



universität  
wien

## DIPLOMARBEIT

Titel der Diplomarbeit

**„Der Klang des 20. Jahrhunderts“**

Verfasser

**Svatopluk Čech**

angestrebter akademischer Grad

**Magister der Philosophie (Mag.phil.)**

Wien, 2013

Studienkennzahl lt. Studienblatt:

A 316

Studienrichtung lt. Studienblatt:

Musikwissenschaft

Betreuer

Prof. Dr. Oskár Elschek

## **Eidesstattliche Erklärung**

Ich, Svatopluk Čech, versichere hiermit

1. dass ich die vorliegende Diplomarbeit, "Der Klang des zwanzigsten Jahrhunderts", 158 Seiten, gebunden, selbstständig verfasst, andere als die angegebenen Quellen und Hilfsmittel nicht benutzt und mich auch sonst keiner unerlaubten Hilfen bedient habe,
1. und dass ich diese Diplomarbeit bisher weder im Inland noch im Ausland in irgendeiner Form als Prüfungsarbeit vorgelegt habe.

***Der höchste Lohn für unsere Bemühungen ist nicht das,  
was wir dafür bekommen,  
sondern das, was wir dadurch werden.***

John Ruskin

Meiner Frau, meinen Kindern sowie meinen Enkelkindern.

## **DANKSAGUNG**

Ich möchte mich recht herzlich bei all jenen bedanken, die mich beim Erstellen dieser Arbeit unterstützt haben.

Besonderer Dank gilt meiner Frau, sowie meinen Kindern, die stets für mich da sind und mich immer bei der Verwirklichung meiner Ziele unterstützen.

Ferner danke ich Ba-Ba-Re-Bop der sympathischen Lerngruppe, die immer wieder gezeigt hat, dass im Team herausragende Leistungen möglich sind!

## INHALTSVERZEICHNIS

<b>BEGRIFFSDEFINITIONEN .....</b>	<b>9</b>
<b>1. DER KLANG DES 20. JAHRHUNDERTS .....</b>	<b>18</b>
1.1. <b>EINLEITUNG .....</b>	<b>18</b>
1.2. <b>AKKULTURATION.....</b>	<b>20</b>
1.3. <b>ARBEITSLIEDER .....</b>	<b>20</b>
1.3.1. <b>ARCHAISCHER JASS.....</b>	<b>21</b>
<b>2. MINSTRELS UND RAGTIME.....</b>	<b>22</b>
2.1. <b>DAMALS IN NEW ORLEANS .....</b>	<b>23</b>
2.2. <b>CHICAGO.....</b>	<b>24</b>
2.3. <b>NEW YORK .....</b>	<b>26</b>
<b>3. BLUES .....</b>	<b>28</b>
3.1. <b>AKKORD SYMBOLIK &amp; IMPROVISATION .....</b>	<b>30</b>
3.2. <b>IMPROVISATION.....</b>	<b>30</b>
3.3. <b>HARMONISIERUNG.....</b>	<b>31</b>
<b>4. SWING .....</b>	<b>32</b>
4.1. <b>TANZBARE MUSIK .....</b>	<b>38</b>
4.2. <b>ARRANGEMENT.....</b>	<b>38</b>
<b>5. DIE NEUERRUNGEN .....</b>	<b>39</b>
5.1. <b>BEBOP .....</b>	<b>40</b>
5.2. <b>COOL JAZZ.....</b>	<b>42</b>
5.3. <b>MAINSTREAM JAZZ.....</b>	<b>43</b>

6.	LATEINAMERIKANISCHE KLÄNGE.....	44
7.	MODAL .....	46
7.1.	MODALER JAZZ .....	46
7.2.	DIE KLANGMALER.....	48
7.3.	SYMMETRISCHE SKALEN, ALTERATIONEN .....	49
8.	JAZZ KOMPOSITION .....	51
9.	HARD BOP .....	51
10.	JAZZ ENTWICKLUNG HINTER DEM EISERNEN VORHANG .....	54
11.	THE FREE REVOLUTION .....	61
11.1.	FREE JAZZ.....	62
11.2.	PROGRESSIVE TENDENZEN.....	63
11.3.	ELEKTRONISCHE KEYBOARDS .....	64
12.	JAZZ-ROCK .....	65
13.	FUSION MUSIC .....	66
13.1.	UNGERADE RHYTHMEN .....	68
13.2.	BLAS SYNTHESIZER .....	69
14.	BIGBAND FASZINATION .....	70
14.1.	JAZZFORMEN .....	75
14.2.	JAZZ UND KLASSISCHE MUSIK .....	76
14.3.	JAZZ UND FILM .....	79
15.	JAZZ WIRD WELTMUSIK , CROSSOVER.....	81
15.1.	POSTMODERNE, NEO BOP.....	82

15.2.	HIP HOP- JAZZ- RAP .....	84
16.	DER SOZIOLOGISCHER HINTERGRUND .....	84
16.1.	DUKE & LOUIS, DIE ZWEI WEGBEREITER.....	85
16.2.	STILBILDENDEN SAXOPHONISTEN .....	87
17.	RESUMÉE & AUSBLICK .....	95
18.	KURZFASSUNG.....	96
19.	ANHANG .....	97
19.1.	LEBENSLAUF .....	97
19.2.	QUELLENVERZEICHNIS .....	98
19.3.	NOTENBEISPIELE .....	101

Im Übrigen liegt der Verfasser daran festzuhalten, dass jedes Mal, wenn eine männliche Form erwähnt wird, diese illustrativen Charakter hat und für Frauen und Männer gleichermaßen gilt.

## **BEGRIFFSDEFINITIONEN**

Nachfolgend werden musikspezifische Fachausdrücke, welche in der vorliegenden Arbeit vorausgesetzt werden, definiert bzw. erläutert. Die Fachtermini sind dabei alphabetisch geordnet und sollen eine Orientierungshilfe für den Leser sein.

### **A**

#### **Arrangement**

Darunter versteht man Orchesterfassung eines musikalischen Themas bzw. Musikstückes. Die Entwicklung des Arrangements steht im Zusammenhang mit der Erweiterung der klassischen Jazzband zur Big-Band Besetzungen, die eine festgelegte Anordnung der verschiedenen Stimmen verlangt. Seine Aufgabe ist die instrumentale Begleitung von Solisten und deren orchestrale Einrahmung vor, während und nach den Soli.<sup>1</sup>

### **B**

#### **Beantwortung/Response**

ist Teil des Wechselspiels im Klassischen Jazz. Die Mehrstimmigkeit dieses Stils besteht aus der Anrufung (Call) von Trompete (Stimme) und der Beantwortung von Klarinette und Posaune (Chor). Es ist ein Weiterentwickeln oder ein Nach-spielen-singen von bestimmten Phrasen.

#### **Beat**

ist ein Grundschatz, bedeutet im Jazz die Zählzeit im Takt, der zentrale Faktor des rhythmischen Geschehens. **Four Beat** ist gleichmäßiges Anschlagen aller vier Zeiten

---

<sup>1</sup> Alfons Dauer, Der Jazz: Seine Ursprünge und seine Entwicklung, E. Röth, Kassel/Eisenach, 1958; Karel Krautgartner, Instrumentation und Tanz im Jazzorchester, Panton, Praha, 1961

des Grundmetrums. **Two Beat** bedeutet Akzentuierung der ersten und dritten Taktzeit im Takt.

### **Blues Formel**

besteht folglich primär aus einer harmonischen Folge mit 8, 12, 16 oder mehr Takten.<sup>2</sup>

### **Blue Notes**

Im Jazz sind aus der afrikanischen Musik hervorgegangen, bei deren Tonleiter die 2.-3. und 6.-7. Tonschritte niedriger sind als die entsprechenden europäischen. Blue Notes werden die auf erniedrigten 3. 5. und 7. Stufe der Tonleiter auftretenden charakteristischen Töne genannt, sind auch in schottischen und irischen Volksliedern teilweise vorhanden.

### **Break**

(Unterbrechung) ist eine gewöhnlich zweitaktige Solophrase eines Solisten, während der das übrige Ensemble meistens schweigt.

Dabei wird der Beat kurzzeitig aufgehoben, es entsteht dabei eine rhythmische Abweichung, die den Hörer verwirrt und dadurch erregend wirkt. Takten.<sup>3</sup>

### **Bridge**

(Brücke- Überleitung) ist entweder eine harmonische Überleitungswechsel oder Mittelteil mit AABA Form in der Jazzthema.

---

<sup>2</sup> Alfons Dauer, Der Jazz: Seine Ursprünge und seine Entwicklung, E. Röth, Kassel/Eisenach, 1958 S.74

<sup>3</sup> Alfons Dauer, Der Jazz: Seine Ursprünge und seine Entwicklung, E. Röth, Kassel/Eisenach, 1958S.107

## **C**

### **Changes**

Bedeutet ein Harmoniewechsel.

### **Chorus**

Ist eine Bezeichnung für den Refrain und die Improvisation darüber, die einen oder mehrere Chorusse umfassen kann.

### **Clusters**

Nennt man eine perkussive Spielweise auf dem Klavier, mehrere Töne mit der Faust hauen, zugunsten des Klanges.

## **D**

### **Double time**

heißt eine kurzzeitige Verdoppelung des Tempos, etwa wenn ein Solist im doppelten Tempo spielt, während das übrige Ensemble das ursprüngliche beibehält.

### **Drive**

bedeutet eine jagende, vorwärtstreibende Spielweise, die durch das um ein geringes zu frühe Anspielen von Tönen im Wert von Viertel oder Halbnoten erreicht wird.

## **E**

### **Evergreen**

In der populären Musik ein Tanz und Gesangsschlager, der immer wieder gern gehört und gespielt wird, auch über den Tageserfolg hinaus. Im Jazz heißen solche Titel Standards.

## **F**

### **Feeling-(Gefühl)**

meint die besondere emotionale Qualität, dem Jazz innewohnt und ohne die er nicht möglich ist.

### **Fil in, Fill out**

Dabei handelt es sich um zwei unterschiedliche Techniken im modernen Jazzensemble. Beim „Fill in“ werden besondere Akzente zwischen die Phrasen der Soli Vortrag gesetzt. Beim „Fill out“ wird die Zeit durchgehend mit rhythmisch pointierten Schlaggeräuschen ausgefüllt, dass ein Nonstop Geräusch entsteht.

### **Flatted fifth (verminderte Quinte)**

Ist ein wichtiges Intervall im Bebop Stil. Genaugenommen handelt es sich nicht nur um eine Verminderung der Quinte, sondern auch um eine Überhöhung der Quarte.

## **G**

### **Growl-in**

werden besondere Klangeffekte genannt, die mit Hilfe von Dämpfern und Zungentechnik auf Trompete, Posaune und Saxophon (Flutterzunge) in Nachahmung der Dirty Tones (unsaubere Töne) erzeugt werden, z. B.. in Jungle -Stil Periode (1927-1932) von D. Ellington.

## **H**

### **Head-Arrangement**

Ist eine vor der Aufführung zwischen den Musikern abgesprochene Einrichtung eines Musikstückes ohne schriftliche Fixierung.

## **Hot Ton**

Ist ein typischer Ausdruck des Jazz und bezieht sich auf die Tonbildung, also laut, hitzig und wild.<sup>4</sup>

## **I**

### **Intonation**

Intonation bedeutet das Anstimmen eines Instruments, um dessen Tonart und Tonhöhe anzugeben und auch die Reinheit einer instrumentalen oder vokalen Interpretation.<sup>5</sup>

## **J**

### **Jam Session**

nennt man eine Zusammenkunft von Musikern zum gemeinsamen Musizieren in zwangloser Form.

## **K**

### **Keyboard**

ist ein Sammelbegriff für Tasteninstrumente aller Art.

## **L**

### **Lydian Concept / Lydisches System**

ist von George Russel (1923-2009) geschaffenes harmonisches System.

---

<sup>4</sup> Dauer, Knaurs Jazz Lexikon 1957, S.152

<sup>5</sup> Dauer, Knaurs Jazz Lexikon 1957

In Anlehnung an mittelalterliche Lydische Tonart (f-g-a-h-c-d-e-f) bildet dieses System eine Vorstufe zum modalen Improvisieren und damit zur völligen harmonischen Freiheit.

## **M**

### **Mainstream** (Hauptstrom)

verbindet in Jazz Tradition mit modernen Entwicklung. Es handelt sich hierbei um eine zeitgenössische Variante des Swing, Bebop, Hard bop und modernen Strömungen im Jazz.

## **O**

### **Off Beat**

ist ein zweidimensionaler gleichmäßige Pulsschlag; darüber gelagerte weitere rhythmische Ablauf mit Akzenten fällt.

## **P**

### **Phrasierung**

ist im Jazz Stilkriterium, ein Bestandteil der Melodiebildung; es treten rhythmische Verlagerungen bei ganzer Phrasenteile auf.<sup>6</sup>

---

<sup>6</sup> R. Blesh; Shining Trumpets, N. York 1946, S.94f.

### **Polyrhythmik-Polymetrik**

sind die gleichzeitigen Verbindungen verschiedener Rhythmen in den Stimmen eines Metrums. Stammt aus der afrikanischen Musik, hat sich besonders in der latein-amerikanischen Musik erhalten.

## **R**

### **Rhythmus /Bewegung/Gruppe**

wird im Jazz benötigt zur Erzeugung des Grundmetrums. Die besteht meistens aus Klavier, Bass, Schlagzeug und Gitarre. In lateinamerikanische Musik kommen dazu verschiedenste Percussions Instrumente Afrikanischen Ursprungs.

### **Riff-Choruss**

Technik ist eine Wiederholung eines melodisch wie rhythmisch prägnanten Motivs, zur Inspiration und Intensiver Unterstützung eines Solisten. Mehr Verwendung findet man bei der Big Band von Count Basie, Lionel Hampton, Benny Goodman als bei der Combos.

## **S**

### **Scat-Vocal**

ist eine besondere Gesangsform des Jazz, bei der zusammenhanglose und Phrasen an Stelle eines Gesangstextes gesungen werden. Stammt ursprünglich aus der afro-amerikanischen Musik, wurde besonders bei religiösen Anlässen verwendet. Im Jazz von Louis Armstrong eingeführt mit seiner Aufnahme von „Heebies- Jeebies“ 1928.<sup>7</sup>

---

<sup>7</sup> Alfons Dauer, Der Jazz: Seine Ursprünge und seine Entwicklung, E. Röth, Kassel/Eisenach, 1958

## **Sheets of Sound**

Sheets of Sound (Klangflächen) ist von Jazzkritiker Ira Gitler (geb. 1928) verbreiteter Ausdruck für schnell gespielte Phrasen auf deren Stufen beliebige Akkorde gebildet werden; deren Intervalle den Eindruck eines gleichzeitigen Erklingens erwecken.<sup>8</sup>

## **Sitar**

Ein Zupfinstrument aus Nordindien, hat persischen Ursprung, mit Obertonreihe.

