



Dizzy Gillespie –
Zeichnung von
David Stone Martin
für ein Plattencover
einer Noman Granz-LP



Dizzy & Bebop

John Birks «Dizzy» Gillespie war einer der Väter des modernen Jazz. Im Harlem der 1940er Jahre begründete er zusammen mit Charlie Parker, Thelonious Monk und ein paar anderen einen neuen Jazzstil. Mit der Zeit bekam diese neue Musik den Namen Bebop. Auch das Trompetenspiel lenkte er in neue Bahnen. – *Nächstes Jahr feiert die Jazzwelt den 100sten Geburtstag dieses phänomenalen Musikers.*

Schon früh bekam John Birks Gillespie seinen Spitznamen. Er erzählt in seinen Memoiren «To be or not to bop»: «*Das kam so: Palmer Davis kam eines Tages früher zur Probe, während ich noch Klavier übte. Offenbar gefiel es ihm, denn er setzte sich in einen Sessel und hörte zu. Dann kam unser Drummer Norman Dipples, dann noch einige andere, schliesslich waren alle da und hörten zu. Sie waren überrascht,*

*dass ich Klavier spielen konnte. Jeder sass schon auf seinem Platz, als ich endlich aufstand. In diesem Augenblick bemerkte Palmer Davis den leeren Platz bei den Trompetern und sagte: Wo ist Dizzy? Alle begannen zu lachen und Norman Dipples sagte: Ja, das ist ein guter Name für ihn! Seit damals nennt mich jeder **Dizzy*** – sogar meine Frau.»* (* schwindlig)

Zum Namen Bebop erzählt Budd Johnson: «*Wenn dir Dizzy musikalisch etwas erklären wollte, summte er es dir vor. Nein, nein so geht das nicht. Es geht so, pass auf: ump-de-be-de-bop-be-bop-be-doo-dop-de-de-bop. Er sang auch seine Scatsoli auf diese Art, und schliesslich kamen dann die Leute und sagten: Spiel noch etwas von dieser Bebop-Musik. Auf diese Art drang das Wort **Bebop** in unser Bewusstsein!*»

Mehr zum Thema Bebop auf Seite 3

Dizzy Gillespie 21.10.1917–6.1.1993
US-afroamerikanischer Trompeter, Komponist,
Sänger, Arrangeur und Bandleader WA

EDITORIAL

Liebe Leserin, lieber Leser

Über den Bebop liesse sich noch vieles sagen. Er ist wie jeder Jazzstil ein weites Feld. Doch hier auf den Seiten 3 bis 5 beschränken wir uns aufs Wesentlichste.

Nicht zum Wesentlichsten zählen wir den Humor. Doch ganz ignorieren wollen wir ihn nicht. Der humorigste aller Bebop-Musiker war höchstwahrscheinlich Dizzy Gillespie. Das bringt David Stone Martin mit seiner Karikatur in hervorragender Weise zum Ausdruck. Dizzy sass der Ulk sehr oft im Nacken, Das lustige Béret war lange Zeit eine Art Markenzeichen seiner Kunst. Damit erhoffte er sich eine Erhöhung der Publizität und bessere Vermarktungschancen.

Wer nun aus Obigem folgert, Dizzys Bebop sei eine frivole, nicht ernst zu nehmende Musik, täuscht sich sehr. Sicher gibt's die komödiantische Seite. Dizzy war ja nicht nur der beste Bebop-Trompeter, sondern auch ein ausgezeichneter Scat-Vokalist. Und seine Bigbands hatten höchst geistreich-amüsante Balladen in ihrem Repertoire. Doch bei vielem, was er spielte, besonders bei den Nummern mit Charlie Parker, handelt es sich um reine Instrumentalmusik. Vor allem die schnellen Stücke sind «absolute Musik» (ein Ausdruck aus der Klassik), Musik, losgelöst von allen aussermusikalischen Vorstellungen.

Wenn Dizzy Gillespie und Charlie Parker musizierten, ging die Faszination vom rein Musikalischen aus. Auf alle Fälle war der Bebop eine Musik, die eine Kombination mit viel Spektakel, so wie das heute an vielen Konzert-Veranstaltungen gang und gäbe ist, nicht nötig hatte.

Herzlich

Inhalt

- 2 swissjazzorama, gestern und heute!
- 3–5 Focus on Bebop
- 5 Bebop-Trompeter Umberto Arlati
- 6–7 Isla Eckinger – Musiker zwischen zwei Welten
- 8 Club «Jazz in Bess» Lugano
- 9 Notre page en français: Michel Denoréaz
- 10–11 Milton Mezz Mezzrow: Really the Blues
- 11 In memoriam: George Robert
- 12 Gelesen: Eric Hobsbawn
- In memoriam/Impressum/Schlusspunkt



Besuch beim « swissjazzorama » in Uster – Umzug vom Gestern zum Heute

GESTERN!

Ich betrete den Haupteingang zum Musikcontainer, dem städtischen Musik- und Saalgebäude an der Asylstrasse 10 in Uster, und sehe im grosszügigen Foyer sofort eine schöne Ausstellung mit Jazzplakaten und anderen Preziosen aus der weitverzweigten Geschichte des Jazz. Nun heisst es: Treppe hoch zum Sekretariat. Da finde ich auf einem Zwischengeschoss zunächst nur den Shop mit Schallplatten und Büchern, die zum Verkauf bestimmt sind. Hinter einer hohen Stellwand entdecke ich dann, eng ineinander verkeilt, zahlreiche Schreibtische und Unmengen von Material. Aus der hintersten Ecke, gut versteckt hinter einem Bildschirm, ertönt die Stimme von Irène, der allgegenwärtigen Sekretärin. Ich erkläre ihr, dass ich mich mit Count Basie beschäftige und deshalb zwei Bücher, ein Down Beat-Heft aus den 40er Jahren und ein Video aus der Sammlung von Werner Scheidegger näher anschauen möchte. Gemäss den Einträgen im Internet müsste das ja alles im Archiv sein. Tja, das wird schwierig, seufzt Irène: Die Bücher sind im Werk, das Heft im «Brunnentor» und das Video im Kino Central. Der von etwas Tageslicht sparsam erhellte grosse Kellerraum im Werk ist gleich um die Ecke, dort hat es auch ein paar Leute, die weiterhelfen können. Zum Luftschutzkeller im «Brunnentor» sind es 5 und zum Kinokeller, der nur mithilfe eines Luftentfeuchters halbwegs trocken gehalten werden kann, 10 Minuten zu Fuss. Da muss dann jemand mit dem Schlüssel mitkommen, weil dort meist niemand arbeitet ... Wenn ich dann endlich alles gesehen habe, ist der Tag nach mehr als 100 Treppeinstufen vorbei. Vier kleinere Keller hat man mir noch gar nicht gezeigt.

All das gibt es nicht mehr. Unsere fleissige Crew hat alles ausgeräumt und wegtransportiert. Erwartungsfroh suche ich den neuen Platz, an dem in bloss zwei Monaten alles wieder fein säuberlich eingeräumt wurde. Unglaublich viel Arbeit...

HEUTE!

Ich stehe vor dem riesigen Gebäude an der Ackerstrasse 45 in Uster und finde dann mit etlicher Mühe einen winzigen, gut verschlossenen Eingang. Klingeln, Identifikation via Gegensprechanlage, minimales Treppenhaus, 6 Treppenstufen, Lift, 2.Stock. Hinter der Türe: dunkler enger Vorraum mit allerlei technischen Leitungen. Rechts: offene Türe zu einem hellen Eingangsraum, in dem sich mit Konzertbestuhlung locker 30 Personen niederlassen können, für Vorträge, Plattenabende usw... Leinwand, Plakate und Bilder an der Wand, gemütlich. Vorne um die Ecke dürfte der Shop sein, ein erster Korpus mit Schallplatten hat sich etwas in den Raum vorgewagt. Vier Schritte weiter finde ich rechter Hand das grosse Chef- und Sekretariatsbüro. Die Türe steht offen, vom Tageslicht hell erleuchtet thront Irène gleich neben dem Fenster hinter ihrem riesigen Schreibtisch. Meine Wünsche kann sie diesmal selber erfüllen. Sie führt mich vorbei an einer Wand, hinter der sich acht schöne Arbeitsplätze verbergen, und durch den interessanten Shop. Wir betreten den grossen Konferenz- und Bibliotheksraum mit fast 3000 Büchern. Das gesuchte Buch ist auch da. Weiter geht's in den riesigen Archivraum. 335 m² Fläche mit grossen Fenstern. Rollgestellanlage mit fast 50 000 Vinylplatten und 12 000 CDs, kleines Rollgestell mit Infos über einzelne Musiker oder Bands, endlose Reihen mit Gestellen für Zeitschriften, für Aussendungen unzähliger Schweizer Jazzclubs, für Kompositionen/Noten/Arrangements, für Ausstellungsmaterial usw. Separates Refugium für die gewaltige Stimmen-Sammlung, diverse grosse Arbeitsplätze für technische Aufgaben mit zahlreichen Geräten, für die Bearbeitung von Zeitschriften und Zeitungsausschnitten, für das Auslegen/Sortieren von Plakaten. 2 Warenlifte, kleine Küche.



Ich bekomme sofort alles, was ich gesucht habe, auch Platz zum Lesen und Hören. Freude herrscht und richtig Spass. Da könnte man sich ja noch stundenlang staunend umsehen. Auch Irène ist ganz aufgeräumt.

Es bleibt eine schöne Erinnerung und ein herzliches und grosses Dankeschön an alle, die uns das alles ermöglicht haben.

