugen entscheidend zum rasanten wirtschaftlichen Aufschwung dieser Stadt und der damit verbundenen Blütezeit der dortigen Blues- und Jazzszene bei. Weder der Börsencrash von 1929 noch die nachfolgende Grosse Depression hinterliessen in Kansas City gross Spuren – ganz im Gegensatz zu New York oder Chicago. Die Pendergasts untermauerten ihre Machtstellung durch eine enge «Zusammenarbeit» mit der örtlichen Mafia. Johnny Lazia, der mächtige Boss der «Sizilianer», stand berühmteren Paten wie etwa Al Capone in nichts nach. Letztere waren für die Hollywood-Filmindustrie einfach attraktiver als der Provinz-Pate Lazia. Nach dem Ende der Pendergast-Ära verlor die Blues- und Jazzszene von Kansas City an Bedeutung und Anziehungskraft und viele Musiker und Musikerinnen verliessen die Stadt. – (Die Ausführungen dieses Artikels beziehen sich auf Kansas City/Missouri und nicht auf die gleichnamige, sich am gegenüber liegenden Ufer befindende Stadt im Bundesstaat Kansas).

Albert Stolz

- (1) Wolfram Knauer, Beiträge über Benny Moten und Count Basie, in: Jazz Klassiker, Stuttgart 2005. Ross Russell, *Jazz Style in Kansas City and the South West*, Berkeley 1971. Tony Russell, *Jazz City: Kansas City*, London 1997.
- (2) Auch K.C. Four Beat genannt. Kraftvoll-pulsierender elastischer Grundrhythmus, bei dem alle vier Takteile gleichmässig betont werden. Die äusserst homogene Rhythmusgruppe (p, g, b, d) wird lediglich durch punktuelle Einwüfe von Klavier oder Schlagzeug durchsetzt.
- (3) Sich ständig ostinatoförmig wiederholende kurze rhythmisch-melodische Figuren/Floskeln; sie lassen den Solisten viel Spielraum.

Sonny Rollins – 90 Jahre Saxofonkoloss

Sonny Rollins war noch nicht 26 Jahre alt, als er im Juni 1956 für «Prestige Records» in Rudy Van Gelders altem Studio in Hackensack, NJ, eines seiner frühen Meisterwerke einspielte: «Saxophone Colossus». Der Titel des Albums zeugt kaum von Mangel an Selbstbewusstsein. Einen Monat zuvor hatte er an gleicher Stelle für dasselbe Label mit den Mitgliedern der damaligen Miles Davis Gruppe ohne Miles, also John Coltrane (ts), Red Garland (p), Paul Chambers (b) und «Philly» Joe Jones (dm) schon «Tenor Madness» aufgenommen. Im Titelstück traf er mithin das erste und einzige Mal auf den vier Jahre älteren befreundeten Tenorkollegen mit dem er inskünftig den Referenz-Bereich auf dem Instrument abstecken sollte. Heinz Abler



Foto J. Straessle

Aufwachen und Aufwachsen in Harlem

Man könnte es als eine glückliche Fügung der Jazzgeschichte sehen, dass der am 7. September 1930 als Theodore Walter Rollins geborene in Harlem, nahe des **Savoy Ballroom, Cotton Club und Apollo Theatre**, aufwuchs. Obendrein wohnte auch sein Vorbild **Coleman Hawkins** gleich um die Ecke. Die musikalische Mutter karibischer Herkunft stattete den 12-Jährigen indes mit einem gebrauchten Altsax aus, da er sich zunächst am Altisten **Louis Jordan** orientierte.

Aus der «Benjamin Franklin High School» und der lokalen «Sugar Hill Community» kannte er Kollegen wie **Kenny Drew** (p), **Jackie McLean** (as) und **Art Taylor** (dm) mit denen er sich am aufkommenden Bebop versuchte. Mit 16 wechselte er zum Tenor und konnte endlich Hawk nacheifern, den er seines Tones und des gehaltvollen Spiel wegen bewunderte. Doch nicht nur Saxer sondern auch Sportler, wie der ihm äusserlich ähnliche Baseballstar Don Newcombe erweckten sein Interesse, was ihm den Spitznamen «Newk» eintrug. Die Pianisten **Bud Powell** und **Thelonious Monk**, mit denen er auch schon früh in Kontakt kam, infizierten ihn mit völliger Hingabe an die Musik. Nach dem Abschluss der High School wurde er bald unter Angabe eines falschen Geburtsjahrs (1929) in die «Musician's Union» aufgenommen und fand so Einlass in die aktuelle Bop-Szene. Zu ersten

Aufnahmen mit dem Bop-Sänger **Babs Gonzales** kam er schon als 19-Jähriger.

Von der Schwerarbeit ohne Musikinstrument zu ersten Höhepunkten

Nun steuerte er sein Leben zunächst aus der drogengeschwängerten New Yorker Nachtclubzone hinaus nach Chicago, wo er im YMCA wohnte und einen Hauswartjob inkl. Toilettenreinigung versah. Da er körperliche Arbeit schätzte, belud er in seinem nächsten Job, aussermusisch, Lastwagen.