## **Spiritual**

Ist stilistisch die jüngste religiöse Musikform der Neger, eine Auseinandersetzung zwischen negerischen und europäischem. Die Berührung Spirituals mit New Orleans Stil führte zur Entstehung des Gospelsongs.

## **Stop time**

Nennt man ein rhythmisches Schweigen der Rhythmusgruppe, während Solist weiter spielt.<sup>9</sup>

## **Swing** (Schwungvoll, schwingend)

1. ist eine Bezeichnung für die rhythmische Spannung, die durch das Aufeinandertreffen von Beat + Off Beat entsteht. 2. ein Stilbereich des Jazz der 1930/40er Jahre.<sup>10</sup>

## **T**

### **Tabla**

2 kleine Trommeln aus Nordindien.

---

<sup>8</sup> Ira Gitler, Jazz Master of the 40s, Macmillan, New York, 1966

<sup>9</sup> R. Blesh, S. Trumpets, N. York, 1946, S. 133

<sup>10</sup> Dauer, Jazz, Schünemann, Bremen, 1961, S. 110; Joachim Wölfer, Handbuch des Jazz, Heyne Verlag, München, 1979; Ivan Polednak, Die Jazzkapitole, SHV, Praha, 1964

### **Ternäres Gefühl**

heißt, das Grund Beat regelmäßig schreitet, darüber läuft eine Triolen föhlende Off Beat; dadurch ergibt sich eine rhythmische Verdichtung und intensivierende Zeitgeföhl des Swing.

### **Timing**

bedeutet die zeitlich rhythmische Koordination des musikalischen Verlaufs; Im Jazz noch eine Komponente der Phrasierung.

### **Two Beat**

ist ein stilistischer Eigenart des traditionellen Jazz, bei dem nur der 1.und 3. Grundschlag von der Bass und dem Bass-Trommel wiedergegeben werden; während die übrigen Rhythmusinstrumente alle vier Schläge spielen.

## **1. DER KLANG DES 20. JAHRHUNDERTS**

Wer Jazz beschreiben will, kommt nicht aus ohne Gegensätze. Jazz ist von Anfang an missverstanden worden und ist von denen, die ihn hörten, oft für etwas anderes gehalten. Die Missverständnisse über den Jazz werden nicht zuletzt durch seine Vielfalt, durch seinen Reichtum verursacht.

New Orleans Jazz und Bebop, Chicago und Free Jazz, der dritte Strom und Jazz- Rock, Cool und Hardbop Jazz, Funk und Pop -Smooth- Jazz, Jazztraditionalismus oder Jazz Creative, das ist alles verschieden und voneinander. Dafür einen gemeinsamen Nenner „Jazz“ zu finden und zu empfinden, warum alles zusammen gehört, das alles unterscheidet sich voneinander. Was ist also „Jazz“?

### **1.1. EINLEITUNG**

Über die Volksmusik der Afroamerikaner, deren erste Kundgebungen bis auf die Jahre der Sklaverei zurückgehen, wird seit etwa mehr als hundert Jahre gesprochen. Diese Musik hat eine gewisse Zeitlang seinen Brennpunkt in New Orleans gehabt und anschließend sich in einigen großen Städten, vor allem in Chicago und New York blitzartig weiterentwickelt.

Gegen Ende des 19.Jh. hat sich durch die Nachfahren der durch Sklavenhandel in die Südstaaten der USA verschleppten Afrikaner diese Musik Art entwickelt.

Der Jazz bildete sich in einem kulturellen Verschmelzungsprozess von Elementen der afroamerikanischen Volksmusik wie Arbeitslieder, Blues oder Spirituals mit solchen der europäisch-amerikanischen Marsch, Tanz und Populärmusik.

Der ursprünglich volkstümliche Jazz entwickelte sich historisch in drei Grundlinien als Musik zur Unterhaltung und Tanz, als Ausdruck sozialen Protests und als Kunstmusik.<sup>11</sup>

---

<sup>11</sup> Vlg. <http://www.einfach-musik.de/Jazz.html>

1. Jazz ist Improvisation: improvisiert wird auf der Grundlage harmonisch-metrische Schemata, die durch ein vorgegebenes Thema definiert sind.
2. Rhythmus: bezeichnend sind die aus der Verschränkung europäischen und afrikanischen Zeitordnung entstandenen Spannung zwischen dem Fundamentalrhythmus und den gegen ihn gerichteten melodisch-rhythmischen Akzenten (Off-Beat) sowie die Überlagerung verschiedener Rhythmen (Polyrhythmik); diese Polyrhythmik wird als Swing erlebt.
3. Tonbildung: charakteristisch sind die aus der afroamerikanischen Volksmusik übernommenen „Blue Notes“ (Blues), zahlreiche Formen der Ton Verschleierung und eine an die afrikanische Musik anknüpfende Vokalisierung des Instrumentalklanges (Hot Intonation, Growl etc.).
4. Besetzungen: Melodiegruppe, zuerst bestehend aus Kornett, Trompete, Posaune und Rhythmusgruppe bestehend aus Schlagzeug-Percussion, Bass, Gitarre ev. Klavier, haben sich die Musikensembles bis zu Big-Band entwickelt.

Welches nun die Grundelemente des Jazz in den verschiedenen Augenblicken seiner Geschichte sind oder gewesen sind, wird bei der Erzählung der Entwicklungen dieser Musik erläutert. Hier reicht es, auf einige konstante Elemente hinzuweisen, die zusammen mit der Improvisation der Solisten und der daraus resultierenden Vielfalt ihrer Stile ausreichen, den Jazz zu einer besonderen Musik zu machen. Man denkt an die ausgeprägte Tonbildung der oft heißen, schneidenden und hämmernden Töne sowie das kraftvolle und elastische rhythmische Pulsieren.

Mit dieser Arbeit möchte ich die Teile der Geschichte des Jazz erzählen und subjektive Wertungen, ohne Anspruch auf Vollständigkeit, über die Beiträge seiner namhaftesten Jazzmusiker abgeben.

## **1.2. AKKULTURATION**

Akkulturation ist in der Soziologie der Erwerb von Elementen aus einer fremden Kultur durch die Träger einer gegebenen Kultur. Es ist dabei unwesentlich, ob dies freiwillig oder unter Zwang geschieht. Im Fall eines bestehenden Machtgefälles wird jedoch die überlegene Gruppe allemal eine leichtere Durchsetzung von Elementen ihrer Kultur erreichen. Andererseits kann auch eine unterlegene Minderheit die Mehrheit kulturell beeinflussen.

Von spätestens 1618 bis zum Verbot der Sklaveneinfuhr ca. 1808 wurden Millionen von Afrikanern - allein 4,5 Millionen bis 1785- nach Amerika verfrachtet. Sie brachten eine ihnen selbst ebenso selbstverständliche wie unbewusste reiche musikalische Tradition mit. So wurden in der neu entstehenden afro-amerikanischen Musik unbewusst grundlegende Elemente der alten afrikanischer Kultur tradiert. Die Akkulturation zwischen kulturell verschiedenen Gruppierungen läuft somit auf verschiedenen Ebenen des Bewusstseins. Bei diesem Vorgang tritt in der Regel auch eine Veränderung der inneren Bedeutung ein. In der Entstehungsgeschichte des Jazz kommt den Kreolen eine besondere Bedeutung zu, wie u.a. das Beispiel Jelly Roll Mortons (1885-1941) zeigt; da entstand eine Palette immer neuer Musikstile.

„Für den Jazz bedeutet dies, dass die afrikanischen Neger europäische Instrumentation und Harmonik übernommen haben, andererseits aber Elemente ihrer Kultur wie Rhythmik, Melodik, Blue Notes etc. an die herrschende Schicht abgegeben haben. So ist die gesamte internationale Popmusik ohne die Einflüsse des Jazz nicht mehr denkbar.“<sup>12</sup>

## **1.3. ARBEITSLIEDER**

Die wichtigsten Gattungen der afroamerikanischen Musik sind die Arbeitslieder (Work Songs), die Spirituals, die Balladen und Blues (Kunstform).

---

<sup>12</sup> W. Bernsdorf (Hg.) Wörterbuch der Soziologie, Frankfurt/M. 1972; Gerhard Kubik, Afrikanische Elemente in Jazz, Jazz in der populären Musik Afrikas; in Jazzforschung/jazzresearch I, 1969 Graz und Wien 1970

Die Arbeitslieder entstammen einer alten afrikanischen Überlieferung: der gemeinsame Arbeit im Feld oder beim Bau, unter Gesang und Begleitung von Trommeln oder anderen Instrumenten. „Das wesentliche Grundgesetz des Work Songs ist die Energie durch Musik zu erhöhen und die körperliche Bewegung zu erleichtern. Die ständige Folge von Spiel und Bewegungsart lenkt den Sinn von den Beschwerden der Arbeit ab. Das gleichmäßig rhythmische Singen und Musizieren wird zur Scheinwirklichkeit, die Arbeit verläuft automatisch und wird unterbewusst.“<sup>13</sup>

Arbeitsgesänge (Work Songs) der Negersklaven, afrikanischen Ursprungs, wurden bei der Arbeit solistisch oder in Gruppen gesungen. Ursprünglich war es bei der Feldarbeit (Field Hollers), dann auch von Straßenverkäufern praktiziert (Straßen Schreie) etc.. Aus zunächst einfachen rhythmischen Phrasen haben sich die Arbeitslieder mit der Entwicklung der afro-amerikanischen Musik zu geschlossenen Liedern entwickelt dem Blues. Während der Sklavenzeit dienten die Arbeitslieder auch zur Verständigung der Sklaven untereinander, wenn der Aufseher den Sinn des Gesagten nicht verstehen sollte.

### **1.3.1.      ARCHAISCHER JASS**

Heißen die frühesten Jazzformen, auch Marching Jass oder Street Bands genannt. Entstanden ist er als Versuch der Nachahmung der weißen Militärblaskapellen durch die Neger in mehreren Südstaaten der USA um die Mitte des 19. Jhdts. Die Musik dieser Street Bands ist die nächste Entwicklungsstufe gegenüber den Urformen, es handelt sich mehr um Heterophonie als Polyphonie. Aus den europäischen Melodien und Begleitstimmen wurde später eine afroamerikanische Form. „ Eine Mehrstimmigkeitsform, in welcher dann das Grundgesetz einander zuspieldender Ruf-Antwort Prinzip herrschte. Die verwendeten Marschmelodien werden durch die mehrfach besetzten Melodieinstrumente linear gespielt und variiert.“<sup>14</sup>

---

<sup>13</sup> Rudi Blesh, Shining Trumpets, Da Capo, New York 1976, S.48

<sup>14</sup> Rudi Blesh, Shining Trumpets, Da Capo, New York 1976, 153 ff.

## 2. MINSTRELS UND RAGTIME

Die Minstrel Show war die erste eigenständige Theaterform Amerikas und hat sich mehr als fünfzig Jahre lang großer Beliebtheit erfreut. Die Minstrels waren weiße Musiker und Sänger, „die ihre Gesichter bemalten, primitive Instrumente spielten und eine karikierende Darstellung des Negermilieus gaben. Die endgültige Form hat sich so herausgebildet: die Aufteilung der Vorstellung in zwei Hälften, die halbkreisförmige Aufstellung der Teilnehmer, die Gesangsformen, Späße, Tänze und dergleichen.“<sup>15</sup>

Die klassische Zeit des Negro-Minstrels liegt zwischen 1851-1871, als zahlreiche Minstrels-Shows den amerikanischen Kontinent bereisten. Die Bedeutung der Minstrels liegt in der Nachahmung Negerischen Musikformen durch Weiße, wodurch dem Ragtime und dem Klassischen Jazz der Weg geebnet wurde. Es gibt auch direkte Beziehungen zwischen den von den späten Minstrel-Shows verwendeten Brass Bands und dem Archaischen Jazz.

**Ragtime** (rage = zerrissen) ist die Bezeichnung für einen weiteren Instrumentalstil der nordamerikanischen Musik.

In seiner Entstehungsform um 1891 - Banjo und Pianospiele - ist der Ragtime ein Gegenstück zum Jazzstil. Während der Jazz Stil auf den überlieferten Mitteln für Melodie und Form, Tonalität und Ausdruck der südlichen Negervolksmusik baut, gründet sich der Ragtime auf die melodischen, formalen, tonalen und ausdrucksmäßigen Stilmittel der nördlichen Negervolksmusik. Diesen Namen erhielt er erst im Jahre 1897 und weil seine Melodik genau festgelegt ist, begegnet man hier die erste komponierte Instrumentalmusik der nordamerikanischen Neger. Die besondere Eigentümlichkeit des Ragtime ist in der Synkopierung des von der rechten Hand angeschlagenen Rhythmus zu suchen, während die linke Hand des Pianisten für eine Begleitung in nicht synkopiertem Zweivierteltakt sorgt.

---

<sup>15</sup> Alfons Dauer, Der Jazz: Seine Ursprünge und seine Entwicklung, E. Röth Verlag, Kassel/Eisenach, 1958, S.112f.

„Die Improvisation, als elementare technische Basis des Jazz, ist hier völlig ausgeschaltet und es gibt keine Blue Notes.“<sup>16</sup> Der Kritiker Rudi Blesh schreibt in seinem Buch: „Scott Joplin (1868-1917) war der erste große Klassiker des Ragtime Piano. Sein größter Erfolg war der „Maple Leaf Rag“ (1899) und die Komposition „The Entertainer“ hat in den sechziger Jahren eine Wiederentdeckung des klassischen Ragtime eingeleitet.“<sup>17</sup>

## **2.1. DAMALS IN NEW ORLEANS**

New Orleans wurde 1718 gegründet und war ursprünglich ein französisches Städtchen, aber im Jahre 1803 verkaufte Napoleon das Land Louisiana an die Vereinigten Staaten. Damals war New Orleans recht klein und hatte etwa 11.000 Einwohner, die weißen Siedler, Kreolen und Neger. Im neunzehnten Jahrhundert wuchs die Bevölkerung der Stadt enorm, der Handel entwickelte sich und alles veränderte sich allmählich.

