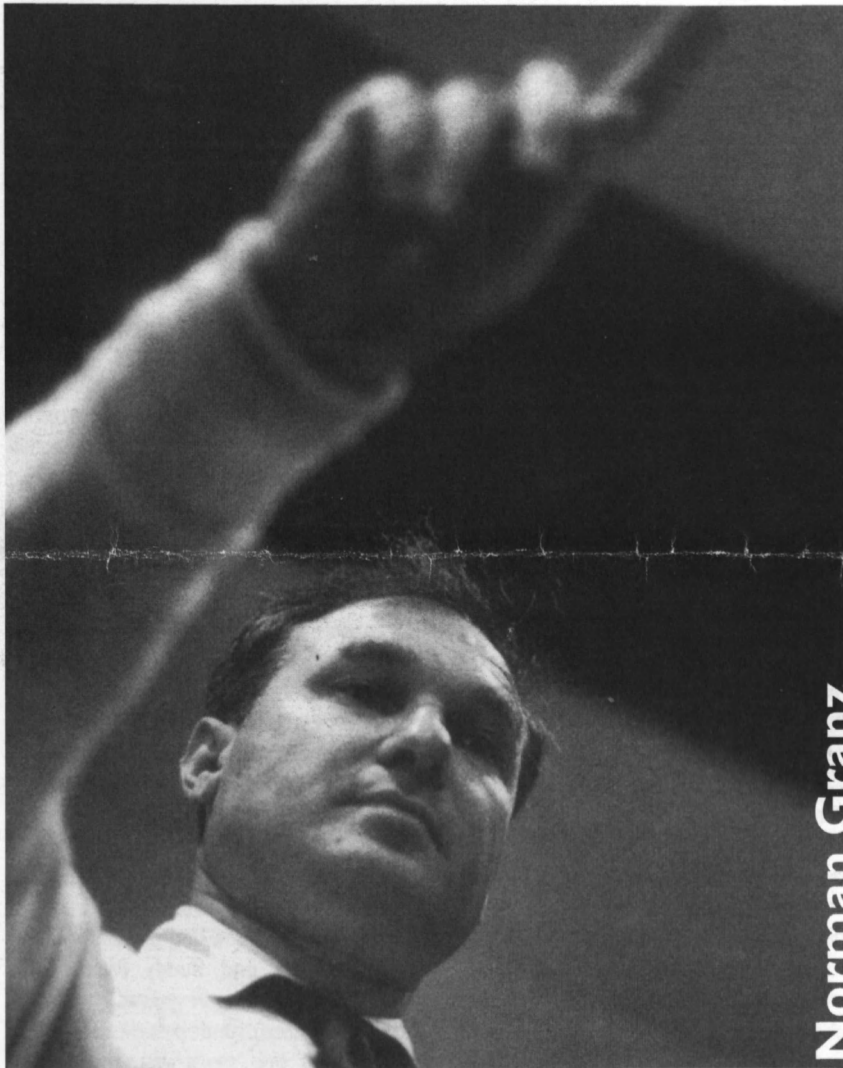




swissjazzorama jazzletter

Das Schweizer Jazzmuseum



Norman Granz

Von Jammin' the Blues zu Pablo:

Norman Granz (6. August 1918 – 22. November 2001)

Kaum einem Jazzfan ist der Name Norman Granz kein Begriff. Als etwa zwanzigjähriger Philosophie- und Jusstudent begeisterte sich Norman Granz für den Jazz, und seit Mitte der Vierzigerjahre hatte er die gesamte Jazzentwicklung miterlebt. Seine Aktivitäten wa-

ren vielfältiger Natur: lokaler Konzertorganisator, Schallplattenproduzent, Produzent des Kultfilmes Jammin' the Blues, Organisator von Konzerttourneen, Schöpfer der legendären Jazz at the Philharmonic-Konzerte und der berühmten Schallplattenmarken

Liebe Leserinnen
liebe Leser

Auch in dieser Ausgabe stellen wir keinen Musiker ins Zentrum, sondern den am 22. November letzten Jahres in Genf verstorbenen Norman Granz, einen Impresario und Schallplattenproduzenten von einmaligem Zuschnitt. Er war sozusagen der Erfinder der berühmten Jazz at the Philharmonic-Konzerte.

Granz brachte die grossen Jazz-Koryphäen der 40er- und 50er-Jahre auf die Bühnen der grossen Konzertsäle, wo man bis anhin nur klassische Musik nach Noten spielte, und liess sie über die sogenannten Jazzstandards improvisieren. Dass dies ohne Noten ablief, versteht sich von selbst. Mit diesem Jam-Session-Jazz setzte er bewusst einen Gegenpol zu einer Musik, bei der jede Note für jedes Instrument vom Komponisten vorausbestimmt ist. Vorausbestimmt bei den Granzschen Konzerten war lediglich das musikalische Thema und die Tonart.

Wir freuen uns, mit Pierre Bouru einen Autoren gewonnen zu haben, dem es auf Grund seiner langjährigen Zusammenarbeit mit Granz gelang, das Bild einer Persönlichkeit zu zeichnen, die – ohne selbst Musiker zu sein – den Gang der Jazzgeschichte nachhaltig beeinflusst hat.

Herzlich

Das SwissJazzOrama
wird unterstützt durch

**CREDIT
SUISSE**

Inhalt: | Norman Granz (1918–2001) 4 Das Klavier im Jazz 6/7 Notre Page en français: 20 ans Fabrikjazz – Michel Pilet: Memories of you: Buck Clayton et Cat Anderson 8 Ein Preis für Fernand Schlumpf - Hazy 80 - Aus dem Jazzarchiv - Aus dem Jazzmuseum

EDITORIAL

Verve und, gegen Ende seines Lebens, Pablo. Zudem war er der alleinige Impresario von Ella Fitzgerald und Oscar Peterson. Viele der grössten Jazzmusiker verdanken Norman Granz, dem Organisator weltweiter Konzert-tourneen, einen Teil ihres Ruhms und Vermögens: Nat King Cole, Dizzy Gillespie, Stan Getz, Duke Ellington, Count Basie, das Modern Jazz Quartet, Stan Kenton, Ray Charles und natürlich Ella und Oscar.

Der Autor dieses Artikels, Pierre Bouru, organisierte viele Konzerte mit Künstlern und Künstlerinnen, deren Impresario oder Produzent Norman Granz war. Er stand mit ihm während 18 Jahren (zwischen 1970 und 1988) häufig in persönlichem Kontakt. Oft organisierte er mit ihm zusammen Konzerte in der Schweiz.

Der Mensch Norman Granz

Ich hätte gerne gesagt, dass ich ihn gut kannte und dass wir Freunde geworden sind. Aber dem ist leider nicht so. Niemand kann behaupten, er habe Norman Granz wirklich gekannt, und nur ganz wenige können von sich behaupten, seine Freunde gewesen zu sein.