Endlich, nach einem Jahr kehrte Sonny Rollins zurück und nahm gleich den Platz des nach Kalifornien abgewanderten **Harold Land** im legendären **Clifford Brown-Max Roach Quintet** ein. Ausser Frage stand, dass diese Gruppe eine ideale Startrampe war und ihm einen Namen auf der Stufe des soeben verstorbenen **Charlie Parker** eintrug. Sie setzte neben **Art Blakey's Jazz Messengers** den Hardbop Standard. Der gleichaltrige Trompeter und kongeniale Partner in der Frontline, **Clifford Brown**, der auf Rollins seiner menschlichen Qualitäten wegen grossen Einfluss ausübte, erlitt leider 1956 einen tödlichen Autounfall. So verliess Sonny nach 18 Monaten die Gruppe und das Label **Prestige** und war nun so gut im Geschäft verankert, dass er als Freelancer lukrative Forderungen stellen konnte. Seine kraftvolle Spielweise mit vollem Ton und dem Setzen stringenter Improvisations Linien war nun bereits ausgereift. Der begnadete, aber auch an sich zweifelnde Musiker hätte nun eine Karriere als Leader beginnen können. Aber dies wollte vorerst nicht gelingen, einerseits, weil er seine musikalischen Vorstellungen in einer fixen Formation nicht adäquat umsetzen konnte, und andererseits, weil die Leader-Rolle mit unangenehmem administrativen Aufwand verbunden war.

Die eingangs erwähnten Meisterstücke fielen in diese Suchphase, waren indes nur Teil einer umfangreichen, um nicht zu sagen hektischen Plattenproduktion bei vielen Labels und in wechselnden Besetzungen. Darunter fallen auch etliche Aufnahmen im pianolosen Trio, einem damals noch wenig gebräuchlichen Format. Alben

wie «A Night At The Village Vanguard» (Blue Note, 1957) oder «Freedom-Suite» (Riverside, 1958) dokumentieren Rollins unbändigen Spielwitz in diesem Kontext. Dabei zeigten sich allerdings auch Probleme mit Mitspielern. Nachdem er, wie gesagt, zuweilen schon auf pianistische «Unterstützung» verzichtet hatte, vermochten auch Bassisten und Schlagzeuger seinen Wünschen nicht immer zu genügen, was zu vielen Fluktuationen führte. Er war eben auch mit seiner Musik schlicht unzufrieden. Hinzu kam die Ruhe und Rastlosigkeit stetiger Clubauftritte, was zu einem – wie man es heute nennen würde – «Burnout» führte. Zeit also für ein nächstes «Sabbatical».

Blick von der Brücke aus und Rückkehr

Der Rückzug in die eigene Klausur in Brooklyn mit dem damit verbundenen häufig lauten, intensiven Üben befriedigte weder seine Nachbarn noch ihn selbst, so dass er sich nach einer geeigneten Umgebung umsah. In dieser Zeit fand und heiratete er seine zweite Frau **Lucille**, nach einer früh eingegangenen und schnell gescheiterten ersten Ehe. Ähnlich wie bei den Monks besorgte auch hier fortan die Ehefrau das Management von Mensch und Künstler. Sonny fand schliesslich auf der nahe gelegenen «Williamsburg-Bridge» über dem «East River» das Passende, wo er nach Belieben und allzeit kräftig gegen die Elemente der Natur anzupfeifen konnte. In kontemplativen Pausen blickte er in die entrückte Stadt und deren Getriebe. Dort unten tat sich einiges, was Sonny durchaus nicht entging. **Ornette Coleman** (as) und **Don Cherry** (tp) stellten ihr damaliges revolutionäres Konzept im «Five Spot Café» vor, das im Titel eines ihrer Alben aufschien: **Free Jazz**. Mit beiden hatte er schon 1957 an der Westküste zusammen gespielt. Wenn auch nicht vor Publikum, sondern vor den anrollenden Wellen am Pazifikstrande.

Die Jazzwelt wartete gespannt auf die Rückkehr des Meisters. Im November 1961 war es soweit, in der «Jazz Gallery» stellte er sein neues Quartett mit dem weissen Gitarristen **Jim Hall** vor. In Rollins perfektioniertem Tenorspiel war wenig neues zu hören, wohl aber im Zusammenspiel und der Kommunikation der Musiker der Combo, was auf den einfühlsamen **Jim Hall** zurückzuführen war. Das legendäre Album «The Bridge» (RCA, 1962) dokumentiert dies überzeugend.