Neben Weißen und Schwarzen gab es eine Zwischenklasse, die der farbigen Kreolen. Das waren die Kinder der Verbindungen zwischen weißen Herren und ihren Negerklavinnen. Durch das Testament des Vaters waren diese Kinder freigelassen worden, oder es waren Abkömmlinge solcher Freigelassenen. So ist die Stadt am Mississippi-Delta ein Schmelztiegel ungleicher Kulturen geworden.

New Orleans wurde aufgrund seiner geographischen Lage und seiner wechselvollen Geschichte zum wichtigsten Ausgangspunkt für jene Neger Volksmusik, die später den Namen Jazz erhalten sollte. In dieser Umgebung entstand aus der negerischen Folklore und der weißen Musik der Marsch-Kapellen eine neue Form der Unterhaltungsmusik, die zunächst von den Negern zum Marschieren, Tanzen, bei Festen und auch bei Begräbnissen gespielt und bald von Weißen nachgeahmt wurde.

---

<sup>16</sup> Alfons Dauer, Der Jazz: Seine Ursprünge und seine Entwicklung, E. Röth Verlag, Kassel/Eisenach, 1958, S.112f.S.110ff.

<sup>17</sup> Rudi Blesh/Harriet Janis, They All Played Ragtime, Oak Publications, New York 1971

Nach dem 1. Weltkrieg erlebt der New Orleans Jazz zwischen 1923-1929 in Chicago seine zweite Blütezeit.

Die klassische Standardbesetzung des New Orleans Jazzstill besteht aus Kornett bzw. Trompete, Posaune, Klarinette, Banjo bzw. Gitarre, Tuba bzw. Kontrabass und Schlagzeug. Das Kornett wird um 1928 von der Trompete abgelöst, deren hellerer Ton sich besser von den anderen Melodie-instrumenten abhebt und daher als Leadstimme wesentlich geeigneter ist. Etwa gleichzeitig wird die Tuba bzw. Sousaphon vom Kontrabass verdrängt, der rhythmisch beweglicher und solistisch überlegen ist, was sich später in Chicago Still und Swing als vorteilhaft erweisen sollte.

In der Melodiegruppe hat das Kornett die führende Stimme, es übernimmt die Funktion des Anrufenden (Call), während Posaune und Klarinette die Beantwortungsfunktion haben (Response). Die Posaune spielt dabei meist eine Bassstimme zum Kornett, die Klarinette erzeugt eine über der Leadstimme liegende Diskant Stimme, wobei sie dabei die größte Freiheit hat. Alle Stimmen jedoch nehmen Bezug aufeinander in einem Beantwortenden Sinn (Ruf - Antwort Prinzip).<sup>18</sup>

In der Rhythmusgruppe markiert das Schlagzeug mit der Basstrommel die Hauptzählzeit 1. und 3. Two-beat oder alle 4 Schläge gleichmäßig.

Die Begleitung übernimmt die kleine Trommel ohne Hi-Hat oder Beckenteller wie in den späteren Stilen. Durch die Akzentuierung der schwachen Zählzeiten 2. und 4. Banjo bzw. Klavier und Tuba geben die harmonisch-metrische Grundlage durch Anspielen von Grundton, Terz und Quinte der Harmonien bzw. der vollen Akkorde.<sup>19</sup>

## **2.2. CHICAGO**

In Chicago entstand daraus in den zwanziger Jahren durch die erneute Berührung mit dem New Orleans-Stil eine Spielart des Jazz, für die der französische Jazzforscher Hugues Panassie später den Ausdruck Chicago Stil in dem Buch „Le Jazz Hot“ festgestellt hat; Paris 1934. Strenggenommen ist der Chicago-Stil eine Variation des New

---

<sup>18</sup> Vlg. Jürgen Wölfer, Handbuch des Jazz, Heyne Verlag, München, 1979, S. 175f.

<sup>19</sup> Vlg. Jürgen Wölfer, Handbuch des Jazz, Heyne Verlag, München, 1979, S. 176

Orleans-Stil und Übergang vom traditionellen Jazz zum weißen Swing Stil-Dixieland. Mit der Kapelle Original Dixieland Jazz Band begann 1917 das Zeitalter des Dixieland Stil und u. a. einem typischem Stück Tiger Rag.

Chicago Stil wurde also aus dem Versuch einiger junger weißer Schüler der Austin High School Gang geboren. Die Musik der weißen Bands wie Original Dixieland Jazz Band mit Nick La Rocca (1889-1961), und der New Orleans Rhythm Kings mit Paul Mares (1900-1949) wurde imitiert. „So entwickelten sie die Solofolge, solistische Passagen in freier Stimmenerfindung, die nur von der Rhythmusgruppe begleitet werden und auf Klarinettenist und Arrangeur Frank Teschemacher (1906-1932) zurückgehen sollen.“<sup>20</sup>

„Einflussreich war auch der New Orleans-Stil, da viele Musiker auf der Chicagoer Südseite, u.a. J. King Oliver und Louis Armstrong zu hören waren.

Der Unterschied zum New Orleans bzw. Dixieland Stil ist folgender: Kollektivimprovisation über den Harmonien eines Themas und nicht über dessen Melodie. Dieses Kollektivspiel wird nur am Anfang und Schluss eines Stückes praktiziert, dazwischen lösen sich die einzelnen Solisten in der Reihenfolge der Chorusse ab. Bei der Tongebung wird häufig auf Hot-Elemente zugunsten eines sauberen Tones verzichtet. In der Instrumentierung wird die Posaune durch das Tenor und C- Melody Saxophon ersetzt, später tritt immer häufiger statt C Saxophon, Es Saxophon zusätzlich hinzu.“<sup>21</sup>

### **Nick La Rocca: TIGER RAG**

Der "Tiger Rag" ist auf alle Fälle eine der populärsten Nummern im alten Jazz. Ob die Komposition wirklich von Nick La Rocca stammt, ist nicht ganz sicher. Zweifelsohne hat dies die Anfänge des Jazz beeinflusst. Manche behaupten sogar LaRocca und seine Band waren die „Creators of Jazz“.<sup>22</sup>

---

<sup>20</sup> Eddie Condon, Jazz, wir nannten es Musik, Nymphenburger, München, 1960 München, S.22f.

Carl G. Herzog zu Mecklenburg, Stilformen des Jazz, Universal Edition, Wien, 1973

<sup>21</sup> Jürgen Wölfer, Handbuch des Jazz, Heyne Verlag, München, 1979, S.54f

<sup>22</sup> [http://de.wikipedia.org/wiki/Nick\\_LaRocca](http://de.wikipedia.org/wiki/Nick_LaRocca)

LP: hat fünf verschiedene Themen: AB -CD und E. Das Thema A wird fast in Unisono vorgetragen, das Thema B wird in eine Art Stop-Time Technik gespielt. Die Klarinette läuft als Soloinstrument nicht weiter, sondern setzt zwischen den einzelnen Akkordschlägen mit synkopierten Auftaktakzenten ein. Das Thema C steht in dem Quartett Tonart F-Dur und ist zweiteilig. Der erste Teil wird harmonisch gespielt mit einfachen Breaks der Klarinette, in zweitem Teil entfaltet sich das Melodiegruppe erstmals zu freiem polyphonem Spiel. Das zueinander fügen der Improvisationsmelodien geschieht hier auf obligatorische Art. Die gleiche Spieltechnik ist im darauf folgenden Thema D zu beobachten. Thema E im dritten Teil bestreitet das Trio. Es umfasst zweiunddreißig Takte, steht in B-Dur und wird insgesamt viermal gespielt. „Beim drittenmal nach einem lautmalerischen Solo, kommt die Stelle, an der wieder die Posaune das Grollen des Tigers nachahmt.

„Beim letzten Male erscheint das Trio als abschließende Kollektivimprovisation des Ensembles.“<sup>23</sup>

Tiger Rag hat die typische Marschform wie die meisten Ragtime Stücke und wurde bis heute von vielen Solisten wie L. Armstrong, B. Beiderbecke Charlie Parker harmonisch immer aufs Neue interpretiert.<sup>24</sup>

### **2.3. NEW YORK**

1614 von holländischen Kaufleuten als Neu-Amsterdam gegründet, wird nicht direkt mit einem bestimmten Stil in Verbindung gebracht. Die Stadt ist jedoch ein Katalysator, von dem seit den zwanziger Jahren des 20.Jhs.die Jazzentwicklung ihren Anfang nahm.

Obwohl in Chicago entstanden, entfaltete sich der Chicago-Stil in der zweiten Hälfte der zwanziger Jahre dann in New York als New York Dixieland- Stil. Negroide Elemente

---

<sup>23</sup> Alfons M. Dauer, Der Jazz: Seine Ursprünge und seine Entwicklung, E. Röth Verlag, Kassel/Eisenbach, 1958, S.115

spielten eine geringere Rolle, das abendländische Schönheitsideal stand im Vordergrund. Getragen wurde dieser Stil von Musikerpersönlichkeiten wie Trompeter Red Nichols (1905-1965), Violine Spieler Joe Venutti und von den Solisten des ersten „sinfonischen Jazz-Orchesters“ Paul Whiteman. (1890-1967)

Der bedeutendste und prägende Solist war der sehr jung verstorbene und für damalige Zeit harmonisch progressive Trompeter Bix Beiderbecke(1903-1931). „Seine melodische Phrasen sind oft von einer unnachahmlichen Prägnanz; sie haben aber keine off Beat Technik, sondern einfache Synkopierung oder akzentuieren auf dem „Beat“-punktierte Rhythmus.“<sup>25</sup>

Seine Wolverine Orchestra war die Hauptgruppe der Chicago Schule und wurde 1923 gegründet. Ihre Strukturformen sind figurative Auszierungen der Grundmelodie, abendländische Tonsicherheit mit gewissen rhythmischen Wendungen durchsetzt. Besonders ausgeprägt ist im Spiel der Wolverines die Rolle der Harmonik. „ Der einzelne Musiker kann seine Individualität mehr entfalten und häufiger als Solist hervortreten. Wichtigkeit des Arrangements und die neue Große Rolle des Tenorsaxophons wird charakteristisch für den Klang der Gruppe.“<sup>26</sup> Sie bewirkten das Erscheinen einer Sentimentalität und äußerten sich vor allem in alterierter und chromatischer Harmonik. Die melodischen Instrumente erzeugen einen charakteristischen punktierten Rhythmus und Phrasierungstechnik, die auf dem geraden Weg in das Spiel der Dixielands Gruppen ging und schließlich in den Swing Ära gelangte. „ An die Stelle der rauen Polyphonie von Trompete, Klarinette und Posaune, tritt sehr viel häufiger das gesetzte Arrangement für die Melodiegruppe, in der jetzt das Tenorsaxophon immer mehr und mehr vorschmeckt.“<sup>27</sup>

---

<sup>25</sup> Alfons M. Dauer, Der Jazz: Seine Ursprünge und seine Entwicklung, E. Röth Verlag, Kassel/Eisenbach, 1958, S.122

<sup>26</sup> W. Burkhardt (1928) in: Die Story des Jazz, J. E. Berendt, D. Verlagsanstalt, Stuttgart 1975, S.60.

<sup>27</sup> W. Burkhardt, in: Die Story des Jazz, J. E. Berendt, D. Verlagsanstalt, Stuttgart 1975, S. 61.

### 3. BLUES

„Der Blues ist eine amerikanische Musik- und Versform ohne direkte europäische und afrikanische Vorläufer. Mit anderen Worten: Er ist eine Mischung aus beiden Traditionen“.<sup>28</sup>

Ist ursprünglich die volkstümliche weltliche Gesangsform der nordamerikanischen Neger und besteht folglich primär aus einer kurzen harmonischer Folge, der sogenannten Bluesformel. Er ist die einzige originelle Form, die der Jazz hervorgebracht hat, meistens nämlich zwölf Takte in drei viertaktigen Phrasen(AAB). Die erste Phrase macht eine Ansage, zweite Phrase wiederholt die Anrufung und die dritte Phrase gibt eine Antwort darauf. Es bleibt dabei ihr Grundstufenfolgencharakter bewahrt, es erscheinen zuerst nur Grundakkorde ohne Umkehrungen und Alterationen.

Stufen und Akkorde in C- Dur Beispiel: I= C, II= C,III= C,IV= C7,5=F, 6= F7, 7= C, 8= C, 9= G7 ,10=F G7,11= C, 12 =C.

Der Blues lebte von Veränderungen und in der Praxis schaffte man Abwechslung durch Erweiterungen, Reduktion und harmonische Substitution des Motives.

Dadurch kann man der Bluesthema mit 8, 12, 16, 20 oder 24 taktige Form des Blues feststellen. Unverzichtbar sind die „Blue Notes“ die infolge der bekannten Verflachung der Terz, Quint und Septime, also mit kleiner Terz, kleiner Septime vervollständigt sich die Skala damit zur Bluestonleiter. Die Intervalle zu verkleinern, weist nicht nach Europa, sondern nach Afrika. Die afrikanische Musiker und Sänger lieben es, ganze Skalen und jeden einzelnen Ton tiefer, flacher zu machen.