Mit swingendem Gruss
Andrea Engi

Als der Jazz komplizierter wurde – Focus on Bebop

Als sich der Swingstyle anfangs der vierziger Jahre künstlerisch und kommerziell etabliert hatte, suchten einige schwarze Musiker nach neuen Ausdrucksformen. Ihre Bestrebungen führten schliesslich zu einem neuen Jazzstil, dem Bebop. In seinem Zentrum standen zwei alles überragende Jazzgrössen: Dizzy Gillespie und Charlie Parker. Dieser Beitrag soll keinesfalls ein «Who's who in Bebop» sein. Es geht vielmehr darum, Informationen über die Entstehung und den Charakter eines Stiles zu vermitteln, der den Jazz in eine neue Richtung lenkte. *Jimmy T. Schmid*

Typisch für den Jazz: Die besten musikalischen Ideen entstehen, wenn sich Musiker beim freien Spiel an Jam Sessions gegenseitig inspirieren. Was in den frühen vierziger Jahren in Harlems Musikertreffpunkten, besonders im Mintons's Playhouse, gespielt wurde, war grundlegend für das, was der Trompeter Dizzy Gillespie bald einmal Bebop nannte.

Bereit für etwas Neues

Die wichtigsten Musiker, die sich meistens «after hour» im Mintons trafen, waren der Drummer Kenny Clarke, der Pianist Thelonious Monk und der Gitarrist Charlie Christian. Mit von der Partie waren oft auch der Trompeter Dizzy Gillespie und der Altsaxofonist Charlie Parker. Der leider bereits mit 25 Jahren im März 1942 verstorbene Charlie Christian spielte im engeren Sinne des Wortes nie Bebop, gehörte aber zu denen, die aus einem hochentwickelten Swingstyle heraus zur Stilentwicklung des Jazz beitrugen. Ein eigentlicher Bebop-Vorbereiter war der Pianist Tadd Dameron, der in der harmonischen Gestaltung seines Spiels, inspiriert von Ravel und Debussy, der damaligen Zeit weit voraus war. Er war lange Zeit der massgebende Komponist und Arrangeur des Bebop, der mit viel Erfolg auch für die Bigbands von Dizzy Gillespie arbeitete.

Eine herausragende Figur der Jahre vor dem Bebop war der Trompeter Roy Eldridge. Er war einer der bedeutendsten Trompeter der Swingzeit, musizierte mit viel Erfolg in Kleinformen und grösseren Orchestern (Fletcher Hendersen, Artie Shaw u.a.). Er war ursprünglich stilistisch stark von Louis Armstrong beeinflusst. Später war sein Stil durch eine flüssige Phrasierung gekennzeichnet, die einen entscheidenden Einfluss auf die neue Spielweise von Dizzy Gillespie hatte.

Kenny und Max

Die treibende zentrale Kraft der Minton's Crew war Kenny Clarke am Schlagzeug. Als Bigband-Drummer fiel er schon im Teddy Hill-Orchester durch neuartige Pauken-

akzente auf. Dieses wichtige Element seiner neuen Spielweise trug ihm den Spitznamen «Kloop-mop-drummer» ein. Am Anfang der Sessions im Minton's Playhouse spielte er noch weitgehend in der Manier von Sid Catlett oder Jo Jones, verlagerte dann aber den Grundrhythmus auf ein grosses Becken und benutzte die Pauke für stimulierende Akzente. Als Kenny damals die Grundlagen eines neuen Drumsstils geschaffen hatte, war er fast dreissig Jahre alt. Der etwa zehn Jahre jüngere Max Roach war von Kennys Spielweise so beeindruckt, dass er dessen Stil übernahm und – angeregt auch von westindischen Rhythmen – den eigentlichen Bebop-Drumsstil perfektionierte. Die aufeinanderschlagenden Hi-Hat-Becken brauchte er fast nur noch fussbedient zur 2–4-Betonung. Mit Roach gab es eine Zäsur der Entwicklung des Schlagzeugspiels, weit über den Bebop hinaus. Auch Rockdrummer spielen heutzutage, ohne dass sie es wissen, einen Schlagzeugstil, der auf die Neuerungen von Roach zurückgeht.

Dizzy und Charlie

Wer über den Bebop berichtet, kommt an den zentralen Grössen dieser Art Jazz nicht vorbei: Dizzy Gillespie, Trompeter, 1917 – 1993, und Charlie Parker, Altsaxofonist, 1920 – 1955. Beide hatten schon viel Bigband-Erfahrung gesammelt, als sie den Drang verspürten, die Entwicklung des Jazz

in eine neue Richtung zu lenken. Dizzy spielte u.a. bei Teddy Hill und Cab Calloway, Charlie kam mit Jay McShanns Orchester nach New York und liess sich dort vom Swingpianisten Earl Hines in dessen Band engagieren. Dizzy und Charlie jamten anfangs der vierziger Jahre oft im Mintons, sie verstanden sich trotz charakterlicher Unterschiede musikalisch hervorragend. Sicher dokumentiert wird dies mit acht Musicraft-Titeln, am 29. Februar und 11. März 1945 aufgenommen. Die beiden machten zu dieser Zeit mit wechselnden Rhythmusgruppen eine ganze Reihe sehr hörenswerter Aufnahmen. Dizzy hatte Mitte der vierziger Jahre einen beachtlichen Erfolg mit einer Bigband. Das war damals eines der wenigen Orchester, die echten Bebop spielten. Nicht zuletzt dank Tadd Dameron, seinem genialen Komponisten und Arrangeur.

Aus «Wispering» wird «Groovin' High»

Typisch für den Bebop war die Wahl der Themen, über die man im neuen Stil improvisierte. Eine grosse Rolle spielte der zwölftaktige Blues, doch viele Stücke wurden dem «Great American Songbook» entnommen. Die traditionellen Taktstrukturen blieben, doch die Originalmelodien wurden durch typische Bebop-Themen ersetzt. Aus «Wispering» entstand «Groovin' High» usw. Leonard Feather, der bekannte amerikanische Musiker und Autor, stellte eine ganze Tabelle mit solchen Beispielen der Umwandlung zusammen. Auch auf diesem Gebiet, dem Erfinden boppiger Themen, waren Dizzy und Charlie Parker neben Thelonious Monk die kreativsten Geister. Sie haben das Bebop-Repertoire mit einigen originellen Neuschöpfungen ergänzt, zu denen sie durch George Gershwin, Jerome Kern und anderen amerikanischen



Dizzy Gillespie – höchste Musikalität gepaart mit verblüffender Technik



Charlie Parker – einer der genialsten Improvisatoren der Jazzgeschichte



Thelonious Monk (1917–1982), Pianist, war im harmonischen Bereich einer der Architekten



Jay Jay Johnson (1924–2001). Der Posaunist spielte problemlos schwierigste Passagen



Bud Powell (1924–1966) war der alles überragende Klaviervirtuose des Bebop

Komponisten dieser Art angeregt wurden. Dizzy Gillespies «Groovin' High» ist das Glanzstück einer Bebop-Nummer, das zur Gänze der Definition entspricht, die der leider zu früh verstorbene Schweizer Jazzautor Jan Slawe in seinem Büchlein «Kleines Wörterbuch der Jazzmusik» (Zürich, 1953) eingefügt hat. Hier eine leicht gekürzte Fassung:

«BEBOP, früher Re-bop und Be-bop, heute auch Bop genannt, ist eine unübersetzbare Wortprägung zur Bezeichnung eines neuen, während der ersten Hälfte der vierziger Jahre von einigen schwarzen Musikern (Gillespie, Monk, Parker u.a.) «erfundenen» Jazzstiles. Der Bebop ist eine melodisch, harmonisch und rhythmisch äusserst komplizierte Musik. Er ist im Wesentlichen

ein Entwicklungsstadium des authentischen Jazz, das aber von den Künstlern nicht durch Evolution, sondern sozusagen mit einem grossen Sprung erreicht worden ist. Der Bebop knüpft zwar an die Jazztradition an (Bluesform, Thematik, Instrumentarium, Improvisation), weist aber eine Reihe neuer Elemente auf, z.B. stark alterierte Akkorde, scheinbar völlig freie, doch den Grundrhythmus nicht aufgebende Rhythmik, Bevorzugung kurzer Notenwerte usw. Seiner inneren Struktur wegen wird der Bebop von kleineren Formationen gepflegt, was – wie der Stil allgemein – als eine Reaktion auf die vor seiner Entstehung herrschende Bigband-Praxis aufzufassen ist.»

Der Bebop kommt nach Europa

Auch für Jan Slawe war klar, dass das Dreigestirn Gillespie-Monk-Parker beim Entwickeln und Etablieren des Stils Bebop eine massgebende Rolle spielte. Diese Pioniere stehen auch bei uns im Zentrum, doch geraten bald weitere Musiker ins Blickfeld, die eine nicht zu unterschätzende Rolle spielten. Im Jahre 1946 stellte einer der wichtigsten Arrangeure der Jazzgeschichte, Don Redman, eine nur aus schwarzen Musikern bestehende Bigband zusammen, um mit ihr durch Europa, auch durch die Schweiz (Genf, Bern, Basel, Zürich), zu touren. Wohl enthielt das Repertoire des Orchesters bekannte Swingstandards wie «Stompin' at the Savoy» u.a. Doch Don Redman ging mit der Zeit: Das Programm bot auch boppige Stücke von Tadd Dameron. Die Trompeter Allan Jeffries und Peanuts Holland spielten ihre Soli in einem deutlich Dizzy-inspirierten Stil, womit sie beim Bebop-ungewohnten Jazzpublikum nicht nur Begeisterung, sondern auch etwas Verwirrung auslösten.