Weitermachen – weiter suchen

Wer geglaubt hatte, es stelle sich nun so etwas wie Stabilität ein, sah sich bald

getäuscht. Sonny Rollins war stets einer, der sich in der Musikwelt umhörte und inspirieren liess. Da tönte z.B. der Bossa Nova von der einen Ecke oder der Free Jazz von einer anderen. Von Mutters Seite funkten die karibischen Gene hinein, was sich auch in seiner bekannten Komposition «St. Thomas» (Saxophone Colossus), einer beliebten Hausaufgabe für Nachwuchstenoristen, manifestierte. Alles musste irgendwie auf die Reihe gebracht werden. Dies bildete sich bald in der darauffolgenden, wiederum anschwellenden Plattenproduktion ab. Da gibt es Aufnahmen im modischen Bossa-Gewand neben solchen mit den Avantgardisten **Don Cherry** oder **Paul Bley** oder Rückgriffe auf den Übervater **Coleman Hawkins** (Sonny Meets Hawk, RCA 1963). Auch konventioneller Hardbop steht ab und zu wieder im Menü. Gewiss, all dies ist fraglos Sonny Rollins-Musik. Man kann diese Art von Eklektizismus als Gestaltungsprinzip mit Sonny's Genie in Verbindung bringen. Eine andere Lesart legt den Begriff «erratisch» nahe. Jedenfalls ist bei Sonny anders als etwa bei den befreundeten Kollegen John Coltrane oder Miles Davis keine mehr oder minder kohärente Entwicklungslinie erkennbar. Das Urteil liegt jedoch bei den Zuhörenden.

Japan – Philosophie – Religion – auf dem Weg in die nächste Pause

Da sich der Jazz in Japan grosser Nachfrage erfreute, lag das Inselreich jeweils irgendwann im Tourneepfad der Stars. Bei Sonny Rollins war es 1963 nicht anders. Zudem verfügt der Ferne Osten für viele Menschen aus dem Westen über ein attraktives spirituelles Angebot. So kam Sonny in Japan in Kontakt mit einem Zen-Meister und Yoga-Techniken, was dem ohnehin überaus körperbewussten Mann entgegen kam. Der Aspekt der Sinnsuche kann jedenfalls, neben jener nach der musikalischen Form, bei der Persönlichkeit Rollins nicht mehr ausser Acht gelassen werden. Es mag reiner Zufall sein, dass in dieser Zeit auch bei John Coltrane (A Love Supreme, 1964) die Spiritualität mächtiger wurde. Nur war es nicht so, dass dem Tenorgiganten der Sinn fürs Materielle bzw. seinen Marktwert gänzlich abhanden gekommen wäre, vielmehr verstieg er sich in finanziellen Forderungen in Regionen, wo die Luft etwas dünn wird. Das galt für Plattenverträge ebenso wie für Auftritte. So blieb er nur zwei Jahre beim renommierten Impulse-Label (1965–67) und Konzertveranstalter sahen wegen des aufkommenden Überdrucks aus der Rockmusik-Ecke weniger Gewinnpotenzial im Jazz.

Einer weiteren Japan-Tournee 1968 liess er wiederum Studien beim Zen-Meister Oki folgen, um sich dann nach Indien ins Ash-

ram von Swami Chinmayananda aufzumachen. Während mehrerer Monate pflegte er dort Meditation und Solo-Saxofonspiel, was kein Widerspruch sein muss. Freilich kam er mental ausgeglichener zurück, aber in der Hektik der US-Musikszene war die Balance schnell wieder weg. Es jagten sich Gastspiele mit wechselnden Besetzungen in Europa oder an der Westküste, somit das bekannte übergewichtige Programm als Vorlauf zur nächsten Auszeit.

Zuerst Stille – dann die nächste Rückkehr in den Jazzkosmos

Fast zwei Jahre, bis 1971, wurde es still um Sonny, der sich nun auch musikalisch auf strenge Diät setzte. Der Neustart erfolgte im ruhigeren Skandinavien mit der lokalen Top-Rhythmusgruppe Bobo Stenson (p), Arild Andersen (b) und Jon Christensen (dm), bevor er im März 1972 im «Village Vanguard» das gespannte Publikum davon überzeugen konnte, dass es gewissermassen den «alten Newk» zurück bekommen hatte. Im Juli 1972 nahm er nach langjähriger Studio-Absenz das «Next Album» für sein neues und über die nächsten Jahrzehnte fixes Label Milestone auf. Beeinflusst von Freund und Kollege Coltrane griff er hier auch mal zum Sopransax und versuchte sich – vom Zeitgeist beseelt – in die modische Fusion-Kultur einzupassen. Sein Hang zum Eklektizismus blieb ungebrochen, was allerdings den musikalischen Ergebnissen nicht immer zuträglich war. Es folgten in schöner Regelmässigkeit Alben, manchmal in kaum verhohlener kommerziellen Absicht, die mit den weit authentischeren Live-Auftritten wenig zu tun hatten. Obwohl er sich vielfach mit wechselndem, teilweise hochkarätigem Personal umgab, kristallisierte sich so etwas wie eine Stammebelegschaft heraus. Dazu gehörten vor allem der Bassist **Bob Cranshaw**, die Pianisten **Mark Soskin** und **Stephen Scott** sowie der Posaunist und Neffe **Clifton Anderson** und der Gitarrist **Jerome Harris** und öfter wechselnde Drummer und später Perkussionisten.