Seiner melodischen Gestalt nach ist der Blues zwar als unbegleiteter Gesang entstanden, im Laufe seiner Entwicklung aber immer mehr zu einem begleiteten Sologesang geworden. Der instrumentale Teil der Blues erweist sich frühzeitig schon als wichtiger Teilbestand der Bluesaufführung.<sup>29</sup> Sie wird bestritten entweder von einem Einzelinstrument wie Banjo, Gitarre oder später auch von einer Rhythmusgruppe bis Bigband

---

<sup>28</sup> <http://www.bluesroots.net/entstehung.htm>

<sup>29</sup> Alfons M. Dauer, Der Jazz: Seine Ursprünge und seine Entwicklung, E. Röth Verlag, Kassel/Eisenach, 1958, S. 75

Besetzung. Die Entwicklung geht also durch Vaudeville Theatern, ländliche, Mississippi Blues bis Chicago Blues wie bei Ray Charles (1930-2004) Blues und Soul Big Band. „Das harmonische Schema der Bluesformel ist die Grundlage, auf welcher die melodische Struktur des Blues ruht. Seine Aufgabe ist wichtig – ohne dieses Schema würde der Bau zusammenfallen – aber es stellt nicht das eigentlich schöpferische Element des Blues dar.“<sup>30</sup>

Eine verdienstvolle Rolle hatte William Christopher Handy (1873-1958), gespielt. Er war ein Kornettist, Komponist und Sammler von Blues Strophen (Stanzas) und seine bekannteste Komposition heißt „St. Louis Blues“. Vielerorts wird er als „Vater des Blues“ bezeichnet.<sup>31</sup>

In der klassischen Periode wird der Blues von Kornett, Klarinette, Posaune, Gitarre, Piano, Bass und Schlagzeug begleitet. Im Falle einer solchen Begleitung steht die Melodie des Sängers einer zugleich begleitenden und beantwortenden Polyphonie der Instrumente gegenüber. Innerhalb dieser Instrumentalpolyphonie ist das Kornett (später Trompete) der rufende Anführer, demgegenüber Klarinette und Posaune antwortende Aufgaben zu erfüllen haben. Auch die begleitenden Instrumentalstimmen unterliegen dann dem Blues Stimmenablauf. „Der Blues ist im klassischen Stadium viel mehr ein respondierend kontrapunktisches Element, welches seine Melodiestimmen völlig gleichberechtigt gegen die des Sängers setzt“.<sup>32</sup> Die Mutter des Klassischen, melodischen Blues war die Gertrude Ma Rainey (1886-1933) und die Kaiserin des dramatischen Blues nennt man die Bessie Smith (1894-1937).

Die Zeit des Blues ist vergangen, dennoch lebt er weiter in zahllosen Bigbands, Bluesbands, sowie in unserer heutigen Musik. Denn der Blues war das erste Glied in einer farbigen Entwicklung der Musikstile des 20.er Jahrhundert.

---

<sup>30</sup> Alfons M. Dauer, Der Jazz: Seine Ursprünge und seine Entwicklung, E. Röth Verlag, Kassel/Eisenach, 1958, S. 73

<sup>31</sup> [http://de.wikipedia.org/wiki/W. C. Handy](http://de.wikipedia.org/wiki/W._C._Handy)

<sup>32</sup> Alfons M. Dauer, Der Jazz: Seine Ursprünge und seine Entwicklung, E. Röth Verlag, Kassel/Eisenach, 1958, S. 77

### **3.1. AKKORD SYMBOLIK & IMPROVISATION**

Akkordische Symbole zur Bezifferung auch komplexester Harmonien, ermöglichen schnelle Erfassbarkeit und Lesbarkeit der akkordischen Basis einer gegebenen melodischen Linie. Eine Vielzahl gehandelten Abkürzungen und Symbolzeichen sowie verschiedene Kombinationen dienen hier der weiteren Differenzierungen und Alterationsmöglichkeiten in der modernen Jazzmusik.<sup>33</sup>

### **3.2. IMPROVISATION**

Die Improvisation ist allgemein eine freie, spontane Gestaltung eines Themas.

In Jazzmusik gilt die Improvisation geradezu als kennzeichnendes Merkmal, ist somit eine spontane Stegreiferfindung einer Melodie. Es gibt sie als Improvisation eines einzelnen Musikers oder gemeinsames improvisieren einer Gruppe. Dabei wird eine gegebene Melodie auf tonale, rhythmische oder harmonische Weise verändert, und man kann also im Jazz drei Arten der melodischen Improvisation zusammenfassen:

Die einfachste Art ist wenn man zuerst die Melodie vollständig respektiere, die Variationen beruhen auf dem längeren oder kürzeren Aushalten mancher Noten bzw. der Wiederholung von anderen. Bei der zweiten ist das Thema noch erkennbar, wird jedoch durch Hinzufügung von bestimmten Phrasen oder Weglassen von anderen umgeformt. Bei der fortgeschrittenen Improvisation hat sich der Solist völlig von der Grundmelodie gelöst und benutzt das Harmonieschema als Improvisationsgrundlage.<sup>34</sup> Der wahre Wert dieser Musik liegt in der individuellen Kreativität des Künstlers und dem einmaligen Prozess des Improvisationsausdrucks, der Jazz heißt.

---

<sup>33</sup> Abbildung 3 „Akkord Symbolik“ und 4 „Improvisationsbasis“

<sup>34</sup> Vlg. Jürgen Wölfer, Handbuch des Jazz, Heyne Verlag, München, 1979, S. 103

### 3.3. HARMONISIERUNG

Am Anfang war die Musizierweise im Jazz primär melodischer Natur, die aus Zusammenspiel unterschiedlicher Melodielinien entstanden ist. Die Harmonie war zu dem Zeitpunkt zunächst von sekundärer Bedeutung.

Die bewusste Verwendung des europäischen Harmonieprinzips beginnt im kreolischen Musizieren. Das Zusammenklingen von Tönen neben Rhythmus und Melodie wird ein Grundelement der Jazzmusik. Die Verschmelzung der Heterophon-negerischen und der Euphonisch -kreolischen Musizierprinzipien bringt den Höhepunkt in der Entwicklung des klassischen Jazz (King Oliver, L. Armstrong, S. Bechet (1897-1959)). Damit beginnt die Emanzipation des Jazz von einer Volksmusik zu einer zeitgenössischen Kunstform. Die Technik der Stimmentwerfung beginnt dem arrangierten Melodieverlauf zu weichen. Zunächst in der Form von Head-Arrangement bei Jelly Roll Morton (1885-1941), weiter gefördert durch die Nachahmung des Jazz durch weiße Musiker, in deren Bands das Zusammenfassen der Melodieinstrumente zu harmonischen Sätzen von Anfang üblich ist.<sup>35</sup>

In den folgenden Jazz-Stilen bringt das Vordringen der Harmonie eine Erweiterung der Instrumentierung mit sich und damit die Entwicklung zur Big-Band. Dort werden die einzelnen Instrumente zu Sätzen zusammengefasst und spielen in parallelen Akkordfolgen um die Melodie. Die solistischen Einzelstimmen sind durch die harmonische Basis der Improvisationsgrundlage vorbestimmt.

„Im modernen Bebop-Jazzstil wird das Improvisationsverfahren sehr ausgeweitet. Unter Erfindung einer neuen Melodie wird nicht die Grundmelodie, sondern deren Harmonieskelett umgestaltet“.<sup>36</sup>

---

<sup>35</sup> Vgl. Jürgen Wölfer, Handbuch des Jazz, Heyne Verlag, München 1979, S. 98f.

<sup>36</sup> Vgl. Jürgen Wölfer, Handbuch des Jazz, Heyne Verlag, München 1979, S. 98f.

#### 4. SWING

Der Swing, erst ab Mitte der dreißiger Jahre des 20. Jahrhunderts so genannt, war Gegenstand zahlloser Missverständnisse und hatte seinen Ursprung in den USA. Aus mehreren Stilrichtungen entstand eine neue Musikrichtung, die letztendlich Ihre Popularität der Tanzbarkeit und dem vollen Klang verdankt.<sup>37</sup>

Die Tendenz zu größeren Besetzungen, technische Perfektionierung, bessere Organisation der Begleitstimmen hat sich der Bedarf an mehr Arrangement durchgesetzt; damit gilt Swing als Übergang vom traditionellen zum modernen Jazz. Der Begriff „Swing“ (Schwung) erscheint nach Hugues Panassié schon in J.R. Mortons Komposition „Georgia Swing“ um 1910.<sup>38</sup>

„An Stelle des rhythmischen Reichtums einzelner Melodien wird er im harmonischen Satz bewusst angewendet, um eine schwebende, schwingende Spannung beim Hörer hervorzurufen. Dieser empfindet sie als einen Reiz, den er mit Leichtigkeit in eine wippende Körperbewegung umsetzt. Die schwunghafte Wirkung des off-beat wird zum primären stilistischen Prinzip, das dem Swing seinen Namen gab.“<sup>39</sup>

Swing wird vorwiegend ein Big Band Stil, in dem alle Instrumente zu Sätzen zusammengefasst werden. Man unterscheidet drei Bläser Gruppen, bestehend aus Saxophonen, Trompeten, Posaunensatz- die zum Hauptträger des melodischen Geschehens werden und die Rhythmusgruppe - Klavier, Bass, Schlagzeug, Gitarre- die für die Begleitung sorgt.

Es erfolgt eine Vereinigung von europäischem Klangideal und afrikanischen Hot Eigenschaften; die europäische Stufenharmonik wird durch afrikanische Parallelismen und die Bluestonleiter modifiziert, die vierstimmige Blocksatztechnik ist dominierend. Das Ruf und Antwort (Call & Response) Schema wird in die Arrangements und Improvisationen integriert, wobei die Melodiebildung durch Variationen, Rifftechnik, Intervall Ausfüllung

---

<sup>37</sup> [http://de.wikipedia.org/wiki/Swing\\_\(Musikrichtung\)](http://de.wikipedia.org/wiki/Swing_(Musikrichtung))

<sup>38</sup> Jürgen Wölfer, Handbuch des Jazz, Heyne Verlag, München 1979, S. 227

<sup>39</sup> Alfons M. Dauer, Der Jazz, die magische Musik, Schünemann, Bremen 1961, S. 113.

von Themen, durch Ausspielen von Harmonie und spontane Erfindung vorgenommen wird.<sup>40</sup>

In den frühen Stilen des Jazz wie New Orleans und Chicago Jazz war die Klarinette das dominierende Holzblasinstrument und bildete neben Trompete und Posaune die Frontlinie der traditionellen Jazzcombo. Saxophone hatten in dieser Musik nur eine Außenseiterrolle gespielt. Mit dem Aufkommen der größeren Besetzungen in der Swing-Ära Anfang der dreißiger Jahre begann der Siegeszug des Saxophons als Jazzinstrument. Einer von diesen Bands war Chick Webb (1909-1939) Orchester, der im Savoy Ballroom, (Tanzclub in Harlem) ein Engagement hatte.

„Das Savoy war Webbs Heimstätte, und hier trat er zu mancher Battle of the Bands an, zu Big Band Wettkämpfen. Einer der berühmtesten war die Battle gegen Goodman Orchester mit Gene Krupa. Der kleine verkrüppelte Chick hat gegen den Glanz umwobenen Klarinetten Star gewonnen.“<sup>41</sup>

„Swing“ ist zuerst eine schwingende Bewegungsform, ein rhythmischer Impuls, ein einzigartiges so genanntes „Ternäres“ Pulsieren, das sich einer Notierung entzieht und gilt außerdem als Sammelbegriff für die Zeit zwischen 1925 bis 1945 und danach.<sup>42</sup>

Don Redman (1900-1964), der Saxophonist des Fletcher Henderson (1898-1952) Orchesters, entwickelte die Grundlage zum Swing Stil. Aus dem, was man damals um 1925, unter einer großen Band verstand (2-3 Trompeten, 1 Posaune, 2 Saxophone und 1 Klarinette), entwickelte Redman einzelne Sektionen. Er griff die alten Ruf- und Antwort-Strukturen auf, indem er die Blechbläser gegen die Blatinstrumente setzte. Das Verhältnis zwischen dem ausgeschriebenen Arrangement und dem improvisierten Part des Solisten ist ein weiteres Kennzeichen des Swing Stils.

---

<sup>40</sup> Vlg. Wolfgang Sandner, Jazz - Zur Geschichte und stilistischen Entwicklung afroamerikanischer Musik, Laaber, 1982, S. 89f.

<sup>41</sup> Dan Morgenstern (1929) in: Die Story des Jazz, Joachim-Ernst, Berendt, Deutsche Verlagsanstalt, Stuttgart, 1975, S. 82.

<sup>42</sup> Martin Kunzler, Jazz-Lexikon, Rowohlt, Reinbek, 1988, 2.Band, S.1140f

In dieser Swing Ära wird erstmals von den Bassisten die „Walking Bass Technik“ entwickelt, in der der Bass-Spieler alle vier Viertel eines Taktes spielt. Der Schlagzeuger führt den für den gesamten Jazz grundlegenden Beckenschlag auf der Hi-Hat ein und der Klavierspieler ergänzt diese schwebend marschierende Kunstform mit rhythmischen Akzenten.

„It Don't Mean A Thing, If It Ain't Got That Swing“ (1932, CBS 88000; engl.: es hat kein Sinn, wenn es nicht swingt) heißt eine Jazzhymne, die Duke Ellington 1932 geschrieben und für die Big-Band Besetzung mit 3 Saxophonen, 3 Trompeten, 2 Posaunen, Klavier, Bass und Schlagzeug, arrangiert hat; es war eine Art von Glaubensbekenntnis.<sup>43</sup>

In Kansas City entstand durch Weiterentwicklung des New Orleans Stil und des Chicago Stil unter Einbeziehung des Begleitrythmus der Country & Western Music eine eigene Richtung des Swing Stil. Der Ausdruck und die Arrangement der Big-Bands basieren primär auf der Riff-Technik, wobei einzelne Bläsergruppen voneinander unterschiedliche Head-Riffs zum Teil gleichzeitig interpretieren. Dieses melodische Gefüge fungiert entweder als Begleitung für Solisten, oder melodisch rhythmische Steigerung beim Special-Chorus Spiel für die Bläsersätze. Die kontinuierliche chorische Erweiterung der Bläsersektion führte Mitte der dreißiger Jahre zu einer Standardbesetzung mit 3 Trompeten, 2 Posaunen, 4 Saxophonen, Klavier, Kontrabass und Schlagzeug.

### **Count Basie (1904-1984) und sein Orchester<sup>44</sup>**

Der bedeutendste Vertreter für den Kansas City Swing ist Count Basie und sein Orchester, die aus einem Zusammenschluss des Orchesters Bennie Motens (1894-1935) mit Walter Pages Blue Devils-Combo entstand.

Count Basies Big Band wird wesentlich bestimmt vom geschmeidigen und sparsamen Klavierstil seines Leiters, der sich vom Pianostil Fats Wallers(1904-1943) herleitet und

---

<sup>43</sup> Joachim-Ernst, Berendt, Die Story des Jazz, Deutsche Verlags-Anstalt, Stuttgart, 1975, S. 66f. Abbildung 36 „It Don't Mean A Thing, If It Ain't Got That Swing“, D. Ellington, Samba Latin Big Band, Vocal Solo und Abbildung 37 Latin B. Band Finale

<sup>44</sup> Rainer, Nolden, Count Basie, Sein Leben, seine Musik, seine Schallplatten, Oreos, 1990

von J. Lewis (1920-2001) in die Sprache des Bebop und Mainstreamjazz übertragen wurde. Die Verlagerung der Schwerpunktbildung von der Basstrommel auf die Becken beim Schlagzeug und originell durchgehende Akkordschlägen des Gitarristen sorgte dafür, dass die C. Basies Rhythmusgruppe zu einem unverwechselbaren Sound wurde. In den fünfziger Jahren, als Count Basie nach mehrjähriger Pause wieder ein großes Orchester hatte, spielte er u.a. seine Standards „April in Paris“, „Shiny Stockings“, „One O’Clock Jump“ und Titel wie „All Right, Okay, You Win“, „Every Day I have the Blues“ ein.