Norman Granz war eine sehr komplexe, nur wenig menschliche Wärme ausstrahlende Persönlichkeit: Alle Kontakte mit ihm blieben oberflächlich. Er war distanziert, unnahbar, schroff, autoritär und selten herzlich. Er verunsicherte seine Partnerinnen und Partner, da man hinter dieser nicht gerade einladenden Fassade einen kultivierten, entschlossenen und passionierten Menschen wahrnahm. Er war ein Feinschmecker und seine grosse Leidenschaft galt dem klassischen Jazz und der modernen Kunst. Dies machte ihn, trotz seiner schwierigen Charaktereigenschaften, zu einer einnehmenden Person. Er besass zudem grosse Qualitäten: So war er absolut loyal und völlig ehrlich. Leuten, die für ihn arbeiteten, vertraute er vollkommen. Wenn jedoch etwas nicht so lief, wie er es sich vorgestellt hatte, fiel man seiner Verachtung zum

Opfer. Obwohl es zwischen uns manchmal auch laut zu und her ging, wurde ich nie ein solches Opfer...

Ein absoluter Profi

Es wäre vermessen, das Leben und das Werk von Norman Granz in einigen Zeilen oder Seiten wiedergeben zu wollen. Bis heute hat auch noch niemand diesen Versuch unternommen, da er Journalistinnen und Journalisten, Fotografinnen und Fotografen verabscheute. Die Presseleute zahlten es ihm damit heim, dass sie ihm zu keiner grossen Medienpräsenz verhalfen oder ihm alle nur möglichen Fehler anhängten.

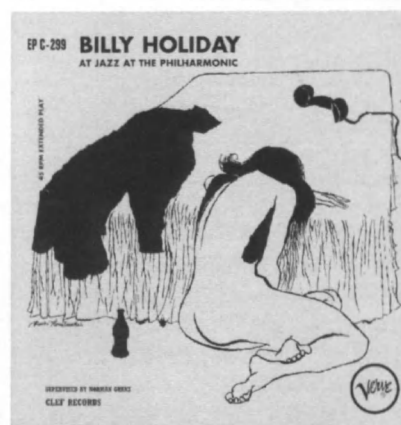
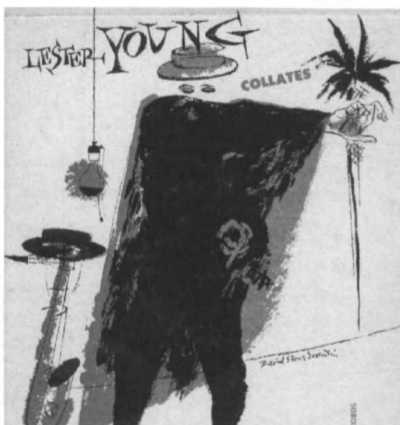
Seine Leidenschaft für den Jazz, seine Intelligenz und seine Zielstrebigkeit machten aus ihm jedoch einen grossen Impresario und Produzenten. Nachdem Granz sein Studium an der Universität von Los Angeles beendet hatte, organisierte er mit 24 Jahren sein erstes Konzert (mit Nat King Cole und Lester Young). Weitere Konzerte folgten, was schliesslich zur Gründung der legendären Konzertorganisation J.A.T.P. (Jazz at the Philharmonic) führte. 1946 gründete er das Label Clef, mit dem er seine aufgenommenen Konzerte vermarktete. Etwa zur gleichen Zeit produzierte er den schönsten Jazzfilm aller Zeiten: den Kurzfilm *Jammin' the Blues*, in dem man Lester Young, Harry Edison, Jo Jones, Illinois Jacquet und Sidney Cattlet hören und sehen kann. Dieser Film ist tontechnisch, fotografisch und musikalisch von ausserordentlicher Qualität. J.A.T.P.-Konzerte fanden überall in den USA statt, bevor sie bald nach Europa, nach Japan und um 1955 nach Australien führten.

Jazz at the Philharmonic

Die Idee, die zur Gründung von *Jazz at the Philharmonic* führte, war einfach: Das Konzept der spontanen Jam-Session wurde auf die grosse Konzertbühne übertragen. Die ursprüngliche Jam-Sessi-

on vereinigte verschiedene Musiker, die nach getaner Arbeit ohne jeden vertraglichen Zwang seitens des Klubs spontan miteinander spielen wollten. Man spielte after hours am Ende einer Nacht gratis, oft nur vor ca. einem Dutzend Zuhörern! Norman Granz entwickelte das Konzept der organisierten und in den grossen Konzertsälen programmierten Jam-Session, die jetzt natürlich nicht mehr unentgeltlich war: Das Publikum bezahlte, und die Musiker erhielten ihren Teil. Alle waren zufrieden, und der (überwältigende) Erfolg liess nicht lange auf sich warten!

Granz schuf das Label Verve, das Clef und Norgran ersetzte. Der dadurch bewirkte Synergieeffekt ermöglichte es jedermann, die Musiker entweder live auf der Bühne zu hören und zu sehen oder sich die Musik der besten Auftritte durch den Kauf der Schallplattenmarke Verve zu verschaffen. Es handelte sich dabei um die Elite des Weltjazz zwischen 1945 und 1965: Dizzy Gillespie, Charlie Parker, J. J. Johnson, Wardell Gray, Charlie Mingus, Stan Getz, Roy Eldridge, Lester Young, Benny Carter, Coleman Hawkins (der die Tourneen auch darum schätzte, weil er sich dabei in den besten Kleidergeschäften Londons einkleiden konnte!), Nat King Cole (als er noch kein Unterhaltungsstar war), der elegante und weltgewandte Hank Jones, der noch unbekannt Kanadier Oscar Peterson (der sich auf französisch vorstellte!), die Gitarristen Irving Ashby und Barney Kessel (die im Duo spielten), die swingenden Witzbolde Slim Gaillard und Slam Steward (die – als Clowns oder Musiker? – mit ihren Gags das Publikum mitrissen), Ray Brown (der ehemalige Ehemann von Ella Fitzgerald), Sidney Cattlet (auf den es Louis Armstrong abgesehen hatte), J.C. Heard, Jo Jones (der Basie verliess, weil er nicht mehr im zweiten Glied stehen wollte!), Gene Krupa und Buddy Rich (deren spektakuläre Einlagen grosse Publikumerfolge waren), und natürlich Ella und



Typische Beispiele von LP-Hüllen, die Granz vom berühmten Grafiker David Stone Martin gestalten liess.

Billie Holiday (die beim Publikum geradezu «Hühnerhaut» hervorriefen).

Im März 1955 bezahlte Granz aus seiner eigenen Tasche die Begräbniskosten für Charlie Parker, damit Bird seiner Bedeutung entsprechend bestattet werden konnte.