Persönlichkeit und Musik der späteren Jahre

Dass sich sein Eklektizismus auch in der Persönlichkeit ausdrückt, überrascht dann keineswegs, wenn er sich beispielsweise als «Religionist» bezeichnet, also einer, der eine Religion nicht unbedingt lebt, sondern «beobachtet». Er probiert aus, ob das nun Zen, vedische Philosophie oder gar die Lehre der Rosenkreuzer ist. Dass er sich mit Weltproblemen ernsthaft auseinandersetzt, zeigt schon der Titel einer seiner Kompositionen und Platte: «Global Warming» (Milestone, 1998!). Mit dem Rassismus beschäftigte er sich allerdings

nicht mit derselben Vehemenz wie etwa Max Roach es tat. Er selber meint, man könne zwar in einem Titel andeuten, wofür man persönlich einstehe, jedoch nicht mit Musik die Welt verändern.

Auch musikalisch schreckte Sonny Rollins vor wenig zurück. Er hatte nicht, wie andere Grössen, ein solide abgestimmtes Repertoire, sondern fischte auch in seichteren Gewässern der Populär-Musik. So verarbeitete er mit einem Anflug von Humor die Schnulze «Mona Lisa» (Sonny Rollins+3, Milestone 1995), weil ihm die Version von **Nat King Cole** gefiel. So ist er auch auf 3 Titeln des «Rolling Stones Albums Tootie» (EMI, 1981) zu hören.

Sonny hat jedoch auch als Komponist einige bekannte Titel eingebracht – eine Auswahl: Airegin, Tenor Madness, Doxy, Alfie's Theme, The Bridge, Don't Stop The Carnival, St. Thomas, Oleo, Sonnymoon For Two.

Ein Höhepunkt soll hier am Ende erwähnt werden: «The Solo Album» (Milestone), das er im Juli 1985 im Skulpturgarten des MoMa, NYC, aufnahm. Hier ist der Saxofonkoloss eine Stunde unbegleitet, ungefiltert, unbearbeitet und ungebremst zu hören. Hier nimmt er das volle Risiko, entwickelt spontan äusserst kreative Assoziationsketten, schöpft aus seinem musikalischen Kosmos und lässt sein Instrument säuseln und kreischen. Dies ist auch im zeitlichen Abstand noch ein Hörerlebnis.

Und heute

Drei Tage nach 9/11 trat er in Boston auf (Without A Song, Milestone 2001) und setzte ein bemerkenswertes musikalisches Statement gegen die Gewalt und sonstigen Unbilden der Zeit. Es folgten noch die «Road Show Serie» (Vol. 1–4) mit Live-Aufnahmen über die letzten Jahre und Tourneen. Mit 84 Jahren musste er zufolge Lungenproblemen das Saxofon beiseite legen.

Von einem eigentlichen Werk kann man bei Sonny Rollins nicht sprechen, denn an einer Entwicklung zu einem Konzeptkünstler hätte ihn sein sprunghaftes Naturell gehindert. Neben John Coltrane u.a. ist er zur ewigen Referenz-Grösse seines Instrumentes, des Tenorsaxofons, geworden. In der Geschichte des Jazz figuriert der Name Sonny Rollins ohnehin in grossen Lettern.

Quellen:

- Peter Niklas Wilson. Sonny Rollins: Sein Leben, seine Musik, seine Schallplatten (Oreos, 1991)
- Christian Broecking. Sonny Rollins Improvisation und Protest – Interviews (Broecking Verlag, 2010)

«Ich vergleiche das Komponieren mit der Arbeit eines Architekten»

Ansichten des Komponisten, Arrangeurs, Dozenten und Bandleaders Martin Streule

Seit hundert Jahren gibt es grossorchestralen Jazz. In der Nachfolge von Leuten wie Fletcher Henderson oder Don Redman richteten sich die Komponisten und Arrangeure während der ersten Jahrzehnte stark auf kommerzielle und populäre Bedürfnisse aus. Duke Ellington/Billy Strayhorn und Gil Evans gehörten dann zu denen, die den Klangfächer öffneten. Konsequenterweise gehen Leaderinnen wie Carla Bley und Maria Schneider. In den Kunsthochschulen von Bern und Zürich führt Martin Streule Studierende in die neue Welt der (Jazz-)Klänge ein. Fernand Schlumpf und René Bondt haben ihm Fragen gestellt.

Eine kurze Gegenüberstellung zuerst: Komposition ist geschriebene Musik – Jazz ist Improvisation. Wie gelingt dir, Martin, der Brückenschlag?