Viel beachtete Alben nahm C. Basie auch mit den Sängern wie Ella Fitzgerald, Bing Crosby, Sammy Davis Jun., Tony Bennett und Frank Sinatra auf.

„Durch extreme Ökonomie setzte Basie am Klavier wirkungsvolle Akzente und schuf mit raffinierten Pausen Spannung.“<sup>45</sup>

### **Benny Goodman** <sup>46</sup> „King of Swing“ (1909-1986) und sein Orchester

Die Swing-Epoche war nicht nur eine Zeit der Big Bands, sondern vor allem auch eine Zeit erfolgreicher Klarinettenisten.

„Durch den Sensationserfolg von Benny Goodman im Jahre 1935 wurde die Swing-Ära ausgelöst. Als Goodman und seine Musiker schon fast aufgeben wollten, hatte er am 21. August 1935 im Palomar Ball Room in der Nähe von Los Angeles seinen Durchbruch erlebt.“<sup>47</sup> Wesentlichen Anteil an diesem Erfolg hatten nicht nur die Solisten von Goodmans Orchester, sondern vor allem auch die Arrangements von Fletcher Henderson oder Mary Lou Williams (1910-1981) mit ihren einfachen und übersichtlichen Strukturen inklusive Riff-Technik.

---

<sup>45</sup> Martin Kunzler, Jazz-Lexikon, Rowohlt, Reinbek, 1988, S.71

<sup>46</sup> Benny Goodman/Irving Kolodin, Mein Weg zum Jazz: Eine Autobiographie, Sanssouci Verlag, Zürich, 1961;  
[http://de.wikipedia.org/wiki/Benny\\_Goodman](http://de.wikipedia.org/wiki/Benny_Goodman)

<sup>47</sup> Arrigo Polillo, Jazz: Geschichte und Persönlichkeiten der afro-amerikanischen Musik, Herbig, München, 1978, S.410

Ab dieser Zeit schreitet nicht nur die klassische Big Band Besetzung von 4 Saxophonen, 3 Trompeten, 2 Posaunen, Klavier, Bass und Schlagzeug fort, sondern beginnt auch die kammermusikalische Tradition mit Benny Goodman Quartett bis Septett.

Schließlich entwickelt es sich bis zu den Combos des modernen Jazz wie dem Dave Brubeck Quartett (geb.1920-2012) seit 1951, oder dem Modern Jazz Quartett (1953 gegründet von John Lewis; 1920-1985). Benny Goodman hatte mit seiner Big Band sowie seinem Quartett in der Zeit zwischen 1936 bis 1940 seinen Höhepunkt erreicht und mit einem Konzert in der Carnegie Hall am 16. Januar 1938 wurde der Status „King of Swing“ bestätigt.

Benny Goodman: „Die Saxophone waren warm, volltönend und trüchtig, die Blechbläser hatten einen messerscharfen Einsatz, die Rhythmusgruppe hämmerte mit eindringlicher Beständigkeit. Es war eine lockere sehr relaxte und doch äußerst präzise Band. Sie hat mir einige der besten Augenblicke meines Lebens gegeben und einige der schlechtesten.“<sup>48</sup>

Dramaturgisch äußerst effektiv aufgebaut ist C. Basies „One O’Clock Jump“ (1937) in der Interpretation des Benny G. Orchesters: = LP-Analyse:

Die 12-taktige Blues-Form dient zunächst dem Pianisten zu einem viermaligen Durchspielen mit gelegentlichen Boogie-Woogie Floskeln. Es folgen je zwei Chorusse des Tenorsaxophonisten und der Posaune. Dann spielt B. Goodman sechs Durchgänge mit teilweise wie vorher auch bei Saxophon und Posaunen Chorussen von Riffs unterstützt. Zum Schluss gradiert die Big Band im Riff Technik mit vollem Sound auf Coda.

Als Klarinettist spielte Benny Goodman mit einer bis dahin im Jazz unbekanntem Leichtigkeit und Virtuosität. Die Komponisten wie Aaron Copland, Paul Hindemith, Bela Bartok u.a. haben ihm Musikstücke gewidmet. Benny Goodman nutzte seine Popularität, um Rassenschranken abzubauen.

---

<sup>48</sup> Arrigo Polillo, Jazz: Geschichte und Persönlichkeiten der afro-amerikanischen Musik, Herbig München 1978, S. 411f.

Die Musikstücke wie „Stompin at the Savoy“<sup>49</sup>, „Blue Skies“, „One O’Clock Jump“ oder „Sing, Sing, Sing“ sind bis heute Swing Standards geblieben.

Er beschäftigte nicht nur schwarze Arrangeure, sondern zog für seine Auftritte von Anfang an auch schwarze Solisten hinzu. So präsentierte er 1935 den Pianisten Teddy Wilson (1912-1986) und 1936 den Vibraphonisten Lionel Hampton (1908-2002) in dem berühmten Benny Goodman Quartett.

Nach 1945 mündete der Swing zum einem in die kommerzielle Tanzmusik, zum anderem, ausgehend vom Harlem-Jazz in den Rhythmus & Blues und von dort in den Rock’n’ Roll Stil mit Combo Formationen bis zu Big Band von Lionel Hampton.

### **Lionel Hampton**<sup>50</sup>

„Hamp“ (1908-2002) Schlagzeuger, Vibraphonist, Band-Leader. In den zwanziger Jahren des 20. Jahrhunderts spielte Lionel Hampton als Schlagzeuger bei vielen Bands, erst später betätigte er sich auch als Pianist, Sänger und vor allem als Vibraphon Solist. „Bei einer Studioaufnahme mit dem Orchester Les Hite, stand im Plattenstudio ein Vibraphon. Auf Betreiben von Louis Armstrong spielte Lionel Hampton einige Passagen auf diesem damals sehr seltenen Instrument für die Plattenaufnahmen. Das war im Jahr 1931 der Beginn seiner Weltkarriere als Vibraphonist.“<sup>51</sup> Nachdem er zwischen 1932 bis 1936 eine eigene Band hatte, ging er nun von 1936 bis Ende 1940 als Vibraphonist zu Benny Goodman.

Danach gründete Lionel Hampton seine eigene Big Band; mit der Aufnahme „Flying Home“ durch scharf rhythmisierte Melodiefigur, Wiederholungen eines einzigen Riffs vom Mezzoforte bis zur ekstatischen Klimax, landete er 1942 einen Hit.

---

<sup>49</sup> Abbildung 13, Benny Goodman, Big Band: „Stompin at the Savoy“

<sup>50</sup> [http://de.wikipedia.org/wiki/Lionel\\_Hampton](http://de.wikipedia.org/wiki/Lionel_Hampton);

Joachim-Ernst Berendt, Das Jazzbuch: Von Rag bis Rock, Fischer, 1973

<sup>51</sup> Martin Kunzler, Jazz Lexikon, Rowohlt, Reinbeck, 1988, S.1223.

Auch die Einspielungen von „Hamp’s Boogie Woogie“, „How high the Moon“, „Hey Ba-Ba-Re-Bop“, oder „The Mess is here“ machten diese swingende Rock’n Roll Big-Band überaus populär. Der Stil dieser Big-Band war von Rhythmus & Blues beeinflusst.

Die Bedeutung von Hampton liegt vor allem darin, dass er das Vibraphon in den Jazz eingeführt hat.

#### **4.1. TANZBARE MUSIK**

Zweifelsohne ist der Swing Jazz, welcher Ende der 1920er-Jahre entstand und zwischen 1935 und 1945 den Höhepunkt fand, eine wirklich populäre Musikform geworden.<sup>52</sup> Mit allen negativen Aspekten an einen breiteren Publikumsgeschmack und mit einem klaren Ergebnis. Die Elemente des Jazz- Improvisation und Arrangiertechniken, Phrasierung, Rhythmisierung sind im großen Stil von euro-amerikanisch geprägten Tanzorchestern aufgegriffen und ihrem eigenen Stil assimiliert wurden. Auch im neuen Jahrtausend haben zahlreiche Musiker wie Robbie Williams, Paul McCartney oder im deutschsprachigen Raum Roger Cicero diese Stilrichtung aufgegriffen und zu einem Revival verholfen.

#### **4.2. ARRANGEMENT**

Hinter jeder erfolgreichen Band steht ein Arrangeur, weil er der eigentliche Schöpfer ist. Die Entwicklung des Arrangements steht im Zusammenhang mit der Erweiterung der klassischen Jazzband zur Big Band, die eine festgelegte Anordnung der verschiedenen Stimmen verlangt. Arrangement ist die Orchesterfassung eines musikalischen Themas bzw. Musikstückes. Es gab sie bereits im Archaischen Jazz, dort meist als auswendig gespielte Head-Arrangements.<sup>53</sup>

Im Jazz ist ein Arrangement nicht Ersatz für Improvisation wie in der kommerziellen Musik, sondern eine Alternative.<sup>54</sup> „...die Ausdrucksmöglichkeiten der Musiker blieben

---

<sup>52</sup> [http://de.wikipedia.org/wiki/Swing\\_\(Musikrichtung\)](http://de.wikipedia.org/wiki/Swing_(Musikrichtung))

<sup>53</sup> Joachim-Ernst Berendt, Die Story des Jazz, Deutsche Verlags-Anstalt, Stuttgart, 1975, S. 67

<sup>54</sup> Jürgen Wölfer, Handbuch des Jazz, Heyne Verlag, München 1979, S. 25

auf die in das Arrangement eingebauten Soli beschränkt. Die durcharrangierte Stücke ließen dafür aber einen erheblichen Ausbau der harmonischen Basis zu, so daß jetzt immer kompliziertere Akkordfolgen mit spätromantisch-impressionistischen Einflüssen, chromatischen Vorhalts-, Durchgangs- und Wechselakkorden das musikalische Geschehen zu beherrschen begannen.<sup>55</sup>

## 5. DIE NEUERRUNGEN

Zum wichtigsten Kennzeichen der neuen Spielweise wurde jedoch die immer größere Bedeutung des „Off-Beat“ Phrasierung, das jetzt zur Anwendung kam. Der homophone Satzbau, der sich schon im Chicago-Stil andeutete, hat sich damit endgültig durchgesetzt. Die Anwendung des Off-Beat, das jetzt nicht mehr nur zur Ausdruckssteigerung an melodischen Höhepunkten, sondern um die rhythmische Intensität des Jazz zu erhalten, wird praktiziert. Die Musik erhielt so einen schwingenden Charakter, im Englischen Swing.<sup>56</sup>

„Voraussetzung dafür war die im Chicagostil verbreitete gleichmäßige Betonung der metrischen Grundschnitte, denn sie erst läßt tatsächlich eine von den europäischen Taktschwerpunkten völlig freie rhythmische Bewegung der Melodie zu. Um diese zum swingen zu bringen, werden in sie kleinere Notenwerte hineingeführt und körperlich mitvollzogen, die aus der geradzahligen Unterteilung der metrischen Grundschnitte entstehen und selbst wie ein beat, nur eben in schnellerem Tempo ablaufen und den Viertelbeat des Metrums überlagern.“<sup>57</sup>

---

<sup>55</sup> Peter Wicke, Jazz, Rock und Popmusik, in D. Stockmann (Hg.), Volks- und Populärmusik in Europa, (= Neues Handbuch der Musikwissenschaft Bd. 12), Laaber 1992, S. 445-477; [http://www2.hu-berlin.de/fpm/textpool/texte/wicke\\_jazz-rock-popmusik.htm](http://www2.hu-berlin.de/fpm/textpool/texte/wicke_jazz-rock-popmusik.htm)

<sup>56</sup> Vgl. Peter Wicke, Jazz, Rock und Popmusik, in D. Stockmann (Hg.), Volks- und Populärmusik in Europa, (= Neues Handbuch der Musikwissenschaft Bd. 12), Laaber 1992, S. 445-477; [http://www2.hu-berlin.de/fpm/textpool/texte/wicke\\_jazz-rock-popmusik.htm](http://www2.hu-berlin.de/fpm/textpool/texte/wicke_jazz-rock-popmusik.htm)

<sup>57</sup> Peter Wicke, Jazz, Rock und Popmusik, in D. Stockmann (Hg.), Volks- und Populärmusik in Europa, (= Neues Handbuch der Musikwissenschaft Bd. 12), Laaber 1992, S. 445-477; [http://www2.hu-berlin.de/fpm/textpool/texte/wicke\\_jazz-rock-popmusik.htm](http://www2.hu-berlin.de/fpm/textpool/texte/wicke_jazz-rock-popmusik.htm) in Vgl. Carlo Bohländer, *Jazz-Geschichte und Rhythmus*,

## 5.1. BEBOP<sup>58</sup>

Ausgehend von den Errungenschaften der Swing Musik, aber abgestoßen von deren Glattheit und Kommerzialisierung, trafen sich schwarze Jazzmusiker, um neue Wege in der Musik zu suchen. Der wirtschaftliche Bestand der Orchester konnte nur gesichert werden durch Zugeständnisse an den breiten Publikumsgeschmack. Eine Gelegenheit, echte Jazzsolos zu spielen, hatten die schöpferischen Musiker dadurch nur in sehr geringem Ausmaß.