Erfolge mit Tourneen

Aber nach zwanzig Jahren lief sich das Konzept J.A.T.P. tot. Granz liess es fallen und verkaufte den Katalog Verve an die Polygram. Seit Beginn der Siebzigerjahre organisierte er Konzerte mit einzelnen Musikerinnen und Musikern oder Bands und nicht mehr mit zusammengewürfelten Gruppen. Er wurde Tourneeproduzent von Count Basie, Ray Charles, des Oscar Peterson Trios, des Modern Jazz Quartets und sogar von Stan Kenton und John Coltrane! Die Konzerte wurden wieder interessanter. Granz nahm sie weiterhin auf, diesmal auf sein neues, Picasso zu Ehren *Pablo* genanntes Label. Granz war ein grosser Bewunderer von Picasso. (Anmerkung des Übersetzers: Kunstsinn hat Granz auch mit der Anstellung des grossartigen Illustrators David Stone Martin bewiesen. Die von Martin gestalteten berühmten Plattenhüllen trugen ebenfalls entscheidend dazu bei, dass gewisse von Granz produzierte Platten zu begehrten Sammelobjekten wurden. A.S.)

Die Plattenproduktion von Norman Granz erstreckte sich von den ersten 78-ern mit Lester Young und Nat King Cole über die 45-er und späteren LPs bis hin zu den CDs. Neben der im Showbusiness als kommerziell nicht gerade sehr einträglich geltenden Jazzproduktion interessierte sich Granz auch fürs gehobene Variété. Er war zeitweise Impresario von Marlene Dietrich (in Russland), von Yves Montand (in den USA) und sogar von Leonard Cohen (in Europa).

Ella und Oscar

Als seinen Hauptjob betrachtete Granz jedoch sein exklusives und weltweites Management seiner beiden Stars Ella Fitzgerald und Oscar Peterson. Mit ihnen bereiste er unablässig die ganze Welt. Er betrachtete sie wie seine eigenen Familienmitglieder, für die nichts gut genug war. Er verlangte für sie nur die besten Konzertsäle, die besten Hotels, die besten Limousinen. Dies geschah jedoch nicht aus Grössenwahn, sondern aus Respekt für diese Künstler, als deren Vertreter und Anwalt er sich betrachtete. Er war ein «Verteidiger»: Sein ganzes Leben war geprägt von Antirassismus und Respekt gegenüber den Schwarzen. In den USA führte (und gewann!) er mehrere Prozes-



Ella Fitzgerald und Oscar Peterson. Sie waren während vielen Jahren in Konzerten und auf Schallplatten die grossen Stars der Granzschen Truppe.

se anlässlich segregationistischer Kundgebungen, deren Opfer manchmal gewisse seiner Künstlerinnen und Künstler waren.

Ein Lebensstil

Für die Koordination derart unterschiedlicher Aktivitäten braucht es eine aussergewöhnliche Organisation. Granz hatte sein Büro in Los Angeles, mit dem er jeden Tag oder, je nach Zeitverschiebung, jede Nacht in telefonischem Kontakt stand. Granz hatte alles im Kopf: Er war zu einer Zeit tätig, da es weder Computer noch Faxgeräte und auch noch keine Natels gab. Er musste eine Art Agenda in sein Gehirn eingepflanzt haben, auf deren rechten Seite sich seine Projekte befanden und auf der linken ein Kalender – oder umgekehrt – und in der Mitte eine Rechenmaschine! Nichts überliess er dem Zufall, nichts entging ihm, nichts vergass er. Man wusste nicht genau, wann er schlief; wahrscheinlich im Flugzeug, in dem er wohl einen Drittel seines Lebens verbracht haben musste.

Er frühstückte in Kopenhagen, ass in Rom zu Mittag, am Nachmittag machte er einen Zwischenhalt in London oder Genf und am Abend kehrte er dann noch nach Paris zurück. Er nahm in einem Bistro das Abendessen ein, und wenn man ihn am nächsten Morgen suchte, erfuhr man, er sei bereits wieder abgereist, nach Madrid oder nach Los Angeles.

Unerwartet konnte eines Tages ein Telegramm eintreffen, in dem er einem mitteilte, er habe sich entschlossen, drei Konzerte mit Ella oder mit Basie oder mit beiden zusammen in Genf, Lausanne und Zürich durchzuführen. Da musste man aktiv werden, denn wenn Norman etwas beschlossen hatte, gab es nichts mehr zu diskutieren. Er war so dickköpfig, so empfindlich und so stolz, dass er keine Widerrede ertrug. Zwei Tage später erkundigte er sich telefonisch aus Tokyo oder Sao Paolo nach den Auftrittsdaten und den

Konzertsälen. Von diesem Augenblick an gab es nicht mehr die geringsten Probleme, die granzsche Organisationsmaschine setzte sich in Bewegung, und alles lief genau so ab, wie es ein für allemal vorgesehen war. An den Konzertabenden war er zufrieden, manchmal sogar gesprächig, aber er lächelte selten. Milt Jackson hat einmal von Granz gesagt: «Niemand hat Norman je lächeln sehen.» Wie ein Spieler, der auf eine Zahl oder ein Pferd gesetzt hatte, nahm er den ihm zustehenden Teil der Einnahmen. Er zählte weder die Geldscheine, noch unterschrieb er eine Quittung; dies schien ihn alles nicht zu interessieren. Dann wollte er, dass alle ins Hotel zurückkehrten, damit die Künstlerinnen und Künstler am folgenden Tag ausgeruht in einer anderen Stadt das nächste Konzert bestreiten konnten. Vor der Abfahrt zum Flughafen sagte er uns einmal: «Im Mai komme ich mit Basie nach Genf, ihr müsst dann einen Besuch bei Davidoff organisieren». Das Flugzeug flog dann nach Amsterdam oder nach Schweden ab. Er selbst aber machte noch einen Zwischenhalt in Zürich, um im Hotel Baur au Lac ein Geschnetzeltes Kalbfleisch zu essen!

Nach einer Tournee kehrte er in seine Villa in Beverly Hills, in eine seiner Wohnungen in London oder Paris oder in eine Bleibe in Ascona zurück. Sein Rückzugsort musste jedoch in der Nähe eines Flugplatzes sein, falls ihm plötzlich danach zumute war, nach Montreal zu fliegen, um dort mit Oscar Peterson, den er 1949 in einem lokalen Klub entdeckte, einen Kaffee zu trinken.

Norman Granz, diese aussergewöhnliche Persönlichkeit, verstarb fast vergessen am 22. November letzten Jahres in Genf, wo er seit vielen Jahren lebte. Er wurde in Kopenhagen bestattet, eine Stadt, die er ebenfalls sehr liebte.

Pierre Bouru, Unijazz concert agency

I Love A Piano – Die Sonderrolle des Klaviers im Jazz

«I Love A Piano» titelte *Irving Berlin* (1888–1989) einen seiner 1500 Songs. Die Liebe des Autodidakten zum Piano beschränkte sich allerdings beim Komponieren auf die fünf kleineren, schwarzen Tasten des Instrumentes, die in jeder Oktave klar erkennbar zwischen sieben weissen Tasten herausragen. Berlin war nämlich der Ansicht, die weissen Tasten, welche die C-Dur-Tonleiter wiedergeben, seien nur für geschulte Musiker; da die Hand nur fünf Finger habe, könne er mit den fünf schwarzen Tasten, die zudem zusammen einen Akkord (in Fis-Dur) ergeben, genug anfangen. Auf das Wie-er-das-machte werden wir zurückkommen.