Ihr schneidet ein zentrales Thema für Komponisten und Arrangeure von heute an. Bei geschriebener Musik hat der Komponist die weitgehende Kontrolle über sein Werk. Die Improvisation – ein Herzstück des Jazz – kann der Schreiber dagegen nicht direkt steuern. Die Kunst besteht darin, meine Komposition den interpretierenden Musikern so zu vermitteln, dass meine Ideen und Vorstellungen von ihnen verstanden werden und in ihr Solo einfließen. Das Experiment gelingt dann, wenn die Musik möglichst schnell so klingt, wie ich mir das wünsche. Gleichzeitig kann und will ich die Musiker aber nicht an die kurze Leine legen – vor allem dann nicht, wenn es sich um so hervorragende Solisten handelt wie die Musiker meiner eigenen Band.

Bildlich gesprochen: Du bereitest als Komponist den Humus auf und freust dich, wenn im Garten prächtige Blumen spriessen, die individuell strahlen, aber nicht verleugnen können, auf welchem Boden sie gedeihen.

Etwa so. Ich habe auch festgestellt, dass selbst die kreativsten Improvisatoren es durchaus schätzen, wenn man ihnen gewisse Rahmenbedingungen setzt. Sie fühlen sich vor einem ungewohnten akustischen Background besonders inspiriert und herausgefordert.

Inspiziert durch Maria Schneider

Die Entwicklung des grossorchestralen Jazz von Fletcher Henderson via Ellington, Evans und Mingus bis zu Maria Schneider ist eine Geschichte für sich. Wie verortet sich Martin Streule in diesem Panorama?

Vor allem Evans und Maria Schneider setzten Meilensteine in der Entwicklung des orchestralen Jazz. Für mich gibt es eine Ära vor und eine Ära nach ihnen. Ihre Manier,

für Jazzorchester zu schreiben und die orchestrale Idee der klassischen Musik mit jener des Jazz zu verbinden, hat starke Impulse ausgelöst. Maria Schneider inspirierte eine Generation junger Komponisten und Arrangeure, mich eingeschlossen, in eine ganz bestimmte, neue Richtung zu gehen. Inspirierend ist sie vor allem dadurch, dass sie – auf natürliche Weise und ohne revolutionäre Gestik – durch Beschäftigung mit verschiedenen Stilen zu einer eigenen, unverwechselbaren Ausdrucksform gefunden hat.

Deine eigene kompositorische und arrangiertechnische Leistung braucht den Vergleich mit den Werken der grossen sinfonischen Klassiker nicht zu scheuen. Da steckt neben enormem handwerklichem Können auch viel Kopfarbeit dahinter. Vielleicht auf Kosten der Spontaneität?

Diese Frage stellt man nicht selten den Leuten, die für grosse Ensembles komponieren. Klar, es gibt vielleicht grössere Free-Jazz-Kollektive, die fast ohne Notenmaterial auf die Bühne gehen. Das ist eine spezielle Ästhetik, die für eine bestimmte Kategorie von Musikern total stimmt. Mein Ansatz ist das freilich nicht. Ich versuche, meine Ideen kompositorisch so weit zu entwickeln, dass sie für die Musiker im besten Fall ab dem ersten Lesen Sinn machen und ihnen neue Sichtweisen eröffnen. Ich habe festgestellt, dass es dann, wenn ich meinen eigenen Weg beim Stückeschreiben verfolge, zu meinem Glück auch gute Leute gibt, die Lust haben, genau das zu spielen.

Anspruchsvolle Musik ist kaum je Mehrheitsmusik. Schnell wenden sich manche Leute ab, wenn sie Dissonanzen hören. Das schmeckt für manche nach elitärer Kultur. Wie gehst Du mit diesem Fakt um?

Es gibt Komponisten, die das Ziel verfolgen, 'je komplizierter desto besser'. Ich habe das nie so gesehen, obwohl meine Musik oft

nicht eben einfach zu spielen ist. Bei mir entwickelt sich die Komposition aus einer Grundidee, die sich fast von selber wandelt und dabei vielfältiger und komplexer wird. Ich vergleiche das Komponieren gerne mit der Arbeit eines Architekten, der sich ein Gebäude in neuartiger Form ausdenkt und dann das Ganze in Detailplänen ausführbar machen muss. Die Detailarbeit beansprucht auch beim Komponieren und Arrangieren den Löwenanteil. Es geht darum, eine Vision bis ins letzte Element zu zerlegen. Das fantastischste Ideengebäude wird nie Wirklichkeit, wenn du nicht über die Details Bescheid weisst. Umgedeutet ins musikalische Handwerk heisst das: Wenn ich nicht weiss, was ein Musiker kann und was sein Instrument technisch und klanglich hergibt, kann ich das Ganze auch nicht notieren.

Die Antithese zum Grossorchestralen heisst Minimal Art. Du selber hast dich auf meisterliche Weise diesem Kontrast genähert mit deinen kammermusikalischen «Chamber Songs». Ist simpel einfach schöner als komplex?

Bei den «Chamber Songs» mit der Sängerin Efrat Alony wäre es eine absolute Sünde, würde ich ihre Stimme mit der Bigband im Hintergrund zudecken. Je transparenter und spärlicher der Sound, desto besser kann sie interplaymässig darauf reagieren und ihre Qualität und Subtilität zu Ausdruck bringen – und das inspiriert wiederum das Spiel der Band.