Dazu kam ferner die Erkenntnis, dass zwar sie dem Jazz und auch dem Swing Stil die wesentliche Impulse gegeben hatten, dass es aber die weißen Swing Big Bands waren, die groß verdienten wie Glenn Miller, Benny Goodman, Tommy Dorsey Orchester u. a. Unter diesen soziologischen und musikalischen Aspekten begannen Anfang der vierziger Jahre farbige Musiker, unter bewusster und auch beabsichtigter Abkehr von der bisherigen Musiktradition im Jazz den Bebop-Stil zu konzipieren. Schillernde Persönlichkeiten wie Charlie Parker, Dizzy Gillespie und Thelonious Monk ist der pure Unterhaltungsstil der Big Bands zu bieder und fad geworden und wollten anspruchsvollere Musik machen, die bedeutend komplexer war als in Vorjahren.<sup>59</sup>

Dieser neue Stil hatte vor allem in seiner Entstehungszeit einen stark protesthaften Charakter. Das breite Publikum wurde einerseits durch die ungewohnt bizarre äußere Erscheinungsform der Musik als auch durch das provokante Gehabe der Musiker absichtlich abgeschreckt. Die Musik, die sie spielten, war schnell, komplex und abstrakt. Die Rhythmik ihrer Improvisationen war unvorhersehbar und frisch. Mit dem Bebop beginnt eine Art Wiedergeburt des modernen Jazz. Er wendet sich vom breiten Publikum ab und konzentriert sich nun mehr auf die echten Interessenten. Die komplexen,

---

Mainz 1979, S. 15ff; sowie Carl Gregor Herzog zu Mecklenburg, *Zur Theorie*, in: Claus Schreiner, *Jazz aktuell*, Mainz 1968, S. 186ff.

<sup>58</sup> Joachim-Ernst, Berendt, *Das neue Jazzbuch*, Fischer Verlag, Frankfurt am Main, 1959; Leonard Feather, *Inside Jazz*, Da Capo, New York, 1977, Jazz Skriptum UNI Graz

<sup>59</sup> <http://www.the-blue-nile.com/bebop-%E2%80%93-jazz-mit-anspruch>

chromatischen Melodien, harmonische Neuerungen machten den Bebop für den Durchschnittshörer schwer verdaulich, übten aber auf sehr viele Musiker eine große Faszination aus, die bis heute andauert. Damit beginnt der Wandel des Jazz von einer Unterhaltungsmusik zur Kunstmusik.<sup>60</sup>

Dieser neue Stil führte auch zu Abkehr von großen Big Bands des Swing zu kleinen Combos, meist in der Besetzung Trompete, Saxophon, Klavier, Kontrabass und Schlagzeug.

Im Bebop wird die Verwendung von durch Terzen Überlagerungen ausgeweiteter Akkorde wie None, Undezime, Terzdezime zur Regel. Außerdem wurden häufiger als bisher Akkordalterationen durchgeführt, sowie das bisherige Akkordgerüst durch Durchgangsharmonien bereichert. Ferner kommt es zur Verwendung von Substitutionsakkorden und Änderung der Akkordprogression. Die „Flatted Fifth“/verminderte Quinte/ wird zu einem sehr häufig verwendeten Intervall, und ihre Herkunft ließe sich aus der Ganztonleiter ableiten.

Im Bebop überwiegt die vertikale, also akkordbrechende Solospieltechnik, die häufig mit stark expressivem Ton gespielten Phrasen werden überdies dramatisch vorgetragen.

Es werden die ausgeweiteten Akkorde zur Verstärkung des Dissonanz- und Desorientierungseffekte von oben herunter gespielt und die oberen Intervalle als Melodielinien verwendet.

„Double time“ Solospiel ist eines der besonderen Kennzeichen der Bebop Melodik; mit doppeltem Tempi bewegten Läufen in gebundener Legato Phrasierung und komplexeren Rhythmik. Hier wird jegliche Gleichmäßigkeit vermieden, das Bass-Spiel bleibt als die einzige verbleibende metrische Basis, da die Basstrommel und auch die Becken diese metrische Funktion nicht mehr ausüben.“<sup>61</sup>

---

<sup>60</sup> <http://www.the-blue-nile.com/bebop-%E2%80%93-jazz-mit-anspruch>

<sup>61</sup> Jürgen Wölfer, Handbuch des Jazz, Heyne Verlag, München, 1979, S. 35

## 5.2. COOL JAZZ

Ende der vierziger Jahre entstand der Cool Jazz aus dem schwarzen Bebop und führte Anfang der sechziger Jahre zum klassischen Free Jazz. Viele Musiker versuchten durch komponierte und improvisierte Parts die Stücke aufzulockern und interessanter zu machen. Wichtige Vorreiter waren Gil Evans, Miles Davis, Gerry Mulligan und John Lewis. Einer der wichtigsten Musiker in dieser Stilrichtung ist aber eindeutig der Pianist Lennie Tristano (1919-1978), ein aus Chicago stammender weißer Musiker aus einer italienischen Emigrantenfamilie.<sup>62</sup>

Der Cool Jazz brachte erstmals das europäische Schönheitsideal des glatten, reinen und ohne Hot Ton Effekten, fast vibratoloser Spielweise ins Wanken. Der Begriff wurde dem Tenorsaxophonisten Lester Young (1909-1959) zugeschrieben, dessen Tonausdruck zum Vorbild für die Stilepoche des Cool Jazz wurde.

Die Melodik des Cool Jazz wird vor allem charakterisiert durch lange geschwungene Melodielinien in Legato und retardierendem off Beat, es herrscht kühle Entspanntheit. „Die Harmonie verwendet vor allem die im Bebop erarbeiteten Errungenschaften wie ausgeweitete und alterierte Akkorde, inklusive Einführung von Durchgangsharmonien und Verwendung von Substitutionsakkorden mit entsprechend geänderter Akkord-Progressionen.“<sup>63</sup> Die Begleitakkorde der Pianisten erfolgen vor allem im orthodoxen Cool Jazz rhythmisch stark exzentrisch und harmonisch reich. Der Bass bleibt weiter Hauptträger des Fundamentalrhythmus, Schlagzeuger spielt demnach eine sehr dezentere Rolle.

Gebührende Beispiele sind die Langspielplatte „Birth of Cool“ (1957) mit Miles Davis und Capitol Orchester und Nonett Besetzung (Trompete, Posaune, Altsaxophon, Bariton, F.Horn, Tuba, Piano, Bass, Schlagzeug) und „Four Brothers“ (1947) Sound mit Stan Getz.<sup>64</sup>

---

<sup>62</sup> Vlg. <http://www.jazzkammer.com/cool-jazz.html>

<sup>63</sup> Wolfgang Sandner, Jazz - zur Geschichte und stilistischen Entwicklung afroamerikanischer Musik, Laaber, 1982, S.105ff.

<sup>64</sup> Martin Kunzler, Jazz-Lexikon, Rowohlt, Reinbeck, 1988, S.250f.; Ira Gitter, Jazz Masters of the 40s, Collier Macmillan, New York, 1966

### 5.3. MAINSTREAM JAZZ

Der Swing war ab 1946 schlagartig durch den revolutionären Bebopstil uninteressant geworden. Nur die größten und populärsten Swing-Big Bands (Glenn Miller 1904-1944, B. Goodman u.a.) konnten sich bis 1948 halten. Das fachkundige Publikum verschrieb sich teils dem modernem Jazz, während andere mehr am Revival ihren Gefallen fanden. Die auf den Swing folgenden modernen Jazzstile erwiesen sich als kurzlebig (Progressive Jazz mit Bebop parallel 1945-1950, Cool Jazz 1949-1953, West Coast Jazz von 1952-1956). So kam es Anfang der fünfziger Jahre zur Entstehung einer Art Swing-Revival.

Die Jazzgeschichte erlebte eine Wiedergeburt des Big-Band Jazz und daneben gründeten Swing Musiker eine Vielzahl guter Combos. Unter dem Begriff Mainstream /Hauptstrom/ Jazz fasst man seither alle jene Spielweisen zusammen, die weder Old Time Jazz angehören, noch der modalen oder Free Jazz entsprechen. Der Mainstream Jazz ist kein einheitlicher Jazz Stil, sondern eine Zusammenfassung verschiedener modernen Spielweisen, wie etwa Swing bis zum Hard Bop. Die Bezeichnung hat sich in der Geschichte des Jazz mehrfach gewandelt und wurde vom britischen Jazzkritiker Stanley Dance (1910-1999) geprägt. Heute bezeichnet man sowohl seitens des Publikums als auch Fachleuten zeitgenössische Jazzmusik, welche Elemente des Swings, Cool Jazz sowie Bebop aufgreift als Mainstream.<sup>65</sup>

Der Grundrhythmus wird allgemein stark betont. In der Solorhythmik werden alle Arten des Off-Beat, überwiegend jedoch der antizipierende verwendet. Die Soli werden locker swingend und unter mäßiger Verwendung der rhythmischen Raffinessen des Be und Hard Bop gestaltet.

„Neben Gruppen, die eine leicht modernisierte Form der Swing-Harmonik verwenden, finden wir auch solche, die die harmonischen Errungenschaften des Bebop und Hard

---

<sup>65</sup> [http://de.wikipedia.org/wiki/Mainstream\\_Jazz](http://de.wikipedia.org/wiki/Mainstream_Jazz)

Bop verwenden. Man kann also in der Harmonik genauso wie in der Melodik keine einheitliche Leitlinie finden“.<sup>66</sup>

Insgesamt gesehen wird jedoch im Mainstream Jazz eher vital und mit Hot-Ton Effekten gespielt. Aber auch glatte, lockere und kühle melodisch-harmonische Spielweisen werden praktiziert wie gebundene Legato Phrasierung oder Double Timing.

Einer der wesentlichen Pioniere des Mainstream Jazz war nämlich der große Impresario Norman Granz (1918-2001).

Unter dem berühmt gewordenen Motto „Jazz at the Philharmonic“ organisierte seine Konzertserien mit Charlie Parker, Dizzy Gillespie, Lester Young, Stan Getz u.a. So hat N. Granz etwa die Ella Fitzgerald, Oscar Peterson und andere systematisch aufgebaut, sowie Musiker aus oft verschiedenen Stilbereichen in einem Ensemble vereinigt, wobei dadurch oft qualitativ hochwertige und zeitlos gute Schallplattenaufnahmen entstanden sind.<sup>67</sup>

## **6. LATEINAMERIKANISCHE KLÄNGE**

Um die Zeit zwischen 1946-1947, galt Dizzy - der verwirrte - als einer der Idole der jungen Be-Bop Musiker und deren Anhänger der Hipsters.

In dieser Zeitperiode gründete John Birks „Dizzy“ Gillespie(1917-1993) ein Orchester, die erste und einzige Big Band im Bebop Stil war. Im Instrumentarium und in der prinzipiellen Arrangierweise war diese Big Band zuerst den Swing Orchestern nachgebildet.

„Die Explosion der Mode lateinamerikanischer Tanzmusik in der unmittelbaren Nachkriegszeit rückte die Orchester von Noro Morales (1911-1964) Tito Puente (1923-2000) und besonders Machito (1912-1984) bei vielen Musikern in den Mittelpunkt der Auf-

---

<sup>66</sup> Leonard Feather, From Satchmo To Miles, Quartett Books, N. York 1972, S.173f.

<sup>67</sup> Martin Kunzler, Jazz-Lexikon, Rowohlt, Reinbeck, 1988, S.727.; LP: Stan Getz at the Opera House bei Verve 1957  
LP: JATP at the Montreux Festival 1975

merksamkeit.“<sup>68</sup> Außergewöhnliche Rolle in dieser Entwicklung spielt dabei Mario Bauza (1911-1993), Klarinettist, Trompeter, der sein 3-2 /2-3 kubanischen „ Clava“ Rhythmus Konzept mit der Bebop mischte.

Auch mit Chano P. Gonzales(1915-1948) ein Conga und Bongo Spieler, entdeckte Dizzy Gillespie 1947 die afrokubanischen Wurzeln des Jazz für den Bebop. Dieser kubanische Trommler hatte Bebop mit Rhythmen von den Antillen experimentiert und glänzende Resultate erzielt.

„Die „Afro-Cuban Drum Suite“, bekannt auch als „Cubana Be, Cubana Bop, die George Russell für Dizzys Orchester und Chano Pozo Gonzales schrieb, war in der Carnegie Hall im September 1947 ein Erfolg.“<sup>69</sup> In Arrangement werden hier nicht nur die harmonischen Neuerungen des Bebop verwendet, sondern auch ausgeweitete, jedoch in enger Lage gespielte Akkorde. Weitere Beispiele des Afro-Cubana Bop waren Stücke wie „Manteca“, „Tin Tin Deo“, oder Dizzy Gillespies „Con Alma“, „A Night in Tunisia“, arrangiert von Gil Fuller(1920-1994), der die dissonantesten und aufregendsten Stücke schrieb. Tadd Dameron(1917-1965)und John Lewis (1920-2001), der Pianist der Big Band, waren als Komponisten und Arrangeure mit etwas ruhigeren und melodiösen Stil auch dabei. Boris C. Lalo Schifrin (geb.1932) Pianist, Komponist, Arrangeur, hatte mit eine Latin Jazz Messe und „ Gillespiana Suite“1960, in fünf Sätzen, inspirativ zum Erfolg beigetragen.

Dizzy Gillespie, als Bandleader, Trompeter, Komponist und Arrangeur gehört damit zu den Pionieren der lateinamerikanischen Musik. Auch seine kleineren Gruppen besitzen vieles von der Vitalität des Bebop Jazz, wobei die afrokubanischen Rhythmen wesentlich seine Musik beeinflussten. Er gehört zu den populärsten Persönlichkeiten des Jazz und durch seine Lebenseinstellung hatte als Integrationsfigur gewirkt. Die einigen von

---

<sup>68</sup> Arrigo Polillo: Jazz, Geschichte und Persönlichkeiten der afro-amerikanischen Musik, Herbig, München 1978, S.508

<sup>69</sup> Arrigo. Polillo: Jazz: Geschichte und Persönlichkeiten der afro-amerikanischen Musik, Herbig, München, 1978, S.508f.

Künstlern, die sich in der heutigen Zeit mit Latin-Jazz beschäftigen sind unter anderen Chucho Valdes(geb.1941), Arturo Sandoval(geb.1949) LPs.<sup>70</sup>

## **7. MODAL**

### **7.1. MODALER JAZZ**

Ende der fünfziger Jahre, hatte der Hard Bop mit Kompositionen wie „Giant Steps“ von John Coltrane einen Endpunkt funktionsharmonischer Komplexität erreicht.<sup>71</sup>

Nicht mehr ständig wechselnde Akkorde oder festgelegte Song-Schemata bildeten die Grundlage der Improvisation. Eine Tonleiter bildete das Improvisationsmaterial für ein ganzes Stück oder einen längeren Formteil. Die Musiker um den Trompeter Miles Davis haben versucht, die harmonische Bewegung zu reduzieren und somit das Schwergewicht auf die melodische Gestaltung zu legen. Auch der persönliche Klang, die rhythmische Erfindungsgabe des einzelnen Spielers erlangt wieder mehr Bedeutung als im Bebop.