88 Tasten für 10 Finger

Farbe und Anordnung der Tasten wurden beim Klavier – wie bei der Orgel – im Grunde nur gewählt, um das Spielen zu erleichtern. Da also der Tonabstand von einer Taste zur nächsten, unabhängig von ihrer Farbe, immer genau gleich ist, besteht die Oktave beim sogenannten wohltemperierten Klavier aus zwölf gleichen Tonschritten, die sich immer wiederholen. Deshalb können von jeder dieser zwölf Tasten Tonleitern mit identischen Intervallen in jeder beliebigen Lage gespielt werden. Was es allerdings dazu braucht, ist eine *Spieltechnik*, die den strukturellen Eigenheiten der Tonleitern und der physischen Anordnung der Tasten mit eingeübten Fingersätzen gebührend Rechnung trägt. Dabei ist zu bedenken, dass ein modernes Standardklavier über nicht weniger als $7\frac{1}{4}$ Oktaven verfügt.

Mit 88 Tasten bietet indessen das Piano einen Tonumfang, der nicht nur alle Gesangslagen, sondern auch fast den ganzen Hörbereich des Menschen umfasst; dieser Rekord wird nur noch um weniges von der Orgel übertroffen. Das Klavier ist also das übersichtlichste und das vielseitigste aller (noch) tragbaren Musikinstrumente. Dies zeigt sich vor allem darin, dass seine Tasten wiederholt und schnell mit einem Finger allein oder mit bis zu zehn Fingern zugleich gespielt werden können.

Lautstarke Hammermechanik

Angesichts der Lautstärke, welche die Tonfülle solcher Akkorde haben kann, scheint der Name Piano – also leise auf Italienisch – eigentlich paradox. Das war ursprünglich auch nicht so. Der Italiener *Bartolomeo Cristofori* baute um 1700 das erste Tasteninstrument, das Saitentöne mit einem Hämmerchenmechanismus erzeugte, und nannte es *Pianoforte*, weil es auch lauter sein konnte als jene Saitenzupfinstrumente wie Cembalo und Spinet, die schon vorher eine, wenn auch kleinere Klaviatur benutzt hatten. Neben vielen Verbesserungen der Hammertechnik war es für die Weiterentwicklung des mit der Zeit nur noch Piano genannten Instrumentes entscheidend, dass 1825 in den USA der erste Flügel mit einem harfenförmigen Metallrahmen gebaut wurde. Saitenspannung (Tonhöhe), Klangqualität und Tonumfang konnten erneut gesteigert werden. Seither haben die Basstöne nur je eine Saite, während die Mitteltöne je zwei dünnere und die hohen Töne drei noch feinere Saiten brauchen. Alle diese Saiten sind aus Stahl, nur die Basssaiten werden mit einer Kupferspirale umsponnen, um die Resonanz dieser Lage zu verstärken.

Vielseitiges Universalinstrument

Interessanterweise stammt die deutsche Bezeichnung *Klavier* vom Lateinischen



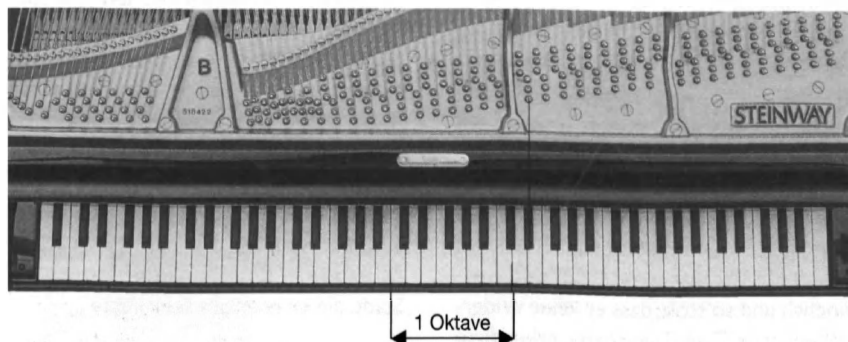
Für Irving Berlin (*Alexander's Ragtime Band*) war das Klavier nur eine musikalische Ein-Finger-Schreibmaschine zum Komponieren.

Clavis, was wiederum Schlüssel heisst, so dass die Parallele bis zum modernen *Keyboard* unübersehbar ist. Auf der einfachsten Anwendungsebene ist die Klaviatur eine *musikalische Schreibmaschine*. Das war sie sicher für den Autodidakten Berlin, der Zeit seines Lebens bei den schwarzen Tasten blieb und alle Versuche mit anderen Tonstufen durch die Verwendung eines Spezialklaviers erreichte, dessen Tastatur mit einem Hebel so seitwärts verschoben wurde, dass er mit den schwarzen Tasten jede beliebige Tonart spielen konnte. Berlins *Trick-Piano*, wie er selbst es nannte, fand allerdings in der Praxis wohl deshalb keine Nachahmung, weil damit zu viele Möglichkeiten des Instrumentes vernachlässigt wurden.

Das extreme Gegenteil mit der Tastatur machte der Konzertpianist *Franz Liszt* (1811–1886), der Klaviervirtuose und Komponist zugleich war. Er liess sich nämlich eine tragbare Klaviatur mit der dazugehörenden Mechanik (heute wäre es ein portables *Keyboard*) bauen, die er auf seinen Konzertreisen quer durch das damalige Europa mitnahm, um in Postkutschen immer wieder Tonleitern und Arpeggien bis zur Perfektion zu üben.

Diese rein technische Seite des Klavierspielens scheint übrigens nicht nur für die Interpreten, sondern auch für die Konzertbesucher faszinierend zu sein.

In diesem Sinn ist das Klavier, obwohl es auch von blinden Musikern gespielt wird, ein ausgesprochen *optisches Instrument*. Selbst wer kein gutes Gehör hat, kann ab der Fingerfertigkeit eines Pianisten staunen, sind doch die Konzertplätze mit Sicht auf die Klaviatur erfahrungsgemäss immer zuerst ausverkauft. Zudem ist das Klavier eines der wenigen Instrumente, das wegen seines vielseitigen Klangspektrums abendfüllende Programme allein bestreiten kann. Dieser Aufstieg des Klaviers zum *Universalinstrument*, das bis zu einem gewissen Grad ganze Orchester ersetzen kann, hatte in



Eine Dur-Tonleiter von sieben weissen Tasten, die fünf schwarze umrahmen, ergibt beim Klavier eine Oktave, die mit der achten Taste wieder von neuem beginnt.

den Konzertsälen direkte Folgen. Während das diskrete Cembalo durchaus zum Barockorchester gehörte, wird das Klavier in *Symphonieorchestern* spätestens seit 1820 gar nicht mehr eingesetzt. Eine Ausnahme bilden natürlich die eigentlichen *Klavierkonzerte*, wo ein Flügel als Soloinstrument den Gegenpol zum Orchester bildet. In bestimmten Besetzungen der Kammermusik hat dagegen das Klavier eine Rolle als gleichberechtigtes Ensemble-Instrument beibehalten.