«Man darf auch Dreiklänge brauchen»

Als Komponist kannst du dich ausführlich der akustischen Architektur widmen. Als Lehrer an zwei Hochschulen hast du Handwerk und Ästhetik zu vermitteln – und findest da wohl eine recht diversifizierte Studentenschaft vor. Da gibt es Blasmusiker, die ihr Instrument monophon beherrschen. Daneben hat es Gitarristen und Pianisten, die das polyphone Spiel intus haben. Wie bringst du beide Lager zusammen?

Meine heutigen Arrangement- und Kompositionskurse finden auf Bachelor- und Masterstufe statt. Früher allerdings habe ich berufsbegleitende Kurse gegeben für Leute, die sich zwar primär auf ihre Stimme zu konzentrieren pflegten, aber den Wissens-



drang mitbrachten, um die Polyphonie zu verstehen. Studienanfänger mit Klavierkenntnissen besitzen handwerklich wohl einige Vorteile, aber darauf kommt es gar nicht so sehr an. Man notiert unterschiedlich, wenn man mit Klavierhilfe schreibt oder mit Hilfe eines Notations-Programms komponiert. Egal welchen Background du mitbringst, er wird dir in der Folge hilfreich sein. Eine Sängerin etwa denkt melodisch, sie wird darum keine Probleme haben, schöne Melodien zu schreiben.

Die Mehrheit der Musikliebhaber ist harmoniesüchtig – wie bringst du es dem Musikstudenten bei, harmonieflüchtig zu sein?

Er muss gar nicht harmonieflüchtig werden! Ich habe beim Schreiben kein Problem mit Dreiklängen, ich liebe einfache Springsteen-Songs mit drei Chords. Bei meinen «Chamber Songs» gibt es sehr dichte tonal-atonale Stellen und daneben längere Partien mit sehr wenig Dissonanzen. Ich pflege meinen Studierenden zu sagen, man dürfe im Jazz auch wieder Dreiklänge brauchen.

Gibt es in eurem Schulbetrieb so etwas wie ein Musterstudium?

Bei den Basics kann man sich einen Lehrplan zurecht legen. Im Kompositionsbereich aber gibt es das nicht.

Du gehst mit deinen Studierenden ausgesprochen individuell um?

Das muss man eigentlich im Musikunterricht immer. Und das gilt auch auf Hochschulstufe. Das Beste wäre wohl Einzelunterricht in allen Fächern, aber das kann niemand bezahlen.

Balance zwischen Handwerk und Kunst

Praxisbezug wird grossgeschrieben?

Gewiss. Jeder Arrangementkurs mündet am Semesterende in eine Studiosession, bei der man die geschriebene Musik aufnimmt

und die Resultate gemeinsam bespricht – und zwar nicht aus enger theoretisch-stilistischer Perspektive, sondern unter gebührender Beachtung der Individualität. Es ist eine der grossen Herausforderungen im Unterricht, die Balance zwischen Handwerk und Kunst zu finden. Vieles ist offen, aber gewisse Grenzen des Könnens und der Ästhetik gibt es am Ende dann doch bei der Notengebung, die über 'bestanden' oder 'nicht bestanden' entscheidet.

Man sagt, Handwerk habe goldenen Boden. Wenn es aber um Kunst geht, mündet ein Studium selten geradewegs in einen Brotberuf. Wie kann der Lehrer für Komposition und Arrangement seinen Studierenden nach dem Lehrgang behilflich sein?

Die meisten unserer Studierenden sind realistisch genug, um zu wissen, wie es um die beruflichen Chancen steht. Die Ziele eines Kompositionsstudiums sind aber sehr vielfältig. Dazu gehört auch, sich und die persönliche Sichtweise auf die Musik besser kennenzulernen, um basierend darauf Entscheidungen für die berufliche Zukunft fällen zu können. Kommt aber jemand und sagt, ich will bei euch in Bern ein Masterstudium in Komposition absolvieren und bin primär an Arrangementaufträgen interessiert, dann versucht man freilich, im Ausbildungsprogramm durch Vertiefung der stilistischen Kenntnisse darauf einzugehen und bei der beruflichen Orientierung nach Möglichkeit zu helfen. Wichtig ist allemal, dass der Dozent erkennt, was seine Lernenden antreibt. Die intrinsische Motivation – der eigene innere Antrieb – ist der wichtigste Baustein zum Erfolg.

Liebe Leser und Leserinnen des Jazzletters. Hinweise auf verstorbene Persönlichkeiten des Jazz finden Sie neu auf unserer Homepage: www.swissjazzorama.ch Aktuelles/In memoriam



Martin Streule

Martin Streule (geb. 29. Mai 1971) aufgewachsen in St. Gallen, lebt und arbeitet seit 1991 in Bern. Er studierte an der Swiss Jazz School und am Konservatorium Bern. Mittlerweile sind beide Institutionen unter dem Dach der Hochschule der Künste Bern (HKB) vereint. Als Dozent für Arrangement und Komposition wirkt Martin heute an der Hochschule der Künste Zürich (ZHdK) sowie auch an der HKB, wo er auch Dirigierkurse für Jazz-Studierende betreut.