Entscheidend wurde die modale Improvisation im Jazz durch die nordafrikanische Folklore beeinflusst, die auf modaler Spielweise beruht. Für viele schwarze Musiker war die geistige und musikalische Hinwendung zu den afrikanischen Wurzeln ein wichtiges Moment der Identitätsfindung.

Auslösend für die Ausbreitung der modalen Improvisationsweise waren die Experimente des Miles Davis Sextetts in den Jahren 1958-1959 mit dem Album Milestones oder „So What“(Na und) aus dem Album Kind of Blue, folgend das Thema Definition „So What“:

---

<sup>70</sup> Ekkehard Jost in W. Kampmann(Hrsg.) Reclams Jazzlexikon, Stuttgart 2003,S. 577. Martin Kunzler, Jazz-Lexikon, Rowohlt, Reinbeck, 1988, I. B. S.408.

Jürgen Wölfer: Dizzy Gillespie. Sein Leben, seine Musik, seine Schallplatten. Oreos, Schaftlach 1987; S. 507f.; <http://www.dizzygillespie.com>

<sup>71</sup> Abbildung Nr. 18, John Coltrane, „Giant Steps“

<sup>72</sup> Am Anfang und Ende dieses typisches Stückes wird ein, den traditionellen Schemata ähnliches, in taktmäßige Perioden gegliedertes Thema gespielt. Dazwischen improvisieren die Solisten jeweils oft beliebig lange ohne taktmäßige Begrenzung auf der Basis nur eines dorischen d=16T, es=16T, d=16Takte Modus mit Wiederholungen.

Der modale Jazz war Ausgangspunkt vieler Entwicklungen in der Jazz und Rockmusik. Einerseits war es der erste Schritt in Richtung des Free Jazz der ohne harmonische Vorgaben auszukommen versuchte, und andererseits wurde die modale Improvisation sehr häufig in Rock, Fusion und Jazz Rock verwendet.

Hier gilt grundsätzlich das durch den Wegfall der Bindung an Akkorde, werden die Solisten auch rhythmisch ungebundener und sie phrasieren daher teilweise noch mehr befreiender. Die dem modalem System zugrundgelegten Skalen entsprechen teilweise denen der mittelalterlichen europäischen Kirchentönen, ohne aber von diesen bewusst abgeleitet worden zu sein. George Russel gilt mit seinem „Lydian Chromatic Concept“, indem er die Bedeutung spezieller Leitern für die Improvisation darlegte, als Wegbereiter der modalen Spielweise.<sup>73</sup>

Die ionische Skala ist ident mit der Dur Skala mit Halbtonschritten drei und vier bzw. siebente und achte Stufe, die dorische Skala, Halbtonschritte zwischen den Stufen zwei und drei und sechs und sieben, die phrygische Skala zwischen eins und zwei bzw. Halbtonschritte zwischen den Stufen fünf und sechs, die lydische mit Halbtonschritten vier und fünf, bzw. sieben und acht etc.

Daneben werden noch andere Skalen als Improvisationsbasis verwendet wie die Bluesskala, pentatonische Skalen, die Ganztonleiter, alterierte Skalen etc. Die einzelnen Töne einer Skala sind dabei gleichwertig, was zur Folge hat, dass sowohl jeder dieser Töne als auch die über den Skalentönen gebildeten Akkorde Tonika artig wirken.

---

<sup>72</sup> Franz Kerschbaumer, Miles Davis: Stilkritische Untersuchungen zur musikalischen Entwicklung seines Personalstils, Graz 1978;

Abbildung 8 Miles Davis, „So what“

<sup>73</sup>[http://universal\\_lexikon.deacademic.com/274086/Modal\\_Jazz](http://universal_lexikon.deacademic.com/274086/Modal_Jazz); <http://www.georgerussell.com>

## 7.2. DIE KLANGMALER

Der Swing Stil Klang gewann an Bedeutung und gelangte aufgrund des Zuspruchs mehr in die kommerzielle Musik.

Als wegweisender Klangmaler zeigte sich Gil Evans (1912-1988). Als Arrangeur für das Orchester des Pianisten Claude Thornhill (1909-1965), nutzte er die um Waldhorn und Tuba erweiterte Instrumentierung zu neuen, volleren und wärmeren Klangfarben.<sup>74</sup>

In den Jahren 1957-1961 kam es zu großorchestraler Zusammenarbeit mit Miles Davis. In stilistischer Anknüpfung an die 1957 erschienenen LP „Birth Of The Cool“ und „Round About Midnight“, schuf Evans stets auf die emotionale Linie des Solisten M. Davis abgestimmte Orchesterstücke. Unter Verwendung von 5 Trompeten, 2-4 Posaunen, 2-5 Waldhörner, Tuba, 4 Flöten und Klarinetten, Kontrabass, Schlagzeug und Perkussion bei Verzicht auf Saxophone, erzielt man einen milden und vibrato-losen Klang. Mit „Sketches of Spain“(1960) hatte die Zusammenarbeit mit Miles Davis einen Höhepunkt erreicht. Das Album enthält unter anderem eine Version von Rodrigos Concierto de Aranjuez; es kommen noch Fagott, Oboe, Harfe dazu und es wird weniger improvisiert. „Es ist die komplizierteste Notation, die ich je in einem Jazzarrangement gesehen habe“;<sup>75</sup> hatte sich Komponist, Jazzpädagoge Hall Overton (1920-1972) geäußert.

Was zuvor schon Komponisten wie I. Strawinsky oder G. Gershwin versuchten, legen Evans Werke aus dieser Periode tatsächlich vor. Eine echte Fusion von Klassik und modernem Jazz, inspiriert von Rodrigo, Delibes und Debussy. Sein Klangideal besteht darin, dass er die Unterschiede zwischen Orchestersektionen verwischt und die Satz-Gruppen miteinander verbindet.<sup>76</sup>

Ab 1970 fand G. Evans mit neuen Musikern Zugang zu freieren und improvisatorischen Formen des Free-Jazz und Jazzrock mit Synthesizer und Fender- Rhodes Piano. In der

---

<sup>74</sup> [http://de.wikipedia.org/wiki/Gil\\_Evans](http://de.wikipedia.org/wiki/Gil_Evans)

<sup>75</sup> Martin Kunzler, Das Jazz- Lexikon, Rowohlt, Reinbek, 1988, S.347.

<sup>76</sup> Stephanie Stein Crease: Gil Evans: Out of the Cool – His life and music. (2002, Chicago, A Cappella Books/Chicago Review Press, S. 207

New Yorker Carnegie Hall gab Evans im Juni 1974 ein Tribute-Konzert zu Ehren Jimmi Hendrix (1942-1970) und schafft eine Fusion von Jazzrock und Rockmusik.

„Charakteristisch für seine impressionistischen Arrangements sind Klangsichtungen und die Kombination extreme Tonlagen unter Hervorhebung der unteren Register.“ Gil Evans hat die Big Band Orchestrierung gewissermaßen als neue Qualität in den Jazz eingeführt“.<sup>77</sup>

„Evans sammelte in den 80en Jahren eine Big Band mit den besten Jazzmusikern um sich und gab ihnen jede nur erdenkliche Möglichkeit zur Improvisation. Die musikalischen Ergebnisse diesen Monday Night Orchestra- freier und offener als alles, was der damals über 70 Jahre alte Gil Evans in seiner reichen Karriere geschaffen hat- gehören zum Besten, was je im Bereich des Jazz Rock an orchestraler Musik geschaffen wurde“.<sup>78</sup>

### **7.3. SYMMETRISCHE SKALEN, ALTERATIONEN**

Diese Skalen haben anders als die Dur und Mollskalen eine symmetrische Intervallstruktur.<sup>79</sup>

Sie werden auch Skalen mit begrenzter Transposition genannt, da nicht alle 12 Tonstufen zu transponieren sind; ohne einfach eine Umkehrung zu sein. Diese symmetrischen Skalen werden seit dem Be Bop Stil teilweise verwendet und in der Modale Spielweise ganz integriert.

#### **1. Die chromatische Tonleiter**

---

<sup>77</sup> Martin Kunzler, Das Jazz-Lexikon, Rowohlt, Reinbek, 2002, S.351.

<sup>78</sup> Joachim-Ernst Berendt/Günther Huesmann, Das Jazzbuch, Fischer Verlag, Frankfurt/M., 1994,S. 518f.; Joe Viera: Jazz, Musik unserer Zeit, Oreos Schafflach 1992, S. 153

<sup>79</sup> Abbildung 1 Symmetrische Skalen, Karel Velebný, Jazzová praktika, Panton, Praha, 1978

Diese Tonleiter besteht nur aus Halbtonschritten und unterteilt die Oktave in 12 gleiche Teile

## 2. Die Ganztonleiter

Sie besteht, wie der Name schon sagt, nur aus Ganztonschritten und unterteilt die Oktave in 6 gleich große Teile. Sie kann nur einmal transponiert werden. Die Töne der Ganztonleiter in C entsprechen denen der Ganztonleiter in D, E, F#, G#, A#. Entsprechend ist die Ganztonleiter auf C# identisch mit denen auf D#, F, G, A und H.

## 3. Die verminderte oder Ganzton-Halbton Skala

Die verminderte Skala besteht aus einer Folge von jeweils einem Ganz und einem Halbton. Sie teilt die Oktave in 4 gleiche Teile mit dem Abstand einer kleinen Terz. Sie kann zweimal transponiert werden, so dass es drei verschiedene verminderte Skalen gibt (z. B. auf C, C# und D).

## 4. Die Halbton-Ganzton Skala

Die Halbtonganzton Skala ist eine Umkehrung der verminderten Ton Skala; da sie aber häufig Verwendung findet, wird sie hier separat angeschrieben. Sie wird über Dominantakkorde mit folgenden Erweiterungen benutzt (9-, 9+, 11+, 13).

## 5. Die übermäßige Tonleiter

Die übermäßige Tonleiter besteht abwechselnd aus kleinen Terzen und Halbtonschritten und teilt die Oktave in 3 gleiche Teile. Sie kann dreimal transponiert werden und wird für Dur Major 7/5+ Akkorde benutzt.<sup>80</sup>

---

<sup>80</sup> Ekkerhard Jost, Harmonik in W. Kampmann Jazzlexikon, Reclams Stuttgart 2003, S.622f.; W. Paul Becker: Harmonik und Tonalität, P. Lang Verlag, Frankfurt/M.-N. York 1986; Notenb. S. 84

## 8. JAZZ KOMPOSITION

Komposition im Jazz ist scheinbar ein Widerspruch, da Jazz von der Improvisation, also der Stegreifschöpfung lebt. So stellt sich Christoph Cech beispielsweise die Frage „Braucht Jazz Komposition?“ und weiters „Braucht Komposition Jazz?“ um dies ganz klar mit Ja zu beantworten.<sup>81</sup>

In der Regel wird als Komposition ein melodisches Schema und das harmonische Grundgerüst bezeichnet. Seit dem Swing ist die Jazz Komposition häufig das Ergebnis des Zusammenwirkens von Arrangement und Improvisation. Diese Themen weisen dementsprechend Teile auf, die nicht auskomponiert, sondern für Solisten ausgespart sind. Exemplarisch dafür sind diverse Duke Ellington Kompositionen für Solisten seines Orchesters.

Sehr viel Freiraum für Improvisation bekommt der Klarinettist Barney Bigard (1906-1980), in „Clarinet Lament“ oder der Trompeter Cootie Williams in „Concerto for Cootie“. Diese Komposition wurde später zu einem Song unter dem Titel „Do Nothin` Till You Hear From Me“ bekannt und von Ella Fitzgerald (1917-1996) gesungen.

„Überhaupt sind viele Jazz Kompositionen dieser Zeit und nachher von Arrangeuren für Solisten wie Johnny Hodges (1906-1970) Altsaxophon, Benny Goodman, Lester Young, Miles Davis und andere geschrieben.“<sup>82</sup>

## 9. HARD BOP<sup>83</sup>

Um die Mitte des Jahres 1953 begannen neue junge Musiker, allen voran Mr. Soul Horace Silver (geb.1928), von der Gruppe Jazz Messengers, Clifford Brown(1930-1956) Thelonius Monk (1917-1982), Sonny Rollins (geb.1930), wieder stärker in der Bebop-

---

<sup>81</sup> <http://www.christoph-cech.com/pages/Text.html>

<sup>82</sup> Jan Rychlik, *Poverý a Problemy Jazzu*, SNKLHU Praha 1959, S.; Studs Terkel: *Giganten des Jazz*, Zweitausend-eins, Frankfurt 2005, *Jazzforschung in Darmstädter Beiträge*, Band 6, Ellington und die Folgen, Wolke, Hofheim 2000

<sup>83</sup> Jürgen Wölfer, *Handbuch des Jazz*, Heyne Verlag, München, 1979, S. 95f

Tradition zu musizieren. Es wurden Elemente aus Soul und Blues dem Bebop beige- mischt verursachten wörtlich den härteren Klang des „Hard Bob“.<sup>84</sup>

Verglichen mit dem Bebop zeigt sich der Hard Bop im wesentlichen ausgereifter. Die Musiker finden es nicht mehr nötig, sich provokant zu benehmen. Die Musik wirkt ausgeglichener, weniger nervös und hektisch.

Wie im Bebop ist die Standardbesetzung eines Hard Bop Ensembles das Quintett, nunmehr meist bestehend aus Trompete, Tenorsaxophon, Piano, Bass und Schlagzeug. Weniger häufig wird in Sextett, zusätzlich mit Posaune oder Altsaxophon und Quartett- formation mit Tenorsaxophon, Piano, Bass und Schlagzeug gespielt.

„Im Gegensatz zu den vorhergehenden, eher von weißen Musikern dominierten Stilen wie Cool Jazz und West Coast Jazz, spielten im Hard Bop wieder überwiegend afro- amerikanische Musiker stilbildende Rollen“.<sup>85</sup>

Dementsprechend ist der Stil durch eine expressive Ausdrucksweise unter Verwendung von Instrumentaleffekten wie Growl-Ton, absichtliches Beugen des Tones, glissando artiges Verschleifen der Arpeggio, Intonation meist mit stark rasantem Ansatz gespielt, auch gekennzeichnet. Insgesamt hört man sehr individuelle Tongebung sowie Verwen- dung eines deutlich hörbaren, kräftigen Perkussionsrhythmus.