Parade der Pianisten-Professoren

Vor diesem Hintergrund gesehen, spielte das Klavier in der *Jazzgeschichte* eine Sonderrolle, die vor allem damit zusammenhing, dass es zwar transportabel ist, aber letztlich *standortgebunden* bleibt. Zum einen war das Piano von jenem Teil der frühen Jazzmusik ausgeschlossen, der im Freien stattfand. Insbesondere an den vielen Paraden, an welchen sogenannte *Marching Bands* eine wichtige Rolle spielten, war ein Klavier undenkbar. Zum anderen konnte das Piano, ähnlich wie in der europäischen Musik, für bestimmte Zwecke ein ganzes Orchester ersetzen und brauchte in seiner senkrechten Variante erst noch ausgesprochen wenig Platz. Das führte – namentlich in *New Orleans* – dazu, dass das Piano als Hausinstrument fast nur in Bars, Saloons und Bordellen der Unterhaltung diente, womit gegen die Qualität der dort gebotenen Jazzmusik nichts Negatives gesagt sei. Im Gegenteil: Die Pianisten, die in diesen Etablissements auftraten, versuchten die Klänge der klavierlosen Bands auf ihr Instrument zu übertragen, genossen ein hohes Ansehen und entwickelten dabei neue Stilelemente, welche die Evolution des Jazz ihrerseits wieder beeinflussten.

Nicht zuletzt auf Grund ihrer oft sehr guten musikalischen Ausbildung wurden die besten dieser Pianisten *Professoren* genannt. Dazu zählte auch der erste stilprägende Pianist, *Jelly «Roll» Morton* (1885–1941), der sogar behauptete, schon 1902 den Jazz erfunden zu haben, was in bezug auf das Piano nicht einmal derart übertrieben war. Er spielte zwar auch noch *Ragtime*, den synkopierten Pianostil, der namentlich durch die Kompositionen von *Scott Joplin* (1868–1917) bekannt war. Neben diesen festgeschriebenen Parade-*Stücken*, die noch hörbar von der Klaviermusik der europäischen Romantik beeinflusst waren, gehörten aber viele Eigenkompositionen zu Mortons Repertoire, der sie mit neuartigen *Jazzimprovisationen* anreichte. Zahlreiche dieser Themen spielte Morton später auch mit typischen *New-Orleans-Formationen* auf Schall-

platten ein, die klar zeigen, dass das Klavier in *kleinen Jazzbands* eine ebenso wichtige Rolle wie in der europäischen Kammermusik spielen kann.

Harlem-Stride-Piano-Rolls

Aus dem *Ragtime*, den man in *New York*, namentlich im Stadtteil *Harlem* spielte, entwickelte sich nach dem Ersten Weltkrieg ein neuer Jazzstil, der logischerweise *Harlem-Stride-Piano* genannt wurde.

Bei dieser Spielweise springt die linke Hand auf jeden Viertelschlag eines Taktes von einem Basston zu einem Begleitakkord, während die rechte Hand markante Melodien mit virtuosen Verzierungen zum Besten gibt. Der grosse Meister dieser Stilrichtung war *James P. Johnson* (1894–1955), der den *Carolina Shout*, eines der berühmtesten Parade-*Stücke* des Jazzpianos komponierte. Wie es in der Vorchallplatten-Zeit üblich war, nahm er dieses Schulbeispiel des Stride-Pianos auf sogenannten *Piano-Rolls* auf. Diese vom Interpretieren auf einem Spezialpiano gestanzten Walzen konnten auf mechanischen Klavieren abgespielt werden, die in den USA landesweit populär waren. Um dieses Parade-*Stück* zu lernen, liess der Pianist *Duke Ellington* (1899–1974), lange bevor er ein Orchester hatte, die Walzen so langsam laufen, dass er auch die kompliziertesten Passagen nachspielen konnte. Der brillianteste Exponent der Stride-Piano-Schule war *Thomas «Fats» Waller* (1904–43), der die stärkste linke Hand der Jazzgeschichte hatte; sie war für sich allein eine ganze Rhythmus-Gruppe. Zwei namhafte Musiker, die unter seinem Einfluss standen, könnten kaum verschiedener sein: *Art Tatum* (1909–1956) war der virtuose Solopianist der vielen Noten. *Count Basie* (1904–1984) war der sparsamste aller Klavierspieler, und die Spannung, die er zwischen den oft weit auseinanderliegenden Einzelnoten zu schaffen vermochte, war in einer Rhythmus-Gruppe die ideale Basis für Kleinformationen oder eine swingende *Big Band*. Verglichen mit dieser musikalischen Entwicklung ist jener Zweig der Jazzgeschichte, der zum *Boogie Woogie* und *Barrelhouse-Stil* führte, mit seiner kontinuierlichen Wiederholung der Bassbegleitung der linken Hand auf den *Blues-Harmonien* zwar sehr populär, pianistisch aber eher limitiert.

Trompeten-Stil auf dem Klavier

Einen neuen Ansatz für das Jazzpiano hat dagegen *Earl «Father» Hines* (1903–1983) gefunden, als er mit *Louis Armstrong* (1900–1971) in den späten Zwanzigerjahren Aufnahmen machte. Er war der erste



Zwei «adlige» Jazzgiganten mit stilprägendem Spielanschlag: «Earl» Hines (rechts) (1903–1983) und «Count» Basie (1904–1984).

Pianist, der die Spielweise der Bläser auf das Klavier übertrug, in dem er mit der rechten Hand ganze Tonkaskaden in *Okta-ven* spielte. Mit diesem Trompeten-Stil war er, wie sein Beiname besagt, der *Vater des modernen Pianos*. Sein Einfluss ist im eleganten *Swing* von *Teddy Wilson* (1912–1986) und *Nat King Cole* (1917–1965) zu erkennen und auch noch im Tonreichtum von *Erroll Garner* (1923–1977) hörbar. Die Einzelton-Spielweise des rhythmisierten Trompeten-Stils dringt selbst noch in den phrasierten Parallel-Läufen durch, die der massgebende und schulbildende Pianist des *Be-Bop*, *Bud Powell* (1924–1966) mit beiden Händen spielte. Stilistisch ähnlich spielte anfänglich auch der englische Pianist *George Shearing* (*1919), bevor er Blockakkorde zu seinem persönlichen Merkmal machte. Für die Feinheit ihres Anschlags besonders zu erwähnen, sind der tonsparsame *John Lewis* (*1920) und der geradezu lyrisch spielende *Bill Evans* (1929–1980). Am Ende dieser kurzen Übersicht steht der aus Kanada stammende Pianist *Oscar Peterson* (*1925), der sehr viele Elemente aller Stilrichtungen in seinem vitalen und virtuoseren Klavierspiel integriert hat. Die Art, wie er die rhythmischen, die harmonischen und die melodischen Möglichkeiten des Pianos miteinander verbindet, kann geradezu als Visitenkarte für ein Instrument gelten, das eine Sonderrolle im Jazz einnimmt.