Nur wenige Jahre nach dem Ende des zweiten Weltkriegs gab es in Paris so etwas wie eine Bebop-Sensation: «Le Festival International 1949 de Jazz». Der berühmte

Title	Recorded by	On	Is Based on Same Chords As
Little Willie Leaps	Miles Davis	Savoy	All God's Children Got Rhythm
Suburban Eyes	Thelonious Monk	Blue Note	All God's Children Got Rhythm
Charge Account	Dave Lambert & Buddy Stewart	Keynote	All the Things You Are
Blue Serge	Mad Monks	Dial	Cherokee
Dial-Ogue	Ralph Burns	Dial	Cherokee
Ko-Ko	Charlie Parker	Savoy	Cherokee
Keen and Peachy	Woody Herman	Columbia	Fine and Dandy
Lester Blows Again	Lester Young	Aladdin	Honeysuckle Rose
Bean At the Met	Coleman Hawkins	Keynote	How High the Moon
Bird Lore	Charlie Parker	Dial	How High the Moon
Hopscotch	Vivien Garry	Sarco	How High the Moon
Indiana Winter	Esquire All Stars	Victor	How High the Moon
Low Ceiling	Beryl Booker	Victor	How High the Moon
Ornithology	Charlie Parker	Dial	How High the Moon
Slightly Dizzy	Joe Marsala	Musicraft	How High the Moon
Bean Stalking	Coleman Hawkins	Asch	Idaho
Booby Hatch	Allen Eager	Savoy	Idaho
Rampage	Allen Eager	Savoy	I Found A New Baby
Five Zillion numbers	Everyone	All labels	I Got Rhythm
Donna Lee	Charlie Parker	Savoy	Indiana
Ice Freezes Red	Fats Navarro	Savoy	Indiana
Trumpet at Tempo	Howard McGhee	Dial	Indiana
Tiny's Con	Aaron Sachs	Manor	Indiana
Evidence	Thelonious Monk	Blue Note	Just You, Just Me
Spotlite	Coleman Hawkins	Victor	Just You, Just Me
Mad Be-Bop	J. J. Johnson	Savoy	Just You, Just Me
Ray's Groove	Babs Gonzales	Apollo	Just You, Just Me
Overtime	Met. All Stars	Victor	Love Me or Leave Me
Diggin' For Diz	Tempo Jazz Men	Dial	Lover
Bean and the Boys	Coleman Hawkins	Sonora	Lover Come Back to Me
Bird Gets the Worm	Charlie Parker	Savoy	Lover Come Back to Me
Flight of the Be-Bop	Billy Taylor	HRS	Lullaby in Rhythm
Sportsman's Hop	Coleman Hawkins	Asch	Lullaby in Rhythm
A Bebop Carroll	Tadd Dameron	Savoy	Mean To Me
Ol' Man Rebob	Dizzy Gillespie	Victor	Old Man River
Victory Ball	Met. All Stars	Victor	'S Wonderful
Stupendous	Charlie Parker	Dial	'S Wonderful
Jack Pot	Charlie Ventura	Savoy	Stomping at the Savoy
Byas à Drink	Don Byas	Savoy	Stomping at the Savoy
Sweet & Hot Mop	Stan Hasselgard	Capitol	Sweet and Lovely
Step On It	Coleman Hawkins	Manor	Tiger Rag
Hot House	Dizzy Gillespie	Musicraft	What Is This Thing Called Love
Groovin' High	Dizzy Gillespie	Musicraft	Whispering
Stompy	Coleman Hawkins	Signature	Whispering

Beispiele von Themenwechslern aus «Inside Bebop» von Leonard Feather (New York, 1949)

Jazzautor Charles Delauney brachte vom 8. bis 15. Mai 1949 neben traditionellen Musikern (u.a. Sidney Bechet, der in Paris wohnte) zwei super Bebopbands auf die Bühne des Salle Pleyel. Eine dieser Bands machte das Publikum mit einem neuen Jazzstar bekannt, mit dem jungen Trompeter Miles Davis. Mitte der vierziger Jahre gab er sein Musikstudium auf, um sich dem inneren Kreis der Bopper anzuschliessen. Sein relaxtes, über weite Strecken lyrisches Spiel stand in einem auffälligen Kontrast zu Dizzy Gillespies schnellen und langen Tonfolgen. Miles Davis stand bald zusammen mit Lennie Tristano und einigen anderen Avantgardisten im Zentrum einer Musik, die den Bebop nach dessen Hektik in die ruhigen Bahnen des sogenannten Cool Jazz lenkte.

Ein Quintett von Charlie Parker war die zweite Bebop-Formation am Pariser Festival. Auch das stilreine, die Musiker zu Höchstleistungen stimulierende Bebop-Drumming von Max Roach bei der Parker- und von Kenny Clarke bei der Davis-Gruppe konnte nicht verhindern, dass der Publikumserfolg bei den Boppern eher bescheiden war. Sidney Bethets traditioneller Jazz wurde hingegen mit tosendem Applaus bedacht. Aus Schweizer Sicht besonders beachtenswert war die Verpflichtung der Swingformation von Hazy Osterwald mit dem ausgezeichneten Klarinettenisten Ernst Höllerhagen. Für Hazy und für Ernst Höllerhagen sowie für viele Musiker ausserhalb des Bebop-Kreises demonstrierte das Pariser Festival in bester Weise, was unter dem Stilbegriff Bebop zu verstehen war. Nicht zu übersehen war, wie das Pariser Festival auch Schweizer Jazzamateure beeindruckte. Der Ustermer Pianist, Organist und Chorleiter Erich Büsser liess es sich nicht nehmen, mit einigen seiner jazz-begeisterten Freunden zum Festival nach Paris zu reisen. Vor vier Jahren, als wir Erich interviewten, berichtete er uns, der Besuch dieser Veranstaltung sei sein grösstes Jazzerlebnis gewesen. Und die Wirkung war nachhaltig: Am Zürcher Jazzfestival 1952 belegte Erich am Piano mit einer Bebop-Band (Umberto Arlati, Trompete; Siro Bianchi, Tenorsax; Kurt Weil, Vibrafon; Erich Peter, Bass und Rico Flad, Drums) den 1. Preis der Sparte «Moderner Jazz».

Und wie ging's weiter?

Vor dem Bebop war der Jazz hauptsächlich eine Musik zum Tanzen, oft sogar zum Mitsingen. Dazu war der neue Jazz nun nicht mehr geeignet. Seine musikalisch anspruchsvolle Struktur konnte nur durch intensives Hören erfasst werden. Als Tanzmusik wurde manchenorts noch viel Swingjazz gespielt, auch nachdem es den Bebop gab. Aber bald dominierte der

PORTRÄT

Der Schweizer Bebop-Trompeter aus Olten: Umberto Arlati

22. Juni 1936 – 4. Mai 2015

Vor etwas mehr als einem Jahr ist der hervorragende Trompeter, Flügelhornist und Musiklehrer Umberto Arlati verstorben. Sein Nachruf erschien in unserer August-Ausgabe 2015 mit dem Hinweis, wir würden ihn später mit einem Portrait würdigen. Diese Würdigung passt nun gut in die Nähe eines Artikels über den Bebop, der für Umberto stets bei allem, was er in der Musik unternahm, eine zentrale Rolle spielte.

Als Profis und Amateure dem Bebop gegenüber recht skeptisch, wenn nicht ablehnend eingestellt waren, gabs in Olten einen jungen Trompeter, dem es gelungen war, diesen technisch und musikalisch sehr anspruchsvollen Jazzstil zu meistern: Umberto Arlati.

Früh übt sich...

Schon im Alter von 14 Jahren spielte Umberto im Tanz- und Unterhaltungsorchester seines Vaters, eines aus Norditalien eingewanderten Maurerpoliers und Amateurmusikers. Bald schon fühlte er, dass es der Jazz war, vor allem der Bebop von Dizzy Gillespie und Charlie Parker, der seinem musikalischen Naturell entsprach. Durch seine Freunde, den Bassisten Gus Meyer und den Pianisten und Bandleader Paul Thommen, liess er sich gründlich in die Grundlagen des Jazz einführen.

Erfolge in der Schweiz und in Deutschland Anfangs der fünfziger Jahre spielte Umberto mit den besten Jazzern der Region sowie mit den Musikern aus dem Kreis des Erlenbacher Drummers Rico Flad. Den ersten Preis in der Kategorie «Moderner Jazz» belegte er am Jazzfestival Zürich 1951 mit den «Rhythm Kings Olten» und 1952 mit den «New Sounds Erlenbach». Als er mit der Musik gut ins Geschäft kam, gab er seinen erlernten Beruf als Maurer und Plattenleger auf. In der zweiten Hälfte der fünfziger Jahre spielte er oft am Düsseldorfer Jazzfestival mit der «Modern Jazz Group Freiburg». Auch war er bei Aufnahmen des bekannten deutschen Tenorsaxofonisten und Filmmusik-Komponisten Klaus Doldinger dabei.

Die Reihe der Musiker, mit denen Umberto während seiner Laufbahn mit Erfolg spielte, ist ausserordentlich lang. Einige wenige wollen wir hier

Rock'n'Roll die Tanzlokale, der den Tanzfreudigen in den fünfziger Jahren extrem in die Beine fuhr. Ob zum Tanzen geeignet oder nicht, die Entwicklung des Jazz ging weiter. Einerseits wurde er ruhiger und verlor die Bebop-Hektik. Die ersten Impulse für die Richtung, die man «Cool Jazz» nennt, gingen gegen Ende der vierziger Jahre von den Pianisten Lennie Tristano und John Lewis sowie vom Trompeter Miles Davis aus. Andererseits (im Gegensatz zur Cool-Jazz-Richtung) wurde die ohnehin grosse Vitalität des Bebop noch weiter



erwähnen: die Schweizer George Gruntz, Heinz Bigler, Bruno Spoerri, Flavio und Franco Ambrosetti, Andy Scherrer und Isla Eckinger. Auch war er Partner von bekannten Grössen wie Michel Hausser, Johnny Griffin, Babs Gonzales u.a.

Musiker und Lehrer

Dass ein Musiker mit dem Können und der Erfahrung eines Umberto Arlati auch als Lehrer andere von seinen Qualitäten profitieren lässt, ist nichts Aussergewöhnliches. Der Altsaxofonist Heinz Bigler holte ihn 1967 nach der Gründung der Swiss Jazz School als Lehrer nach Bern. Später unterrichtete er auch an der Musikschule Olten. In Olten gründete er 1985 eine Bigband.