Zum Abschluss seines Studiums an der Swiss Jazz School gründete Martin Streule 1997 das **Martin Streule Jazz Orchestra (MSJO)**, mit dem er eigene Kompositionen und Arrangements aufführt. Nebst Konzerten in Jazzclubs und an wichtigen Festivals hat das Ensemble vier CDs eingespielt: 1998 «The Island Of The Fallen Souls», 2005 «Water», 2007 «Earth», 2009 «Fire». 2003 gewann das MSJO den Jazzpreis der Zürcher Kantonalbank. Seit 2017 geht das Orchester, nach einer längeren Pause, mit dem Programm «Chamber Songs» auf Tournee. Mit dabei ist die in Berlin wohnhafte israelische Sängerin Efrat Alony.

Martin Streule schrieb beispielsweise Auftragskompositionen und Arrangements für das Jazzorchester der European Broadcasting Union, für Radio DRS 2, das Zürich Jazz Orchestra, die Swiss Army Big Band, das Berner Kammerorchester, das Sinfonische Blasorchester Bern, die Interkantonale Blasabfuhr, das Sinfonische Blasorchester des Schweizer Armeespiels und das Swiss Brass Consort. Als Gastdirigent und künstlerischer Direktor arbeitet er schweizweit mit Jazz- und Blasorchestern zusammen.

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: Heinz Ablter, Walter Abry, René Bondt, Fernand Schlumpf, Jimmy T. Schmid, Albert Stolz und Irène Spieler

Corona Musik gegen Pandemie – ein Blick auf die Krise

Wollte man New York City und besonders das Village Vanguard als einen Brennpunkt sehen, wo sich viel an Jazzgeschichte bündelt, dann dokumentiert das Bild (anfangs Oktober 2020 aus der Website) treffend die traurige Aktualität. Heinz Ablter

KEEP 'LIVE STREAMING AT THE VANGUARD ALIVE!

We hope that you enjoy watching and listening to the livestreams we're bringing to you from Village Vanguard. There are significant costs associated with this new endeavor and we're constantly working to improve the experience for our viewers. Any extra donation you care to make will help insure our ability to keep bringing you great music. We can't wait to welcome you all back to the club, in person, as soon as is safe and humanly possible. Until that day, all of us at the Village Vanguard thank you for your support.

[Click here to make a donation](#)

Das Virus hat bereits eine mehrmonatige Geschichte, nur ist diese noch längst nicht zu Ende. Wohl oder übel müssen sich die Menschen auf bisher unbekannte Verhältnisse einrichten, doch leider hat das Virus weder ein fixiertes Verfalldatum noch kann es derzeit wirkungsvoll bekämpft werden. Und nein, das Virus ist kein Gleichmacher – eher im Gegenteil. Einmal abgesehen von den schon brutalen, weltweit unterschiedlichen Lebensumständen, macht es durchaus eine Differenz, ob das wohlbetuchte Rentnerhepaar auf seine Kreuzschiffahrt verzichten muss, oder ob die junge Musikerin zusehen darf, wie das Virus gerade ihren Karrierenstart, wenn nicht ihre Lebenspläne zersetzt.

Im Moment regelt Covid 19 und keineswegs der Markt unser Leben. Es macht der Begriff «Systemrelevanz» die Runde, als ob damit neben wohlfeilem Applaus ab Balkon noch eine materielle Bewertung einher ginge (Managerlöhne vs. Pflegerinnen-Gehälter). Es wird Staatshilfe auch von sonst eifrig Marktgläubigen eingefordert, wobei meist Lautstärke (Flugbranche u.ä.) obsiegt. Im Gegensatz zur Finanzkrise ab 2008 kann man bei der aktuellen Krise nicht von menschlichem Versagen reden, dieses Mal ist es eine Naturkatastrophe, die weniger Konzerne als vielmehr Kulturschaffende und ihr Umfeld, zumeist Mikro-Unternehmungen, mit voller Wucht trifft. Der Sozialstaat als institutionalisierte Solidaritäts-Agentur muss nun schlicht seiner Bestimmung gerecht werden.

Dagegen mästet sich, exemplarisch für Krisengewinner aus der Online-Branche, etwa der steueroptimierende Milliardär Jeff Bezos und sein «Amazon» an dem, was

weniger Begüterte an Kultur geschaffen haben, sei es Literatur oder Musik o.ä. Da verhallt der Ruf nach Solidarität ungehört. Dass Jazz auf der kulturellen Beliebtheitskala nicht besonders prominent platziert ist, weiss man längst, so dass man in diesem Geschäft ohnehin bei nicht übermächtiger Nachfrage schon von Haus aus eine gewisse Grund-Krisenfestigkeit – modern Resilienz – mitbringen muss. Es wird sich zeigen, ob der kräftezehrende Widerstand gegen die Umstände nicht an der zur Ausübung des Berufes notwendigen Kreativität nagt. Denn das Leben muss oft im Grenzbereich zu existenzieller Not organisiert werden – einfacher gesagt: Überleben.