Andere Exponenten – zu viele, um sie aufzählen zu können – haben das stilistische Spektrum des Klaviers in bestimmte Richtungen vertieft und durch neue Elemente erweitert. Tondokumente zeigen aber, dass das Klavier ohne die kreative Vorarbeit *stilprägender Pianisten* kaum derart im Rampenlicht der Jazzbühne stehen würde. Walter Günthardt

L'institution *Fabrikjazz* fête ses 20 ans

C'est en 1980 que fut inauguré, après de nombreux combats et manifestations, le centre culturel alternatif *Rote Fabrik* à Zurich-Wollishofen. Et fin 1981 l'institution *Fabrikjazz* vit le jour.

Au début des années 80, la situation du jazz contemporain et de la musique improvisée à Zurich était peu réjouissante – sans comparaison avec ce qui se passe aujourd'hui bien que la situation actuelle soit loin d'être satisfaisante. Après la disparition de l'organisation *Modern Jazz Zürich* (qui fut animée par Irène Schweizer et Remo Rau surtout) et la fermeture provisoire du club de jazz *Bazillus*, les lieux où pouvaient se produire les musiciens/musiciennes de jazz contemporain et de musique improvisée étaient peu nombreux et éphémères.

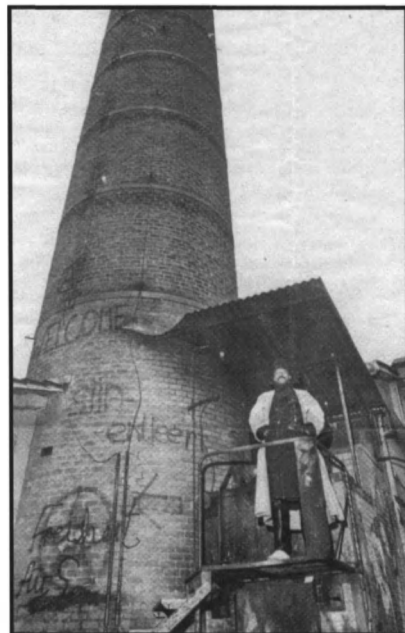
Quelques personnes se sont alors réunies pour développer de nouvelles possibilités de production musicale en prenant contact avec le comité de la *Rote Fabrik*. Ce dernier fut acquis à l'idée d'organiser régulièrement des concerts de ce type de musique à la *Rote Fabrik* et l'institution *Fabrikjazz* fut fondée, son but fut (et est toujours), malgré le nom de *Fabrikjazz*, la promotion de la musique improvisée au sens large du terme. Les mem-

bres fondateurs de *Fabrikjazz* furent les deux initiateurs Fredi Bosshard et Patrick Landolt ainsi que Giovanni Borelli, Edith Kuster, Remo Rau et Irène Schweizer. (L'actuel comité comprend les «anciens» Bosshard, Kuster et Landolt plus Michel Baeriswyl, Stefan Keller et Olivier Marti.)

Une autre étape très importante fut franchie en 1984 avec la mise sur pied du festival annuel *Taktlos* connu bien au-delà des frontières suisses. Comme les concerts organisés par *Fabrikjazz*, ce festival a également pour but de présenter des tendances actuelles de la musique improvisée et de documenter l'évolution musicale de certains musiciens/musiciennes ou de certains groupes.

En étroite collaboration avec *Fabrikjazz* fut créé le label *Intakt*. On y trouve sur 70 CDs, entre autres, des enregistrements de concerts donnés dans le cadre de *Fabrikjazz* ou du festival *Taktlos*.

Pendant ses 20 années d'existence, *Fabrikjazz* a organisé 270 concerts comprenant environ 500 musiciens/musi-



ciennes ou groupes surtout suisses (alémaniques et romands) et européens. En énumérer tous les noms serait trop long.

Espérons que l'institution *Fabrikjazz* puisse continuer ses précieuses activités pendant 20 autres années au moins!

Albert Stolz

Informations *Fabrikjazz*: tél. +41 (0)1 481 91 43, fax: +41 (0)1 482 92 10, fabrikjazz@rotefabrik.ch www.taktlos.com/www.intaktrec.ch

Memories of you...

Le saxophoniste genevois Michel Pilet se souvient des moments passés aux côtés du fameux trompettiste Buck Clayton.

Parmi tous les musiciens que j'ai eu la chance de côtoyer, l'un de ceux qui m'a laissé la plus forte impression fut assurément Buck Clayton. Comme Bill Coleman (avec qui j'ai également eu l'occasion de jouer) Buck Clayton était un gentleman d'une rare élégance, un homme intelligent et cultivé dégageant beaucoup de charme (n'est-ce pas, Mesdames?). C'était aussi un musicien de grande classe qui figure, aux côtés précisément de Bill mais également de Roy Eldridge et de Harry Sweets Edison parmi les «grands» du jazz, parmi ces trompettistes qui ont marqué le jazz classique après Armstrong et avant Gillespie.

Buck Clayton séduit par un jeu racé, expressif et varié, au phrasé incisif, mettant en valeur une superbe sonorité, tour à tour fine et délicate à la sourdine ou claire et puissante sans cet accessoire. Avec l'orchestre Henri Chaix, nous avons

eu plusieurs fois l'occasion d'accompagner Buck Clayton, à commencer, comme toujours, par une tournée de concerts organisée par Arild Wideroë en Suisse alémanique, notamment à Berne et à Baden, en 1965. Puis nous retrouvons Buck au début de l'année 1966, plus exactement le 5 février, à Zurich, à l'occasion de l'*Uniball* de cette ville. C'était traditionnellement une énorme manifestation réunissant une dizaine d'orchestres de tous genres, de la *Ländlerkappelle* au Big Band, occupant toute la surface de l'université et faisant danser toute la nuit plusieurs milliers de personnes. Nos divers passages, dans le hall principal, étaient entrecoupés par de longues

pauses. Cette nuit-là, les pauses de Buck furent principalement occupées à écluser pas mal de tournées de beaujolais (il aimait bien, Buck, son petit beaujolais!) avec ses fans qui l'invitaient de bar en bar. Vers la fin de la nuit, Buck, bien que toujours très digne et ayant jusque là magnifiquement joué, commençait à avoir le langage, tant musical que parlé, quelque peu empâté!