Ein unvergessliches Meeting

Wenn gesagt wurde, Umberto habe keinen Swingjazz gespielt, so stimmt das nicht. Er sass im Herbst 1953 in der Band des Zürcher Pianisten Paul Hintermann, in einer abgespeckten Swingband mit einem Alt- und einem Tenorsaxofon. Da gab's Basie-Nummern, z.B. «Taps Miller», die durch Umbertos im unverfälschten Bebop-Stil geblasenen Chorusse aufgewertet wurden. Das war im alten Saal des Hotels Sternen in Oerlikon. Nach dem Unterhaltungsabend des lokalen Handballclubs wurde gejammt. Zu Gast war die ganze Rio de Gregory-Band aus dem «Mascotte» in Zürich, inkl. Kurt Weil mit seinem Vibrafon. Alle liessen sich von Umbertos mitreisendem Spiel inspirieren. Dank Umberto, der es nicht gescheut hatte, mit dem Zug von Olten nach Oerlikon zu reisen, gab es für alle Gäste eine unvergessliche Jazznacht.

Unvergesslich bleibt uns auch Umberto selbst. Nicht nur als Musiker, auch als Mensch ohne Allüren, unkompliziert und jederzeit freundlich und kooperativ. Wie gut, dass ihm 2010 der Kunstpreis des Kantons Solothurn verliehen wurde!

Jimmy T. Schmid

gesteigert, durch Art Blackey mit seinen Jazz Messengers, durch Horace Silver u.a. Diese Richtung setzte äusserste technische Perfektion und eine hohe Musikalität voraus. Sie wurde bekannt als «Hard Bop».

Wenn der Bebop auch nicht in seiner reinen Form Bestand hatte, so konnte er doch die gesamte künstlerische Entwicklung des Jazz über Jahrzehnte hinweg, inkl. Freejazz, positiv beeinflussen.

«Manchmal sitze ich tagelang am Klavier»

Musiker zwischen zwei Welten: Zu Besuch bei Isla Eckinger

«Er spielt mit jeder und jedem, Tourneen und Studioarbeit, Clubgigs und Konzerte bis zum Umfallen.» – Was SRF-Jazzexperte Beat Blaser vor Jahren über den Dornacher Bassisten, Posaunisten und Vibrafonisten Isla Eckinger zu Papier brachte, wirkt heute leicht übertrieben. Mittlerweile geht es der 77-jährige Freelancer aus Altersgründen weniger stürmisch an. Ein Blick zurück auf Islas Musikerkarriere bestätigt indes: Da hat einer zu den Glanzzeiten des helvetischen und des internationalen Jazz einen imposanten Beitrag geleistet. Seine persönliche Diskografie, die ein kleines Buch füllt, unterstreicht dies nachhaltig. *Fernand Schlumpf und René Bondt haben Isla Eckinger besucht.*

Isla, du bist in zwei Hemisphären zuhause – abwechselungsweise in den USA und hier in Dornach. Das Goetheanum, der Zentralbau der von Rudolf Steiner begründeten anthroposophischen Gesellschaft, steht hier gleich um die Ecke. Die Anthroposophie nahm Einfluss auf die Bauweise, erkennbar an den allseits angeschrägten Dächern. Auch das nette alte Haus, in dem du derzeit lebst, passt gut in die begrünte Gegend mit ihren teils putzigen Bauten. Wie kommt das?

Noch bevor Steiner sich in Dornach niederliess, wurde das Haus gebaut. Mein Grossvater liess es 1912 erstellen, und ich wurde 27 Jahre später hier geboren. Der alte Herr starb, als ich drei Jahre alt war. Meine Familie identifizierte sich sehr mit der Anthroposophie. Grossmutter spielte Geige in Steiners Orchester, mein Vater schreinerte anthroposophische Möbel, und meine Mutter – Tochter eines hohen Marineoffiziers aus dem damals noch kaiserlich-wilhelminischen Kiel – verdiente sich später ihren Lebensunterhalt als Pianistin für Steiners Eurythmie. Ich besuchte in Basel die Steiner-Schule – genauso wie später meine Tochter und heute drei Enkel. Es handelt sich also bei uns fast um eine Epidemie! Das gute an der Sache ist, dass man die Steiner-Schüler länger Kind sein lässt als in der Staatsschule.

Strassenwischer oder Cellist

Durch deine Familie bist du musikalisch vorbelastet. Im Laufe deiner Karriere hast du überzeugt als Bassist, Posaunist und Vibrafonist. Wie hat das eigentlich begonnen?

Begonnen hat es mit einem Cello, das ich im Alter von acht bis zwölf bearbeiten lernte. Das war zu jener Zeit, als mich mein Vater einmal nach meinem Berufswunsch fragte. Ich antwortete, entweder Strassenwischer oder Cellist werden zu wollen und begründete diese seltsame Selektion mit der kurzen, aber für mich typischen Ansicht, ich müsse dann eben nichts lernen. Ernsthafter ans Werk ging ich allerdings mit der Posaune, eine Zeitlang wurde ich am Konservatorium Basel unterrichtet. Man stellte mir dort ein Stipendium in Aussicht –

freilich mit der Auflage, ich müsse dann aufhören, Jazz zu spielen.

Du wolltest dich aber nicht akademisch verbiegen lassen ...

Nun ja. Es ist einfach so, bei mir ist die intellektuelle Hirnhälfte gewissermassen leer.

... während die andere kompensiert, beispielsweise in Form eines unglaublich guten Feelings für Harmonien, die man sich normalerweise mit einem polyphonen Instrument, wie einem Klavier, relativ leicht einprägen kann.

Das ist schon so. Seit ein paar Jahren sitze ich manchmal tagelang am Klavier und schreibe Melodien und Arrangements ohne zu wissen, ob das, was ich da zu Papier bringe, je aufgenommen wird. Bis heute sind so gegen siebzehn Kompositionen entstanden. Auf Anregung eines guten Freundes – des amerikanischen Gitarristen Riner Scivally – finden einige davon Platz auf einem Tonträger, der «The Music of Isla Eckinger» heissen wird. Während zweier Jahre sind wir in den USA dreimal im Studio gewesen, um rund fünfzehn Titel einzuspielen. Die Tunes sind noch nicht abgemischt, aber bereits im Ruff-Mix aufnahmetechnisch beeindruckend.

Das swissjazzorama ist ein breites Sammelgefäss. Wir sammeln beispielsweise auch Notenblätter ...

Damit kann ich euch dienen, da alle meine Lead Sheets in Kopien vorliegen.

Abschied vom Bass

Ist die theoretische Arbeit am Klavier eine Art Kompensation für die Tatsache, dass du wohl noch Posaune und Vibrafon spielst, aber seit zwei Jahren aus gesundheitlichen Gründen nicht mehr Bass spielen kannst? Du warst ein Bassist der Extraklasse in einem breiten stilistischen Umfeld, gefragt wie kaum ein anderer hierzulande ...

Ich bin ehrlich gesagt froh, dass ich nicht mehr so viel schleppen muss. Gottseidank habe ich noch Posaune und Vibrafon. Ohne diese Alternativen wär's schon hart gewe-

sen. Ein Trauma habe ich nach dem Verzicht aufs Bassspielen nicht gespürt. Und heute traure ich dem medizinisch bedingten Entschluss durchaus nicht nach.

Mit Jahrgang 1939 dürftest du dich seit vielen Jahren Rentner nennen. Für einen passionierten Musiker wie dich gibt es aber das Rentnerdasein nicht.

Nein – hoffentlich nicht! Der einzige Unterschied zu früher ist die Tatsache, dass ich seit einem guten Jahrzehnt AHV kriege.

Du bist in zwei Welten zuhause – früher sogar vierteljährlich wechselnd zwischen der Schweiz und den USA. Wie du hierzulande lebst, ist bekannt. Wie müssen wir uns deine Amerikawelt vorstellen, und wie kam es überhaupt zu dieser Dualität?

1982 lernte ich in Montreux Sue, meine zweite Frau, kennen. Sie arbeitete damals für Warner Brothers als Ressortverantwortliche der Firma Electra Records, die am Montreux-Festival Aufnahmen machte. Ich meinerseits war dort, weil man mir in letzter Minute einen Gig als Sideman für die Sängerin Anita O'Day angeboten hatte. Eigentlich hatten Sue und ich vor, gemeinsam in der Schweiz zu wohnen, doch dann zeichneten sich Steuerprobleme ab, was uns bewog, die amerikanische Karte zu spielen. Sue besass ein Haus in den Hollywood Hills, wo es mir – entgegen ihren Erwartungen – durchaus gefiel.

Du erreichst damit als Jazzmusiker gewissermassen die Endstation Sehnsucht?

Für mich war der Wechsel nach Amerika kein geplanter Karriereschritt, ich ging einfach mit, weil Sue gehen musste. Und ich fand einen Platz mit sagenhafter Aussicht auf Los Angeles!

Diskografisches

Der Holländer Gerard Bielderma, Datensammler und Produzent von Jazzdiskografien, ist auch auf Isla Eckinger aufmerksam geworden. Die entsprechende «Discography», 2004 erschienen, umfasst 64 Seiten und versammelt Islas Mitwirken an den Aufnahmen für 133 Tonträger, die zwischen 1959 und 2003 veröffentlicht wurden. Seither sind 15 weitere Produktionen hinzugekommen. Isla Eckinger hat die Periode 2005 bis 2013 in einem handschriftlichen Nachtrag aufgelistet. Fortsetzung folgt ...

Viele der in Islas Diskografie verzeichneten LPs und CDs sind bereits Sammelgut im swissjazzorama. Einige mehr sind seit dem Besuch in Dornach dazugekommen, zusammen mit Lead Sheets aus der Originalsammlung von Eckinger-Eigenkompositionen.



Multiinstrumentalist Isla Eckinger: Bass, Posaune, Vibrafon



Jammen im «Loch Ness Monster Pub»

Das kleinräumige Dornach hast du gleichwohl nicht vergessen, sondern immer wieder alternierend bewohnt. War in Kalifornien doch nicht alles Gold? Auf welche Weise fandest du überhaupt Anerkennung in der Westcoast-Jazzszene?