Da der Jazz mit den aus dem Moment heraus geschaffenen Improvisationen weitgehend eine Live-Veranstaltung ist, lebt er einerseits vom unmittelbar spontan entstehenden Zusammenspiel der Beteiligten und der Kommunikation mit dem Publikum vis-à-vis. Beides ist derzeit nur noch massiv eingeschränkt möglich, betrifft also Veranstalter und Musikerinnen gleichermaßen. Jene müssen aufwändige Schutzkonzepte umsetzen, um weniger bzw. überhaupt noch Erträge zu generieren.

Festivals, die so etwas wie Messen sind, oder Konzerte, vielfach auch Promotionsvehikel, entfallen und sind kaum mehr zu planen. Wie sollen Musikanten unter diesen Umständen noch zu Auftritten oder Tourneen, vor allem auch ausser Landes, kommen? Zumal wenn die Mitglieder der einzelnen Formationen ihre je eigenen Agenden (falls nicht leer) und weit auseinander liegende Wohnorte haben? Und in den meisten Ländern und Regionen müssen, abhängig vom jeweiligen Infektionsgeschehen, die Schutzmassnahmen und Reisebestimmungen angepasst werden. Was allerdings konstant bleibt, sind Fixkosten wie Krankenkassenprämien und Mieten.

Im Bereich der Künste, die eine Bühne benötigen, nimmt sich das Modewort «Home-office» etwas skurril aus. Viel zu managen gibt es nicht, es sei denn, man jongliere mit Szenarien und verwalte den Mangel. So ist die Buchhaltung mangels Einkünften schnell erledigt, Zahlen nehmen vielfach eine tiefrote Farbe an, zumal das Musikgeschäft schon in «normalen» Zeiten hart genug ist. Gewiss, in der digitalen Welt ist vieles möglich: Man kann «streamen», was das Zeug

hält, sei es von zu Hause, aus Clubs oder von Konzertbühnen. Die heutige Kommunikationstechnologie vermittelt in Bild und Ton, was im trauten Heim oder Studio kreativ ausgeheckt wurde. Musiker und Musikerinnen können zusammenspielen, auch wenn sie physisch tausende Kilometer voneinander entfernt sind und sich auf eine für alle passable Tageszeit einigen können.

Die Tonträger-Produktion kann abhängig von Einschränkungen weiterlaufen. Dies gilt auch für Konzerte, geschrumpft auf ein weitgehend lokales Angebot und ausgedünntes Publikum, unter Einhaltung von Schutzauflagen. Vieles wird jedoch in die digitale/online Welt verlegt, und dadurch auch einem breiteren und neugierigen Publikum zugänglich gemacht.

Womit wir bei uns, den Konsumierenden sind, die sich wenn immer möglich von einer Schnäppchen-Mentalität verabschieden sollten, im Bewusstsein, dass die Gratis-Angebote im Netz zwar den Bekanntheitsgrad von Musiker und Musikerinnen erhöhen, deren materielle Lebensgrundlagen dagegen unterhöheln. Dies zeigt die Ambivalenz, der wir uns in dieser digitalen Welt aussetzen, wo also Fluch und Segen Geschwister sind. Die Streaming-Anbieter, die in diesen Zeiten gewiss nicht zu kurz kommen, müssen sich darüber klar werden, dass sie die Lieferanten des Gutes, das sie gewinnbringend vertreiben, anständig honorieren. Wenn die Vielfalt des Angebotes der Einfachheit weicht, haben auch sie wenig davon. Das Virus müsste sie insofern «inspirieren», sich Geschäftsmodelle und Hilfskonzepte (Solidaritätsanteile, Fonds o.ä.) zugunsten der Kulturschaffenden einfallen zu lassen, die weit über das Gegenwärtige hinausweisen. Sonst entstehen als Folge der Pandemie Kulturbrachen, die schwer wieder aufzuforsen sind. Es ist klar, dass die Konsumierenden hier ihren Beitrag leisten müssen.

Ohne nochmaligen Blick über den Atlantik in Richtung Stammlande des Jazz sollen diese Betrachtungen nicht enden. Zu denken sind in Respekt und Anteilnahme der Opfer dieser Pandemie unter den Jazzern (siehe www.swissjazzorama.ch Aktuelles/In memoriam). Sie litten und leiden ja nicht nur unter der Pandemie sondern auch unter einem Irrläufer von Präsidenten, dessen groteskes Verhalten alles noch verschlimmert. Wir werden fast täglich daran erinnert, welche gesellschaftlichen Gräben, denen oft genug noch rassistischer Gestank entweicht, das Land durchziehen. In düsteren Zeiten kann uns Kultur im Allgemeinen und Musik im Besonderen retten. Denn es braucht sie, sie ist ein Lebensmittel, und sie benötigt unser aller Engagement, sie muss es uns wert sein.