Plus rien de tout cela le lendemain où nous nous retrouvions à Baden. Ce concert du 6 février 1966 restera l'un des souvenirs les plus marquants de ma vie de musicien. Le reste de l'orchestre était rentré à Genève et nous n'étions restés



Photo: Roger Keyser

que Chaix et moi pour entourer Buck, accompagnés par Wallace Bishop à la batterie et Isla Eckinger à la basse. Encore sous le coup des fatigues de la veille, nous avons commencé très décontractés, tout en douceur et sans forcer. Buck était dans une forme remarquable! Quant à moi, j'étais assez ému de me retrouver seul sur le devant de la scène avec une telle star. Ce n'est en effet pas pareil en orchestre où l'on est tenu par les arrangements et où l'on fait partie d'un tout. Là on est tout seul! Et tandis que je l'écoutais distiller avec délicatesse *I Want A Little Girl* je me représentais une même scène, quelques années auparavant, avec à ses côtés un Lester Young ou un Don Byas. Vous imaginez si je me sentais tout petit! Donc, Buck fut grandiose ce soir-là et c'est heureux, car le concert fut enregistré par Radio Bâle. Par la suite, Widoerö a racheté les bandes et, vingt-six ans plus tard, soit en 1992, en a produit un CD distribué par une marque canadienne (Sackville SKCD 2028). Les critiques, tant aux Etats-Unis qu'en Europe, ont été unanimes à saluer ce disque comme étant un des meilleurs de Buck et, sans doute, son chant de cygne puisque peu d'années après, il commença à avoir des problèmes de lèvres et dut s'arrêter complètement de jouer. Dans ce disque on entend également du grand Henri Chaix. Ses solos sont d'autant plus attractifs qu'ils sont souvent soutenus par un *press roll* très swingant de Wallace Bishop, un roulement de caisse claire rythmé peu utilisé par les batteurs plus modernes mais sûrement efficace.

A peine un mois après ce concert nous retrouvions Buck un matin dans une salle de Schlieren pour enregistrer un LP pour Decca (*Buck Clayton and his Swiss Stars*, Decca SLK 16431). C'était le 14 mars 1966 et il y avait là Raymond Droz au trombone, Werner Keller à la clarinette, Henri Chaix au piano, Alain du Bois à la guitare, Isla Eckinger à la basse et Johnny Burrows à la batterie. Nous avons fait sept titres pour ce LP où Buck est également bien inspiré et en excellente forme. Le disque est de bonne qualité encore qu'un peu stéréotypé avec, dans chaque morceau, la même succession de solos encadrés par des exposés de thèmes sommairement arrangés, mais le tout sonne bien.

Par la suite, nous ferons encore plusieurs tournées avec Buck Clayton, en général avec l'orchestre Henri Chaix au complet ou, comme le 28 mai 1969 à Aarau, une nouvelle fois en quintette. L'un des concerts marquant de cette période eut lieu en 1967 au *Petit Casino* à

Genève avec Ben Webster, Buck Clayton et l'orchestre Henri Chaix. Ce fut grandiose et ces deux géants du jazz ont rivalisé de swing et de musicalité. Ils se sont retrouvés le 3 juin 1967 à Baden avec la rythmique uniquement (Henri Chaix, Alain du Bois, Isla Eckinger et Romano Cavicchiolo) pour un concert qui fut également enregistré et édité bien plus tard (*Ben and Buck*, Sackville SKCD 2037).

En dehors des concerts, nous avons eu avec Buck Clayton des contacts privilégiés, que ce soit lors des déplacements en voiture ou, plus simplement, entre deux concerts, chez l'un ou l'autre

d'entre nous où nous avons passé quelques longues soirées à discuter, bénéficiant de son amitié chaleureuse et du charme de sa présence. Buck parlait le français avec une grande aisance et cela a contribué à le rapprocher de ceux qui, dans l'orchestre, ne pratiquaient pas vraiment l'anglais. Il est resté longtemps en correspondance suivie avec Alain et demandait régulièrement des nouvelles de chacun de nous. Oui, vraiment, Buck Clayton qui aura tenu dans l'histoire du jazz une place en vue, aura été pour moi un tout grand Monsieur dont le souvenir est resté très vivant.

Michel Pilet

Memories of you ...

Michel Pilet se souvient également d'une semaine passée aux côtés du trompettiste Cat Anderson.

Cat Anderson a surtout été connu par sa longue appartenance à l'orchestre de Duke Ellington où lui étaient dévolus les passages de suraigu les plus spectaculaires. Comme soliste c'était aussi un excellent spécialiste de la sourdine wa-wa, encore que trop rarement utilisé par Duke dans cet emploi. A part cela? Cat Anderson n'a pas connu une carrière particulièrement en vue et c'est dommage car il était bourré de qualités.

A la glorieuse époque du *Popcorn*, ce club genevois ouvert par Tommy Graf dans les années septante, j'ai eu l'occasion – la chance devrais-je dire – de jouer toute une semaine aux côtés de Cat Anderson. J'en ai gardé un double souvenir: en premier lieu, celui d'une semaine de parfaite bonheur musical grâce à la section rythmique de haut niveau que nous épaulait (Raymond Fol au piano, Michel Gaudry à la basse et Georges Bernasconi à la batterie) et, surtout, j'ai découvert en Cat Anderson un musicien beaucoup plus complet que ce que nous avions l'habitude d'entendre dans les disques et surtout dans les concerts de Duke.

En effet, son jeu de trompette était particulièrement varié: j'ai déjà parlé des hauteurs vertigineuses dans lesquelles il pouvait s'aventurer (en club, comme ici, il n'en abusait pas!) et de son jeu à la sourdine qui me rappelait beaucoup Rex Steward par sa mobilité, ses inflexions et sa fantaisie. Mais en plus, il pouvait jouer très sobrement, avec une belle sonorité et des phrases simples et carrées. A l'is-

sue de la première soirée passée à ses côtés, je me souviens avoir dit à des amis que Cat Anderson, en un soir, nous avait fait toute l'histoire de la trompette en jazz, de King Oliver à ... Cat Anderson!

Quant à l'homme, j'en garde le souvenir de quelqu'un d'affable, de souriant et de pas compliqué. Nous n'avions pas eu le temps de répéter et, le premier soir, j'arrive dans la loge des musiciens un quart d'heure avant de commencer. Cat était là, en train de graisser les pistons de son instrument. Je me présente et lui demande ce que l'on va jouer. «Tu connais le répertoire de Duke?» me demande-t-il. «Oui ... enfin en gros.» «OK, pas de problème, on commencera par ça» et il me joue un petit riff de Johnny Hodges de *Good Queen Bess*. Effectivement, il n'y a pas eu de problème, ni de répertoire ni de bonne entente et nous avons passé une superbe semaine. Je n'ai malheureusement pas eu le temps de beaucoup discuter avec lui et de le mieux connaître car mon problème, dans ce genre d'affaire, était que, travaillant la journée et me levant tôt, j'avais pour règle de ne pas traîner après les concerts.

Récemment, Georges Bernasconi m'a fait une copie d'une bande qu'il avait enregistrée durant cette semaine et j'ai ainsi pu confronter mes souvenirs à la réalité et mes souvenirs ne m'avaient pas trompé. Ah, le *Popcorn*, c'était toute une époque et pouvoir entendre et côtoyer des musiciens comme Cat Anderson dans une ambiance et un cadre agréable était une aubaine!