Anfangs arbeitete ich dort – als gelernter Handwerker – zuerst einmal am Haus, spielte ein Jahr lang so gut wie gar nicht. Dann wurde mir zugetragen, dass jeden Montag im «Loch Ness Monster Pub» von Pasadena Jamsessions stattfinden. Dort fand ich jene Musikerfreunde, mit denen ich auf der besagten künftigen Platte mit Eigenkompositionen zu hören sein werde. Eine der Nummern auf dieser Produktion heisst bezeichnenderweise «Jumpin' at the Loch Ness». Nach und nach häuften sich die Gigs. Neben Bass und Posaune fand ich nach langer Pause auch wieder Gefallen am Vibrafon.

Als es in der Schweiz hiess, du würdest nach Amerika wechseln, nahm man an, ein grossartiger Ruf als Jazzmusiker eile dir dorthin voraus und öffne dir sämtliche Türen zu den Starformationen des US-Jazz. Das hat sich aber nicht so materialisiert ... Überhaupt nicht! Man kannte mich in der Szene dort drüben nicht, sieht man ab von ein paar Musikern wie Harry «Sweets» Edison oder Sir Charles Thompson, mit denen ich in Europa gespielt hatte. Viele der grand old men des amerikanischen Jazz, denen ich zuvor auf ihren Europatourneen musikalisch begegnet war, sah ich in den USA nie mehr. Stattdessen kam es zu vielen neuen Begegnungen mit Leuten wie Bill Holman, Bill Perkins, Warne Marsh. Heute ist es so, dass ich in den Amerikaphasen viel mehr Auftritte habe als in der Schweiz. Vorwiegend sind das Gigs in Clubs, die in der Regel kleine Gagen bezahlen. Deshalb floriert das Clubleben drüben, angereichert mit Sessions und privaten Proben. Hier in der alten Heimat sind die Engagements deutlich seltener geworden, vor allem seit ich nicht mehr Bass spiele.

Erkennst du dich vielleicht in der schweizerischen Jazzszene mit ihrem kopflastig geprägten Nachwuchs nicht mehr so sehr?

Wir fingen früher völlig laienhaft an, Jazz zu spielen, mit einer einzigen Platte, einem einzigen Thema und etwas Blues, von dem ich – learning by doing – erst allmählich die Akkordstruktur begriff. Heute sind viele der jungen Jazzer hierzulande enorm geschult, sie spielen technisch perfekt, können jedem Akkord viele Töne entlocken. Aber es gibt erfreulicherweise immer noch nicht nur die Akademischen, es gibt auch wieder junge Musiker mit Herz und Feeling.

Mit der Schweiz und den USA ist dein Tätigkeitsfeld noch nicht ausreichend abgesteckt. Kaum war nämlich deine Profikarriere so richtig lanciert, holte dich Bandleader Joe Haider in die Haus-Rhythm-Section des Münchner «Domicile». Das Ergebnis war eine tolle, zweijährige Lehrzeit an der Seite von wechselnden Jazzgrössen.

Gegen Ende 1968 rief mich Haider an, weil er einen Bassisten benötigte. Ich packte mein Kofferli, liess meine damalige Frau zurück und reiste ab nach Bayern. Das «Domicile» war für mich die grösste Karrierenschule, die man sich vorstellen kann. Im Wochenrhythmus kamen und gingen die Starsolisten – Dexter Gordon, Lucky Thompson, Benny Bailey, und viele andere.

Warten auf «Steps»

Der Freelancer Isla Eckinger hat in seiner langen Karriere als Profimusiker zahllose erstklassige Instrumentalisten und Sängerinnen begleitet, eine gewaltige Menge von Live- und Studiosessions absolviert und ein Universum von musikalischen Standards wie auch von Neukreationen und Eigenkompositionen erarbeitet. Gibt es die eine Aufnahme, die gewissermassen singuläre Interpretation, von der du sagen könntest, sie sei dein Vermächtnis ans Jazzpublikum?

Habt ihr Zeit für eine längere Erörterung? (lacht) Nein, im Ernst, da kämen einige Sachen in Frage, auf die ich stolz bin. Zum Beispiel auf mein Posaunensolo in der

Eigenkomposition «Steps», die auf der bereits rohgemixten, nächsten Jahr erscheinenden CD «The Music of Isla Eckinger» zu hören sein wird. Ich möchte mich aber hier und jetzt nicht festlegen. Was ich mit Bestimmtheit sagen kann: Es gibt allerlei Dinge, bei denen ich mitgemacht habe, die ich aber sicher nicht mehr hören will.

Hat sich dein musikalisches Geschmacksempfinden über die Jahre stark verändert?

Ich fand relativ spät wieder zurück zum alten Jazz, dem ich eine Zeitlang abwertend das Etikett Tanzmusik angehängt hatte. Der Fusion- und Freejazz der siebziger Jahre verführte uns unglaublicherweise dazu, den Blues zu vergessen. Während der Freejazz-Phase, bei der ich auch mitmischte, war mir eigentlich nie ganz wohl. Für die musikalischen Akteure war jene Zeit wohl deutlich spannender als fürs Publikum.

Danke Isla für deine Ausführungen!

Eckdaten zu Isla Eckinger

- Geboren am 6. Mai 1939 in Dornach.
- Cello-Unterricht im Kindesalter.
- Wechsel als Jugendlicher auf die Posaune, Teilstudium am Konservatorium Basel.
- Wechsel auf den Kontrabass. Einstieg als Berufsmusiker bei Oscar Klein. Bald an der Seite namhaftester Schweizer Jazzer aktiv.
- In den sechziger Jahren Sideman bei durchreisenden US-Stars (Ben Webster, Buck Clayton, Don Byas, Johnny Griffin).
- 1968 Umzug nach München. 2 Lehrjahre in der Haus-Rhythmus-Sektion des Clubs «Domicile»: Begegnung mit Joe Haider, Mal Waldron, Dexter Gordon, Philly Joe Jones und anderen.
- 1970 bis 1976 eher contre-coeur Lehrer an der Swiss Jazz School in Bern. Kooperation beispielsweise mit Slide Hampton, George Gruntz, Benny Bailey.
- 1975 Japan-Tour mit Mal Waldron, Steve Lacy und Manfred Schoof. Dann Zusammenarbeit mit Klaus Weiss, Fritz Pauer, Dizzy Gillespie.
- Wohnt seit 1986 alternierend in Dornach und Hollywood. In Pasadena entsteht derzeit eine «ultimative» Produktion mit Eckinger-Kompositionen. Unter den Mitmusikern sind nahe Freunde von Isla: Chuck Manning/ts, Riner Scivally/g, Jim Szilagyi/p (inzwischen verstorben).

«Jazz in Bess» Lugano

im Austausch mit «Sud des Alpes» Genève

Seit 2005 hat die Stadt Lugano ihren Jazzverein, dessen Mitglieder anfänglich eine Schar Abonnenten des Internet Newsletters der gleichnamigen Webseite www.jazzy-jams.ch waren. Gedacht als Institution zur Förderung des Jazz und der improvisierten Musik durch Begegnung unter Musikern und Musikerinnen diversen Niveaus und Herkunft. Mit einem Publikum von heute über 300 festen Mitgliedern und über 1000 Newsletter-Abonnenten, hat sich Jazzy-Jams der Idee zugewandt, den kreativen musikalischen Austausch schweizweit über die regionalen Grenzen hinweg zu pflegen und Auftritte vor einem aufmerksamen, kompetenten Publikum zu ermöglichen. *Jacques Rohner*

Im März 2011 hat der Verein Jazzy-Jams sein nunmehr festes Domizil gefunden. An der Via Besso 42a in Lugano befindet sich das Lokal «Jazz in Bess», inzwischen ein Begriff unter den bekannten Jazzclubs der Schweiz, vor allem in Musikkreisen. Junge Profis stehen in der Gunst der Programmkommission, Jazzer und Jazzerinnen, die Kreatives und Originelles zu bieten haben. Bühne und Interieur von «Jazz in Bess» wird von Musikern und Publikum gleichermaßen geschätzt. Eine erste Konzertreihe im neuen Lokal brachte einige Tessiner Musiker von jenseits des Gotthard für einen Auftritt «nach Hause» zurück, darunter die Bandleader Luca Pagano, Fabio Pinto, Linda Josefowski, Maurizio Bionda, Stefano Romero. Anderswo erfolgreiche Local Heroes sind auch hier auf der Bühne gern gesehene Gäste.

Darüber hinaus ist Jazzy-Jams seit Jahren Partner des alle zwei Jahre stattfindenden Festivals «Suisse Diagonales», bei dem auch der Jazzclub Uster seit 2009 aktiv als

Veranstalter mitmacht. Schweizer Jazzmusikern und -musikerinnen im Alter von höchstens 25 Jahren wird die Gelegenheit geboten, in den bestbekanntesten Jazzclubs des Landes aufzutreten, im regen Aus-

tausch unter den Sprachregionen. An drei Abenden stehen im «Bess» jeweils eine lokale Vorgruppe und eine Gästeformation auf der Bühne.

Weil die Diagonales im Zweijahresrhythmus stattfinden, hat Jazzy-Jams 2010 die Idee lanciert, im Gegentakt dazu ein bilaterales Austauschprojekt mit Jazzclubs der Deutschschweiz und der Romandie durchzuführen. Das vierte «Jazz Winter Meeting» fand 2016 vom 21. bis 23. Januar gleichzeitig im «Sud des Alpes», Stammlokal des Vereins AMR (association pour l'encouragement de la musique improvisée) Genève und im «Jazz in Bess» jenem des Vereins «Jazzy-Jams» statt, bei grossem Publikumsaufmarsch und zur entsprechenden Zufriedenheit beider Organisatoren.

In enger Zusammenarbeit mit der Scuola di musica moderna di Lugano (SMUM) hat



Abbildungen:
Lockerer Logo
für das «Jazz Winter
Meeting 2016»
und ebenso lockere
jazzige Stimmung im
Club «Jazz in Bess»
in Lugano



sich das «Bess», 15 Minuten zu Fuss vom Bahnhof, als idealer Treffpunkt der Jazzszene etabliert. Studenten und Dozenten teilen sich einmal im Monat die Bühne zur lockeren Jam Session oder stellen ihre eigenen Formationen vor, oft mit Gastmusikern und -musikerinnen.

Seit einigen Jahren werden ausgewählte «Jazz-Jams»-Konzerte der Reihen Suisse Diagonales und Winter Jazz Meeting in der Rubrik «Tra jazz e nuove musiche» von Radio Rete2 übertragen. «Sogar für Eigenproduktionen des Radios wird der Club 'Jazz in Bess' seines Ambiente wegen als Aufführungsort gewählt, was für uns eine wichtige Anerkennung unserer Vereinsaktivität bedeutet", lässt sich Präsident Pin Brivio, nicht ohne Stolz, zitieren. Ebenso, dass es «Jazzy-Jams» schon seit über zehn Jahren gibt.

«Du jazz et des hommes...»

Un manuscrit inachevé de Michel Denoréaz



1948



1995

Photos: don de Mme Jacqueline Denoréaz

Michel Denoréaz (1929–2013) fut l'un des critiques de jazz dont la plume fertile a œuvré durant plus de cinquante ans pour de nombreux médias romands. C'était aussi et surtout un pilier du mouvement ouvrier vaudois, un humaniste féru de littérature, de philosophie et de poésie, qui a cherché à comprendre, au-delà des étiquettes, la spécificité d'un courant musical reliant si bien les hommes à distance. Comme la plupart des premiers spécialistes européens de cette musique, il s'est construit lui-même sa culture en effectuant un immense travail d'écoute, d'échanges et de lecture. Sa santé déclinante, il a émis le souhait de léguer ses archives à des institutions publiques, ce qui fut chose faite courant 2012.

Parmi ce riche fond composé d'articles, de photographies et de correspondance, l'on trouve un manuscrit inachevé et non daté qui s'intitule «Du jazz et des hommes». Ce texte dense et profond, sous-titré «Essai et histoire», comprend dix-neuf pages tapées à la machine qui permettent de mieux cerner la pensée de cet exégète de la musique populaire occidentale et de ses origines tragiques: les traites négrières. Cette «monstrueuse histoire» est celle d'hommes et de femmes arrachés à leur continent pour être réduits à une main

d'œuvre coloniale qui assura pendant des siècles la prospérité des métropoles européennes. C'est l'origine même du racisme en Europe, cette idéologie nauséabonde dont l'auteur constate qu'elle est «née d'une vulgaire nécessité économique». Ces esclaves, qui sont autant «d'outils animés», vont en retour nous gratifier d'un art qui va transformer aussi bien notre écoute que nos pratiques musicales: *«Exprimer, par la parole ou le chant, les liens d'une lourde et séculaire servitude ne suffit certes pas pour affranchir qui ne la supporte plus. Mais chanter et danser et jouer ensemble d'une musique qui exprime toute son âme et ses plus profondes aspirations renforce indiscutablement la conscience d'une communauté brimée. 'Poésie, c'est délivrance', a dit Goethe. C'est, pour moi, la grande affaire de la musique des Noirs-américains, du chant religieux au jazz le plus moderne.»*

L'auteur décrit ensuite l'émergence du jazz et ses principaux courants jusque dans les années 1930, en répondant avec malice à la sempiternelle question d'un éventuel inventeur de cette musique: *«La réponse est évidemment non. Le jazz est le produit d'un mouvement esthétique et non une vue de l'esprit.»*

Le texte s'achève sur quatre notes manuscrites: «la musique bop», «le cool», «Aujourd'hui» et «Que nous réserve l'avenir?». L'auteur n'a malheureusement pas réussi à coucher sur le papier toutes ses réflexions. Mais ses quelques pages démontrent qu'il fut un des premiers à avoir rejeté ces visions essentialistes du jazz, en le considérant *in fine* comme une proposition musicale valable pour toutes et tous. Alors que de nombreux autres prétendus amateurs se déchiraient en stériles querelles de clocher, s'autoproclamaient dépositaires du seul et vrai jazz, Michel Denoréaz survolait largement les débats – Qu'il soit ici vivement remercié!

Né à Aigle le 24 juin 1929, Michel Denoréaz a découvert le jazz à onze ans grâce aux disques joués dans le café situé à côté de l'épicerie de ses parents. L'ère du swing battait alors son plein, et le jeune garçon en conçut une passion qui ne l'a jamais quitté. Suite à son apprentissage comme employé de commerce à Lausanne, il participe à la création du Jazz Club de la ville et rejoint l'équipe du Hot Club de France, un cercle très fermé qui l'accueillit à bras ouvert vu ses excellentes connaissances du sujet. Dès la fin des années 1940, il publie des articles dans la «Voix Ouvrière», sous le pseudonyme Medaz, et donne de nombreuses conférences sur le blues, le gospel et les musiques d'héritage afro-américain. Ceci lui valut d'être fiché par la police fédérale qui considérait alors les «musiques nègres» comme facteurs de subversion! Suite à son activité de critique pour de nombreux médias romands, il fait partie de 1967 à 1974 du jury du Festival de Montreux. A ce titre, il fut le premier à présenter, promouvoir et apprécier le travail d'une nouvelle génération de musiciens romands et suisses. Michel Denoréaz a ainsi célébré le jazz et les musiques populaires avec une ouverture sans faille pendant plus de soixante ans.

«Au même titre que la musique dite «sérieuse» ou «classique», le jazz est une musique grande et vraie. Ne saurait en juger qui ne la ressent point. Sachons nous méfier d'un tel qui, s'appuyant sur d'autres critères que la pure joie musicale, voudrait analyser le jazz.»

En italique, les citations extraites du manuscrit inachevé de Michel Denoréaz. Ses archives sont déposées aux «Archives musicales de la Bibliothèque cantonale et universitaire Lausanne», où elles sont en cours de traitement.

Christian Steulet

Milton Mezz Mezzrow: *Really the Blues* (Jazzfieber)

Im Archiv des swissjazzorama gibt es die Biografie von Milton Mezz Mezzrow in zwei Sprachen. 1946 erschien unter dem Titel *Really the Blues* die englische Originalausgabe. Die Geschichte wurde dann ins Deutsche übersetzt und 1986 vom Ullstein-Verlag herausgegeben. Der deutsche Titel: *Jazzfieber*. Alle nachfolgenden (teilweise gekürzten) Textproben stammen aus diesem deutschsprachigen Taschenbuch. – Die Geschichte über Mezzrow ist eine der besten Biografien, die je über einen Jazzmusiker verfasst wurde. Das schrieb Henry Miller, der hochkarätige US-amerikanische Schriftsteller, an Bernard Wolfe in einem Brief nach dem Erscheinen der amerikanischen Erstausgabe. Der Brief kann im Anhang von *Jazzfieber* im vollen Wortlaut gelesen werden. – Die Biografie beschreibt den Jazz und sein Umfeld, von den 1920er bis in die 1940er Jahre, aus der Sicht von Milton Mezz Mezzrow. Dieser war kein Klarinettenist und Saxofonist der ersten Garde. Niemand muss seine Ansichten teilen, wie «echter» Jazz zu sein hat. Mezzrow war jedoch in vielerlei Hinsicht eine schillernde Figur in der Jazzgeschichte. Das Buch liest sich wie ein Thriller und das, auch in der deutschen Übersetzung, in einer hervorragenden Sprache. *Walter Aby*

Geschichten aus der Biografie «Jazzfieber»:
(Zwischentitel: WA)

Wer war Milton Mezz Mezzrow?

(Klappentext aus der Biografie «Jazzfieber»)

Mezz Mezzrow, der weisse Klarinettenist, spielte mit Sidney Bechet und schmuggelte Alkohol mit Al Capone*. Später dann geriet der Musiker in die Abhängigkeit von Rauschgiften und landete schliesslich auf der berühmten Gefängnisinsel Hart. *Jazzfieber* ist der schonungslose Bericht eines Weissen, der sich aus Begeisterung für den Jazz selbst zum Farbigen erklärte und alle Höhen und Tiefen dieser Flitterwelt mitgemacht hat. Ein grosser literarischer Wurf, über den Henry Miller bei Erscheinen schrieb: «*Es ist ein aufwühlendes Buch, und ich wundere mich nur, dass es nicht von allen Bürgern der Vereinigten Staaten (gewisse Weisse im Süden vielleicht ausgenommen) einstimmig begrüsst wird, weil das Buch ja den Frieden und das Glück, die Brüderlichkeit und die Musik verherrlicht.*»

*Gangster, im Chicago der 1920er Jahre

Der junge Milton und ein schlauer Polizist

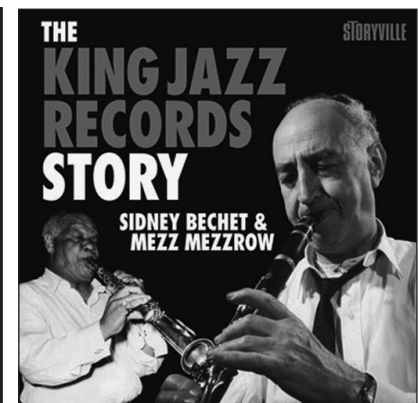
Ein grosser glänzender Studebaker brachte mich in die Besserungsanstalt. In dieser Pracht kam Sammy O'Brian eines Nachmittags zum «Corner» gerollt. Er forderte mich auf, mit ihm zu fahren. Damals waren die Autos noch etwas Neues, und es machte uns einen Mordsspass, in anderer Leute Wagen herumzukutschieren. Wir kannten alle Marken, und wir wussten, dass Autos keine Schlösser hatten, sondern dass es nur eines Standardmodells von einem Zündschlüssel bedurfte, um die Räder rollen zu lassen. Wir konnten das Auto des Herrn Soundso nehmen, wann wir Lust hatten. – Als der Wagen vor einer Gruppe Polizisten hielt, die auf eine Strassenbahn warteten, fühlte ich die hölzerne Gefängnisbank unter mir. Sammy warf einen einzigen Blick auf die Polizisten, flüchtete und überliess mich meinem Schicksal.