Michel Pilet



Ein Preis für Fernand Schlumpf

Am 8. Dezember erhielt Fernand Schlumpf den Kulturpreis der Stadt Uster 2001. Die SwissJazzOrama-Crew liess es sich nicht nehmen dabei zu sein, als die Stadtpräsidentin Elisabeth Surbeck dem Geehrten den mit 10 000 Franken dotierten Preis im Rahmen einer Feier im Stadthaus Uster überreichte. Mit seinem Einsatz bei der Gründung und Betreuung des SwissJazzOrama leistet Fernand Schlumpf einen hervorragenden Beitrag zur richtigen Positionierung des Jazz als Kulturfaktor unserer Zeit. Der Jazz ist für ihn Quelle

**Wir gratulieren
HAZY
ganz herzlich!**



Hazy Osterwald, der international berühmte Schweizer Jazztrompeter, Vibraphonist, Bandleader und Entertainer feierte am 18. Februar seinen 80. Geburtstag. Am 4. November 2001 spielte er mit seinen Swing Makers bei uns im Musik-Container. Gerne liessen wir uns von seiner Musik wieder einmal in die gute alte Swingzeit versetzen.

der modernen Musik schlechthin. Doch sein Engagement für die Musik ist breit gefächert. Als Leiter der Musikschule Uster-Greifensee ist ihm eine vielseitige und solide musikalische Ausbildung der Jugend ein besonderes Anliegen. Und *last but not least*: Als Drummer des Melch Däniker Trios und anderer Gruppen demonstriert er oft selbst, wie man eine Band zum Swingen bringt.

Fernand, wir gratulieren dir herzlich!
Die SwissJazzOrama-Crew

Wertvolle Bänder von Arnold Bopp

Aus der privaten Sammlung Arnold Bopp (1908–1996) hat uns Herr Hansjürg Bopp eine ganze Serie Tonbandaufnahmen in HI-FI-Qualität der 78er-Schellack-Plattensammlung seines Vaters überbracht.

Mit dieser Sammlung verfügt nun das SwissJazzOrama eines der besten Archive der frühen Jazzgeschichte aus den USA. Auf 120 4-Spur-Tonbandspulen sind ca. 600 Stunden Jazz aufgenommen, exakt verzeichnet mit den Matrix-Nummern und den Aufnahmedaten. So kann für jede Aufnahme aus den Diskografien im Archiv die genaue Besetzung der Band herausgesucht werden. Viele seltene Aufnahmen, die heute auf CD kaum erhältlich sind, schon gar nicht mehr auf Schellack, und auch nie auf LP gepresst wurden, sind somit zugänglich. Für jeden Jazzfan, der sich auch für die Frühzeit des Jazz interessiert, eine wahre Fundgrube.

Als Kaufmann und Inhaber der ehemaligen Firma Bopp HI-FI-Studio in Zollikon kam er durch den Import von HI-FI-Anlagen auch dazu, ab 1960 im grösseren Stil Schellack-Platten aus Versteigerungen

zu erwerben. In seiner Frühzeit schrieb er Jazz-Rezensionen für die NZZ und war Agent für Musiker und Orchester. Als er 1972 sein Studio aufhob, begann er seine Sammlung zu ordnen und alle Platten chronologisch zu erfassen und zu kopieren. Aufnahmen aus der Vorzeit des Jazz von 1899–1920 und die echten Jazzaufnahmen ab 1917 mit vielen, heute unbekannteren Orchestern sind verewigt. Natürlich fehlen auch die Stars jener Zeit nicht.

Hansjürg Bopp, der Donator dieser Bänder, ist durch seinen Vater zum Jazz gekommen. So hat er auch eines der Louis Armstrong-Konzerte in Zürich als Junge miterlebt. Da die Mutter Bopp Klavierlehrerin war, durfte er sich auf den vielen Tasten austoben, was ihn auch in verschiedene Bands gebracht hat u.a. spielte er dreimal am Jazz Festival Zürich in der Kategorie Solopianist. Gerne hat er die vielen Konzerte der grossen Jazzstars in Zürich besucht und selber auch am UNI-Ball für Live-Bands gesorgt u.a. Buck Clayton und Pepe Lienhard.

Heute geniesst er als Jazzfan die Stile bis zum Be-Bop und wird jetzt, nach der Pensionierung, sich noch mehr seiner Lieblingsmusik widmen. F.S.

Von Charly Antolini (München) geschenkt

Charly Antolini, Ende 2001 zu Gast im SwissJazzOrama mit seiner Jazz Power, hat sich Zeit genommen, das Museum und das Archiv des SwissJazzOramas zu besuchen. Überrascht und fasziniert von den vielen historischen Dokumenten hat er sich kurz entschlossen, dem SwissJazzOrama sein altes SONOR-Schlagzeug zu schenken. Noch vor Weihnachten reiste Charly wiederum in Uster an und brachte das weisse Schlagzeug, das er von 1973 bis 1997 mit Unterbrüchen spielte, mit. Als Profi-Schlagzeuger begann Charly seine Karriere mit den Tremble Kids am 15. März 1956 in Paris. Sieben Jahre war er Schlagzeuger im Orchester von Max Greger, war im Orchester Erwin Lehn, bei Kurt Edelhagen, bei Horst Jankowski und Paul Kuhn, bis er dann seine Freelance-Karriere begann mit eigenen Bands und als Sideman von Dutzenden von Jazzstars. Er vertrat nicht nur die Marke Sonor, sondern hatte auch Verträge mit Tama und Mapex. Gerne erinnert er sich jedoch an das Sonor-Schlagzeug, dem er ausgezeichnete Qualitäten zuspricht. Nur das Fusspedal war, wie es sich einem richtigen Schweizer gehört, ein Giannini (Zürich). Er benützte es von 1956 bis 1971.

Nun wird das Schlagzeug im Museum einen würdigen Platz finden.

Daneben brachte er viele Plakate von denkwürdigen Jazzveranstaltungen mit, die nun unsere Sammlung sehr wertvoll ergänzen.
Fernand Schlumpf

Lachen ist gesund

Atemlos läuft ein Mann durch New York und rempelt einen Jazzmusiker an: «Verzeihung, ich habe es eilig, wie komme ich am schnellsten in die Carnegie Hall? «Üben, mein Bester. Viel üben!»

IMPRESSUM

SwissJazzOrama-Jazzletter ist eine Publikation des SwissJazzOrama für die Mitglieder von Pro Jazz Schweiz

Erscheint: 3 x jährlich

Redaktion: Jimmy T. Schmid (Walter Abry)

Mitarbeiter dieser Ausgabe: Pierre Bouru,

Walter Günthardt, Albert Stolz,

Michel Pilet, Fernand Schlumpf

Layout: Walter Abry

Copyright: SwissJazzOrama

Schweizer Jazzmuseum und -archiv

Im Werk 8, 8610 Uster, Telefon 01 940 19 82

e-Mail: swiss@jazzorama.ch, www.jazzorama.ch

Contact pour la Suisse romande:

Téléphone/Fax 022 736 31 38