«Wem gehört das Auto, Junge?» fragte einer der Polizisten. Ich antwortete, er gehöre mir. «Natürlich», sagte der Polizist. «Deshalb steht die Nummer hier auf meiner Liste als gestohlener Wagen.» Er hielt es für angezeigt mit mir zum Posten hinüber zu fahren. Dort fragte mich der Wachtmeister nach meinem Namen, und ich antwortete: «Milton Mezzrow.» Eine Minute später telefonierte er mit dem Strassenverkehrsamt und schrieb etwas auf einen Zettel. Indem ich den Hals reckte, konnte ich die Worte entziffern: Edward Mikelson. Der Wachtmeister fragte spöttisch nochmals nach meinem Namen. «Jetzt will ich Ihnen die Wahrheit sagen» erwiderte ich und schluchzte. «Ich heisse Milton Mikelson, ich wollte es vorhin nicht sagen, weil ich Angst hatte vor meinem Vater. Bitte lassen Sie mich heimgehen, ich verspreche Ihnen, es nicht wieder zu tun.» Der Wachtmeister blickte auf den Zettel. «Der Name stimmt», sagte er, «anscheinend ist der Junge ok. Hör zu, du, spiel deinem Vater keinen Streich mehr, sonst sperren wir dich das nächstemal ein.» «Vielen Dank», sagte ich. Ich wollte gerade in den Studebaker steigen, als ich etwas vernahm, das mir das Herz in die Hosen sinken liess. Jemand rief mich mit meinem richtigen Namen. Es war ein Leutnant, den ich aus meiner Gegend kannte. «Wie heisst der Junge, Herr Leutnant?» «Mezzrow», gab er Bescheid. «Soso», sagte der Polizist und packte mich am Kragen, «diesen Vogel wollen wir wieder in den Käfig stecken.» Fünf Minuten später war ich mit zwei Betrunkenen zusammen eingesperrt.

Mezzrow stellt eine Band zusammen

Sowie ich hörte, dass er (Leo Schuken) auch Hotmusiker haben wollte, machte ich mich auf die Menschenjagd und binnen kurzem hatte ich eine gute Gruppe beisammen: Tesch, Tenorsaxofon und Klarinette; Floyd O'Brian, Posaune; Herman Foster, Gitarre; Leo Schuken, Trompete; sein Bruder Phil,

drittes Altsaxofon und Flöte; meine Wenigkeit, erstes Altsaxofon und Klarinette. Dann gab uns Eddie Condon den Tipp, er kenne einen hellen und fleissigen Jungen mit wirklich guten Händen, der das Zeug zu einem guten Pianisten hätte, wenn wir ihn unter unsere Fittiche nähmen, und so bekamen wir Joe Sullivan an die Elfenbeintasten. Joe hatte guten klassischen Klavierunterricht genossen, aber von unserem Stil hatte er keine Ahnung. Ich brachte ihm Bessie Smith-Platten ins Haus, so dass er sich mit Fletcher Hendersons und James P. Johnsons Begleitung beschäftigen konnte, und er arbeitete angestrengt. – Jetzt fehlte nur noch ein Schlagzeuger. Es stellte sich heraus, dass jeder, hinter dem ich her war, entweder ausgeflogen oder schon engagiert war; doch schliesslich erhielt ich die Telefonnummer eines Mannes, der anstän-



Milton Mezz Mezzrow (1899–1972) war ein US-amerikanischer Klarinettenist/Saxofonist. Bekannt wurde er durch seine in diesem Beitrag beschriebenen Biografie *Really the Blues*. Ausserdem gründete er 1945 das Plattenlabel *King Jazz*.

Das Label *King Jazz* bestand von 1945 bis 1947. Auf dem Label erschienen Aufnahmen von ihm selbst, die er zwischen 1945 und 1947 in diversen Besetzungen aufgenommen hatte. Dabei waren u.a. Sammy Price, Cousin Joe, Pops Foster, Baby Dodds, Hot Lips Page, Sidney Bechet, Fitz Weston, Wesley Wilson, Wellman Braud, Big Sid Catlett, Kaiser Marshall, Douglas Daniels und Coot Grant. Die Aufnahmen wurden auf dem dänischen Label Storyville Records wiederveröffentlicht. Mezzrow versuchte mit dem Label und der Selbstvermarktung, Boden gegenüber den jüngeren Musikern der Jazzszene gut zu machen. Diese hatten seiner Ansicht nach nicht das richtige Gefühl für Jazz.

Die Aufnahmen des Mezzrow-Bechet Quintet/Septet von 1945–1947 verströmen eine ganz spezielle Atmosphäre, eine Mischung aus Blues und New Orleans Jazz. Bechet ist auf dem Sopransaxofon so brillant wie immer, die Begleitmusiker, in wechselnder Besetzung, sind alle gut und Mezz Mezzrows Klarinette fügt sich nahtlos ins musikalische Geschehen ein. Die meisten Kompositionen stammen von Mezzrow.

Zahlreiche dieser Aufnahmen sind im Archiv des swissjazzorama dokumentiert. WA

dig, intelligent und sehr ehrgeizig sein sollte, und der einen guten Schlagzeuger abgeben würde, wenn sich ihm eine Gelegenheit böte. Man sagte mir, er brauche etwas Lenkung, er habe grosses Talent, das leicht hervorgeholt werden könnte. Sein Name war Gene Krupa.

Mezzrow und die Gangster

Mittlerweile hatte ich von den Gangstern und Muskeleimännern genug. Sie hatten mich immer fangen wollen, hatten versucht, mich von der Musik zu ihrer lausigen Lebensweise wegzulocken – alle miteinander von den Spielern des Syndikats in Chicago bis zu Frank Hitchcocks Leuten in Burnham und den Opiumrauchern in Detroit. Unsere ganze Jazzmusik war sozusagen das Leitmotiv der Unterwelt, denn infolge der Prohibition konnten wir nur in illegalen Lokalen so spielen, wie wir wollten. Die Gangster steckten ihre schmutzigen Pfoten auch in unsere Musik, wie sie alles in diesem Lande gepackt hielten. Wenn ich ihren Verführungen widerstand, so nur wegen meiner Musik-Besessenheit. Sooft ich in Ungemach und Schwierigkeiten geriet, lag es daran, dass ich von der Musik abgewichen war. Solange ich an der Musik festhielt, war ich auf dem richtigen Weg. Ich spürte allmählich in all dem eine hohe Moral, aber mein starker Drang, bei der Musik und auf geradem Weg zu bleiben, wurde jetzt arg behindert. Da ich die weisen Gangster in Harlem herrschen sah, schob ich ihnen die Schuld zu. Ich sank immer tiefer und tiefer. Jeden Abend befand ich mich in Harlem, wo es nichts für mich zu tun gab, als schlechtes geräuchertes Schweinefleisch in roter Sauce hinunterzuwürgen. Das beruhigte meinen nervösen Magen keineswegs. Zuerst waren meine Beschwerden nur nervöser Natur, sehr bald hatte ich keine Verdauung mehr. (...)

Really the Blues (englische Originalausgabe)
(SJO-Nr. BO-00102 und BO-40084)
Mezz Mezzrow / Bernard Wolfe
Einleitung: Barry Gifford
New York, Random House, 1946

Bernard Wolfe (1915–1985)
US-amerikanischer Schriftsteller
(Ging als 22-Jähriger nach Mexiko um als Sekretär für Leo Trotzki zu arbeiten)

Barry Gifford (*1946)
US-amerikanischer Schriftsteller
und Drehbuchautor

Jazzfieber (deutsche Version von *Really the Blues*)
(SJO-Nr. BO-00130)
Mezz Mezzrow / Bernard Wolfe
Nachwort: Henry Miller
Ullstein-Verlag, Frankfurt/M-Berlin, 1986
Übersetzung: Verlag Die Arche Zürich, 1956

Henry Miller (1891–1980)
US-amerikanischer Schriftsteller und Maler

Beide Taschenbücher sind immer noch erhältlich (Internet). Really the Blues zudem im Jazz Record Shop des swissjazzorama.

IN MEMORIAM

George Robert (1960–2016): «He was a great musician»

Der in Genf aufgewachsene Saxofonist, Klarinettenist, Pianist, Komponist und Musikpädagoge George Robert ist am 14. März an Leukämie verstorben. Mit ihm verliess uns, wie vor nicht allzu langer Zeit auch mit George Gruntz (1932–2013), ein weiteres musikalisches Schwergewicht. Albert Stolz

George Robert begann im Alter von acht Jahren Klavier zu spielen und studierte 1978 am Konservatorium Genf Klarinette, bevor er sich dann unter dem Einfluss seines grossen Idols und späteren engen Freundes, des US-amerikanischen Altsaxofonisten Phil Woods (1931–2015), aufs Saxofon konzentrierte. In den frühen 1980er Jahren nahm er bei Woods Privatstunden. Zudem studierte er am Berklee College of Music (1984) und danach an der Manhattan School of Music (bis 1987).

Später war George Robert selbst als Lehrer tätig. So leitete er von 1995 bis 2006 die Jazzschule Bern und dann bis vor kurzem die EJMA (Ecole de Jazz et de Musique Actuelle) in Lausanne. 2003 zählte er zu den Mitbegründern des Swiss Jazz Orchestra (SJO). Ausserdem hatte er noch weitere Lehraufträge an verschiedenen Universitäten und Institutionen vor allem in den USA und Kanada.

Mit seinem 1987 gegründeten Quintett konnte sich George Robert wie nur wenige Schweizer Jazzmusiker auch als Instrumentalist (auf dem Altsaxofon) in der nordamerikanischen und internationalen Jazzszene etablieren. In dieser bis 1994 bestehenden Gruppe, die er mit dem Trompeter Tom Harrell leitete, spielten zudem Dado Moroni (p), Reggie Johnson (b) und Bill Goodwin (dm, vgl. weiter unten) mit.



Im Verlauf seiner erfolgreichen Karriere spielte er mit vielen grossen Jazzmusikern zusammen: Clark Terry, Lionel Hampton, Ray Brown, Kenny Barron, Robin Eubanks, natürlich Phil Woods, der Lew Tabackin/Toshiko Akiyoshi Big Band usw. Eine wahrlich exquisite Visitenkarte!

Am 26. Mai dieses Jahres veranstaltete die Aargauer Kulturorganisation KulaK (vgl. jazzletter Nr. 35) ein weiteres ihrer hervorragenden Konzerte, diesmal mit dem Kirk Knuffke (tp) Trio, in dem auch die beiden Jazzlegenden Mark Helias (b) und Bill Goodwin mitwirkten. In der Pause auf den Hinschied von George Robert angesprochen, meinte Bill Goodwin: «He was a great musician.»



GELESEN ...



Musikalisch bedeutsame Jahrhundertwende

Dem berühmten englischen Historiker Eric Hobsbawm (1917–2012) zufolge stellte die Übergangszeit vom 19. ins 20. Jahrhundert auch im Bereich der populären Musik eine äusserst wichtige Epoche dar.

Damals tauchten die ersten Jazz- und Bluesformen auf – mit New Orleans als bedeutendstem Kristallisationsherd. In England trennte sich zu jener Zeit die Music Hall von ihren direkten Vorläufern, den kleinen Unterhaltungslokalen, und in den Montmartre-Cabarets begann das französische Chanson zu blühen. In den Cafés Cantantes der südspanischen Städte frönten Arbeiter und die Bohème (v.a. verarmte Adlige) dem sich verbreitenden Flamenco.

Nach Hobsbawm sind diese vor allem von einem Massenpublikum konsumierten Musikarten Produkte einer Verstärkung, der eine forcierte Industrialisierung zugrunde lag. Hobsbawm führt des weiteren aus, dass Jazz, Variété und Music Hall musikalische Erscheinungen städtischer, Blues und Flamenco hingegen eher ländlicher Prägung sind.

Unseres Erachtens lassen sich Hobsbawms Thesen am Beispiel vom Blues und Flamenco sehr schön aufzeigen, haben doch beide Musikarten trotz aller musikalischen und soziokulturellen Unterschiede eine ähnliche Entwicklung und Verbreitung durchlaufen. Sowohl der Blues wie auch der Flamenco gelangten im Gefolge grosser Migrationsbewegungen von Arbeitskräften aus dem vorwiegend agrarischen Süden in die schnell wachsenden Industriemetropolen des Nordens, v.a. nach Chicago respektive Madrid. Städte im Süden der USA (z.B. Memphis) oder Spaniens (z.B. Sevilla) waren damals eher Gewerbe- und Handelszentren. Obgleich diese Städte eine gewisse Bedeutung für den Blues oder den Flamenco beibehalten konnten, verloren sie dennoch eine beträchtliche Anzahl grosser Musikerinnen und Musiker.

Diese interessanten Thesen veröffentlichte Hobsbawm in seinem wichtigen Buch *The Jazz Scene*, das wie Gunther Schullers *History of Jazz* (vgl. jazzletter Nr. 34) leider nie ins Deutsche übersetzt wurde. Von Hobsbawm liegen hingegen seine epochalen Geschichtsbücher und der Essai-Band *Uncommon People (Ungewöhnliche Menschen)*, das auch sieben Aufsätze über den Jazz enthält, in deutscher Übersetzung vor. Hobsbawm, der von 1955–1965 im *New Statesman* regelmässig Beiträge über Jazz verfasste, nannte sich als Jazzautor Francis Newton. Dieses Pseudonym nahm er an, weil er das Spiel des linken afroamerikanischen Trompeters Frank(ie) Newton (1906–1954, vgl. jazzletter Nr. 34) bewunderte und sich als (nicht orthodoxer) Marxist mit Newton auch ideologisch verbunden fühlte.

Albert Stolz

IN MEMORIAM

Erich Büsser

Schweizer Pianist, Organist, Komponist
28.11.1928 – 24.12.2013

Einen vielseitigeren Musiker als den Weinfelder Erich Büsser, ein gebürtiger Ustermer, kann man sich kaum vorstellen. Während Jahrzehnten war er Organist an der evangelischen Kirche Weinfelden. Er war Komponist einer «Johannes-Passion», Leiter diverser Chöre und last but not least, ein begeisterter Jazzpianist, der seine ersten Erfolgserlebnisse anfangs der fünfziger Jahre am Jazzfestival in Zürich mit den «New Sounds Erlenbach» hatte.

Léon Francioli

Schweizer Bassist, Komponist
22.5.1946 – 9.3.2016

Der Lausanner Léon Francioli wurde in der Schweizer Jazzszene vor allem bekannt, als er Mitte der siebziger Jahre mit George Gruntz und Pierre Favre zusammenarbeitete. Als Teil des Waadtländer Jazz-Quartetts BBFC trat er mit Erfolg international an Konzerten und Festivals in Erscheinung. Auch komponierte er Musik für Filme und Tanzaufführungen. Seine letzten Aufnahmen machte er mit dem Sänger Stéphane Blok.

George Robert

Schweizer Altsaxofonist und Musiklehrer
16.9.1960 – 14.3.2016

Wie recht hatte doch Christoph Merki, als er über seinen Nachruf auf den Genfer Saxophonisten und Musiklehrer George Robert schrieb «Er spielte in der Oberetage des Jazz». Den grossen Ausnahmekünstler würdigen wir mit einem besonderen Beitrag auf Seite 11.



Ernestine Anderson

US-amerikanische Jazz- und Bluessängerin
11.11.1928 – 10.3.2016

Ernestine Anderson aus Seattle war eine von Sarah Vaughan beeinflusste, ausdrucksstarke Sängerin. Erste Erfolge hatte sie mit der Band von Johnny Otis. Höhepunkte ihrer Laufbahn waren Auftritte mit dem Lionel Hampton-Orchester in den frühen fünfziger Jahren. Sie lebte während mehrerer Jahre in Schweden und England. Durch eine Verpflichtung durch das Label Concorde entstanden etwa 20 Plattenaufnahmen. In Seattle erhielt sie die Golden Umbrella-Auszeichnung für ihr Lebenswerk. 1959 wurde sie vom Down Beat-Magazin zum «Best New Vocal Star» gewählt.

Roger Cicero

Deutscher Pop- und Jazzsänger
6.7.1970 – 24.3.2016

Roger Cicero war der Sohn des 1997 verstorbenen Jazzpianisten Eugen Cicero. Seinen ersten Fernsehauftritt hatte er schon mit 16 Jahren.

Nach einer gründlichen konservatorischen Ausbildung als Sänger, Pianist und Gitarrist hatte er während vieler Jahre beachtliche Radio- und TV-Erfolge als swinginspirierter Pop- und Jazzsänger. 2003 trat er am Montreux Jazz Festival auf. Wie sein Vater starb er an einem Schlaganfall. Leider schon im Alter von 45 Jahren.

Gato Barbieri

Argentinischer Tenorsaxofonist, Komponist
28.11.1932 – 2.4.2016

Nach einem Musikstudium in Buenos Aires arbeitete Gato Barbieri mit dem Orchester des Pianisten Lalo Schiffrin. In den siebziger Jahren spielte er mit der amerikanischen Jazz-Avantgarde und brachte dabei auch immer wieder lateinamerikanische Musik in den Jazz ein. Diese gekonnte Mischung wurde zu seinem Markenzeichen. 1972 schrieb er die Musik zu Bertoluccis Film «Der letzte Tango in Paris», wofür er mit einem Grammy ausgezeichnet wurde. Viel Erfolg hatte er jeweils mit einem geschickten Mix aus modernem Jazz und Popmusik.

Hugo Strasser

Deutscher Klarinettenist und Bandleader
7.4.1922 – 17.3.2016

Hugo Strasser war wie seine deutschen Kollegen Paul Kuhn und Max Greger eine Swing-Legende. Schon kurz nach dem Zweiten Weltkrieg spielte er in amerikanischen Clubs zum Tanz auf. 1955 gründete er seine Bigband, mit der er bei grossen Bällen und internationalen Tanzveranstaltungen ausserordentlich erfolgreich war. Mit seinen Platten erreichte er Millionenauflagen.

Häns'che Weiss

Deutscher Gitarrist, Komponist, Bandleader
1951 – 2.6.2016

Häns'che Weiss war ein Interpret des Gypsy-Jazz in der Tradition von Django Reinhardt. 1981 löste er sein Quintett auf und beschränkte neue Wege: Modern Jazz und Bossa Nova. Jimmy T. Schmid

IMPRESSUM

Der Jazzletter erscheint 2–3 x jährlich
Redaktion: Jimmy T. Schmid (J.T.S.)
Layout: Walter Abry (WA)
Copyright: swissjazzorama.ch
Ackerstrasse 45, 8610 Uster
Tel. ++41 (0)44 940 19 82
swiss@jazzorama.ch www.jazzorama.ch

Contact pour la Suisse romande: Christian Steulet
Tél. 079 890 67 53, steuletc@bluewin.ch
Contato per la Svizzera italiana: Nicolas Gilliet
Tel. 079 428 97 65, nicolas.gilliet@maggiore.ch

Mitarbeiter dieser Nummer:
Walter Abry (WA), René Bondt, Andrea Engi,
Jacques Rohner, Fernand Schlumpf (fs),
Jimmy T. Schmid (J.T.S.), Irène Spieler,
Christian Steulet, Albert Stolz (as)

Schluss ●

Kenny Clarke über Charlie Parker:

«Bird ging denselben Weg, den wir gingen, aber er war uns weit voraus. Ich glaube nicht, daß ihm klar war, welche Umwälzungen er verursachte. Für ihn war das einfach seine Art, Jazz zu spielen.»