„Der Hard Bop war nicht mehr nur swingender Jazz, er wurde „aggressiver“, „schmutzi- ger“, eben „funky“ gespielt (tatsächlich taucht der Begriff „Funk“ zum ersten Mal in dieser Zeit auf)“.<sup>86</sup>

Die Akkordgerüste von Standardthemen des Jazz, der populären Musik und von Eigen- kompositionen werden durch Durchgangsakkorde harmonisch bereichert wie im Bebop.

---

<sup>84</sup> <http://www.the-blue-nile.com/hard-bop-schwarz-ohne-milch-und-zucker>

<sup>85</sup> Arrigo Polillo, Jazz, Geschichte und Persönlichkeiten der afro-amerikanischen Musik, Herbig, München 1978, S.211.

<sup>86</sup> <http://www.musicline.de/de/genre/lexikon/Jazz/Hard+Bop>

Dabei werden häufig moll-septimen Akkorde, seltener verminderte und übermäßige Akkorde als Durchgangsharmonien verwendet. Die Akkorde des Gerüsts werden in der Regel durch Terzen Überlagerungen ausgeweitet und häufig auch alteriert. Die so gewonnenen Harmoniegerüste werden überdies oft noch durch Substitutionsakkorde und geänderte Akkordprogressionen so modernisiert, dass die Basstöne chromatisch abwärts führen. Da jeder Solist die Freiheit genießt harmonische Neuerungen anzuwenden, kann dabei Bitonalität (2 tonartiges) entstehen, wenn die gespielten Noten einem anderen Akkord angehören. Ein Dissonanz Effekt entsteht auch dadurch, dass eine Durchgangsnote vom Solisten länger angehalten wird, sodass sie sich mit dem folgenden Akkord reibt. Es werden im Hard Bop sowohl antizipierender, als auch retardierender Off Beat verwendet und geschickt kombiniert bzw. abgewechselt. Zum größeren Teil sind die Sololinien rhythmisch eher etwas gleichmäßiger und weniger exzentrisch, weniger hektisch wirkend als des der Bebop Größen.

Das Spiel der Rhythmusgruppen ist zunächst gekennzeichnet durch eine kräftige Betonung des Beats. Die Schlagzeuger markieren recht deutlich und gut hörbar die Grundschläge entweder am Becken wie im Bebop oder auf den High-hat Teller auf die schwachen Takteile gespielt.

Die Bassisten bleiben im Ensemblespiel zunächst darauf beschränkt, durch rhythmisch gleichmäßiges Spiel in Viertelnoten-Bewegung eine solide rhythmische und harmonische Basis zu liefern. Sukzessive wird das Spiel der Rhythmusgruppen jedoch lockerer und der Rhythmus wird durch stärkere Einwüfe der Schlagzeuger bzw. durch rhythmisch freieres, melodischeres Bassspiel bereichert.

Die Pianisten begleiten wie bereits im Bebop Stil, also ohne genaue Fixierung des Grundschlages „Off Beat“.

Auch heute greifen die Musiker auf die ursprünglichen schwarzen Elemente zurück, so wird dieser Stil nicht nur aggressiv, sondern auch funky, bluesiger, poppiger und spaßiger.<sup>87</sup>

Durch die Integration von Elementen des Soul, Blues und Gospel, wurde der Hard Bob zum direkten Vorläufer des Soul Jazz, des Funk und des Pop allgemein und somit als einer der dauerhaftesten Stile der Jazzgeschichte überhaupt.<sup>88</sup>

## 10. JAZZ ENTWICKLUNG HINTER DEM EISERNEN VORHANG

Einer, der zu Entwicklung und Popularisierung der Swingmusik in der damaligen Tschechoslowakei beigetragen hat, ist **R.A. Dvorsky** (1899-1966), Verleger, Komponist, Orchesterleiter, Sänger. Seine herausragende Persönlichkeit in den 30er und 40er Jahren des 20. Jahrhunderts war auf dem Gebiet der populären Musik führend und mannigfaltig, genauso wie auch sein Verlag wichtige Rolle in der Zwischenkriegszeit gespielt hatte.<sup>89</sup>

Die Aufnahmen für Rundfunk und vor allem Filmproduktionen sind unzählige, so sagt es sein Hit von 1940 im Text aus: „Hm, hm, ach Ty jsi užasná“ [Übersetzung: Hm. Hm, ach Du bist wunderbar]. Als Verleger hatte er auch die Werke von Jaroslav Jezek nach seiner Emigration veröffentlicht.

**Jaroslav Jezek**, (1906-1942) Komponist, Orchesterleiter, Arrangeur gilt als einer der wichtigsten Vertreter der tschechischen Moderne. Seine Tätigkeit ist vor allem mit der legendären Bühne „Osvobozené divadlo“ [Übersetzung: Befreites Theater] verknüpft. Während der Studienzeit befreundete er sich auch mit dem Avantgardedichter Vítězslav

---

<sup>87</sup> LPs: J. Coltrane: Blue Train 1957; H. Silver & Jazz Messengers 1954; Clifford Brown: Memorial Album 1953; C. Adderley/M. Davis: Somethin`Else 1958; Carlo Bohländer, Reclams Jazzführer, Edition Peters, Leipzig 1980; Berendt / Huesmann, Das Jazzbuch, Fischer Verlag, Frankfurt 1999, 12. Aufl.

<sup>88</sup> <http://www.musicline.de/de/genre/lexikon/Jazz/Hard+Bop>

<sup>89</sup> [http://de.wikipedia.org/wiki/Rudolf\\_Antonin\\_Dvorsk%C3%BD](http://de.wikipedia.org/wiki/Rudolf_Antonin_Dvorsk%C3%BD)

Nezval (1900-1958) und war im Kunstverband „Devětsil“ [Übersetzung: Pestwurz] aktiv“.<sup>90</sup>

1928 kam es zur schicksalshaften Zusammenarbeit mit dem Voskovec & Werich und er schrieb die Musik fürs Theater, aber auch klassische Werke und Filmmusik. Mit dem Münchner Abkommen im Jahr 1938 war die erfolgreiche Ära des „Befreiten Theater“ und auch von Jaroslav Jezek zu Ende. Die öffentlichen antifaschistischen Äußerungen haben alle Protagonisten aus „Befreitem Theater“ zur Emigration gezwungen. Die Kompositionen von Jaroslav Jezek gelten bis zur heutigen Zeit als Grundlage der modernen tschechischen Musik.

„Svou schopnost charakteristiky skladby, mimoradnou melodicnost, uplatnil Jaroslav Jezek pri tvorbe pro Osvobozeno divadlo. Vedle toho nezanedbal ani koncertni umeni a zanechal radu zavaznych a moderne orientovanych del. I po letech pusobi Jezkova hudba originalne, zive a patri nesporne k zajimavym zjevum nasi kultury“.<sup>91</sup>

#### Musik für Befreites Theater – Werkeauswahl:

Skafandr (1928), Sever proti Jihu (1930), Golem und Don Juan & Co. mit Bugatti Step (1931), Svet za mrizemi und Osel a stin (1933), Rub a Lic und Nebe na zemi (1936), Tezka Barbora (1937) und Pest na Oko (1938)

#### Filmmusik- Werkeauswahl:

Pudr a benzin und Ze soboty na nedeli (1931), Penize nebo zivot und U nas v Kocourkove (1932), Hej rup (1934), Svet patri nam (1937) etc.

**Karel Krautgartner** (1922-1982) Komponist, Arrangeur, Orchesterleiter, Solist. Die Klarinette und später auch Altsaxophon hatte K. Krautgartner schon im Jahre 1945 virtuos beherrscht, wo er dann als Saxophonsatz Leader bei Orchester von Karel Vlach

---

<sup>90</sup> <http://www.nachschlage.net/search/kdg/Jaroslav-Jezek/263.html>

<sup>91</sup> Vaclav Holzknecht, Jaroslav Jezek, Horizont Praha 1982, S.13.

(1911-1985) eingestiegen ist.<sup>92</sup> Anfang der 60er Jahre des 20.Jh. übernahm K.K. die Leitung von Tanzorchester des Tschechoslowakischen Rundfunk in Prag. Der Ruf des Tanzorchesters, das später auch Jazzstudioorchester hieß, reichte ziemlich bald über die Grenze der damaligen Tschechoslowakei. Die Situation der Jazzmusiker im Ostblock allgemein verbesserte sich aber erst, als man von offizieller Seite folgendes erkannte: der Jazz ist von proletarischer Herkunft und die Musik von einer unterdrückten Klasse in feindlichen imperialistischen Amerika gekommen ist. Die KP Obrigkeit wusste auch, dass der Jazz damals als unterschwellige Form des Protests, einen besonderen Stellenwert genoss. Die „roten Häuptlinge“ waren keine Liebhaber von der Spontaneität des Jazz, aber mit der Zeit haben sie verstanden, dieser frei denkende Musikstil für Ihre sogenannten höheren Ziele zu nutzen.

Karel Krautgartner sorgte in der Zeit zwischen 1962-1968 durch seine eigenständigen Leistungen für eine Blütezeit auch für den Jazz dadurch, dass er die Jazz Innovationen aus den USA langsam ins Musikleben in Tschechoslowakei eingeführt hat und gleichzeitig eigene Wege gesucht hatte.

Schon vor Chruschtschows Ablöse 1964 durch Leonid Breschnew (1906-1982), gab es in Ostblock allgemein ein kurzes liberales Interregnum.

Bei den vielen Festivals, die in den sechziger Jahren des 20.Jh.in Osteuropa stattfanden, waren Jazzbands aus aller Welt zu Gast. In dieser hoffnungsvollen Zeit, leistete sich dadurch auch Radio Prag eine große Ensemble, die unter der Leitung von Karel Krautgartner für eigenständige, moderne Entwicklungen sorgte.

Das Orchester wurde zuerst mit 4 Saxophonen, 3 Trompeten, 2 Posaunen und Rhythmusgruppe besetzt und später hatte sich Karel Krautgartner von Stan Kenton inspirieren lassen, die Besetzung vergrößert und auch mit dem „Third Stream“ experimentiert. 1965 hatte er im Studio Prag Igor Strawinskys Werke „Ragtime für 11 Instrumente“ und „Piano Rag Music“ aufgenommen. Einen stilistischen Kontrast bildeten die Arrangements und

---

<sup>92</sup> [http://de.wikipedia.org/wiki/Karel\\_Krautgartner](http://de.wikipedia.org/wiki/Karel_Krautgartner)

Aufnahmen zu Filmmusical „Kdyby 1.000 Klarinetu“ (Wenn die 1.000 Klarinetten) von Malasek /Hala/ Bazant komponiert.<sup>93</sup>

**Gustav Brom** (1921-1995) Klarinettist, Saxophonist, Orchesterleiter

Schon vor dem 2. Weltkrieg hatte er mit kleineren Musikgruppen musiziert, gründete 1940 in Brünn eine eigene Formation, die als Tanzorchester fungierte.

Neben Tanzmusik Produktionen hatte er 1955 ein neues Orchester gegründet, der etwa im Stil der „Shorty Rogers Giants“ (West Coast) spielte; später auch folkloristische und avantgardistische Elemente in die Repertoire einbezogen hatte und mit dem 3 Strom experimentierte. Neben zahlreichen Konzerttourneen zuerst in Osteuropa, folgte eine Einladung nach Manchester (1963) und Juan les Pins (1965), sowie bei unzähligen Rundfunk und TV Auftritten hinterließ das Orchester einen hervorragenden Eindruck. Im Orchester haben sich ambitionierte Solisten und Arrangeure etabliert, was für eine Big Band lebenswichtige Rolle gespielt hatte. „Die Gustav Brom Big Band galt in den 1960er Jahren als eine der führenden europäischen Bigbands“<sup>94</sup>

Es folgten die Aufnahmesitzungen für Plattenstudios mit breiter Palette von Musikstilen, die Orchester Gustav Brom absolviert hatte. LPs: +G. Brom Orchestra & Maynard Ferguson 1969 Supraphon, Artistry in Swing 1984 Supraphon, Brom & P. Blatny: Jazz in Modo Classico, Special Gast Edmond.Hall.

Dank der Lobeshymne über Jurij Gagarin (1934-1968), den 1. Kosmonaut in Weltraum und die Single „Pozdrav Astronautovi“, Studiositzung 12.4.1961, hatte sich die Welt für Gustav Brom Orchester geöffnet.<sup>95</sup>

„Za vsechny ty statne okolnosti a nahody musim pripomenout tu nekolikerou shodu ruznych skutecnosti, ktere daly vzniknout pisnicce o majoru J. Gagarinovi. Kdybychom v

---

<sup>93</sup> LPs :nach seiner Emigration 1968 wurde fast alles gelöscht.

Peter Wende, Tschechische Legenden – Gustav Brom, Karel Krautgartner, Vlasta Pruchova, Karel Vlach, Jazz Podium, 5/2008.

<sup>94</sup> [http://de.wikipedia.org/wiki/Gustav\\_Brom](http://de.wikipedia.org/wiki/Gustav_Brom)

<sup>95</sup> <http://www.gustavbrom-bigband.com/historie/>

tento svetodejny den zrovna nepracovali v nahravacim studiu, byl by tento Schlager v jinem pripade vubec nevznikl“.<sup>96</sup>

In dem zunehmend liberalen Klima sorgen auch Formationen wie S.H.Q, Studio 5, Junior Trio (Jan Hammer, Alan und Miroslav Vitous) für Aufsehen. Nach dem Ende des „Prager Frühling“ - durch aus Moskau dirigierte Invasion im August 1968,- emigrierten diese Jazzmusiker in die USA und als Jazzrocker dort Furore machen sollten. Miroslav Vitous, Kontrabassspieler, war einer der Gründungsmitglieder von Weather Report, und Jan Hammer wurde Filmmusikkomponist.

**Jan Hammer** (geb.1948)<sup>97</sup> Pianist, Komponist, Arrangeur war in der Zeit vor der Invasion in die Tschechoslowakei, eine der führenden Jazzpersönlichkeiten in CSSR. Nach der Emigration wurde er engagiert als Keyboardspieler für die Mahavishnu Orchestra(1971-1973) und machte sich später auch als Komponist einen hervorragenden Ruf. Er schrieb die Titelmusik zur der US-TV Serie „Miami Vice“(1985), erhält ein Grammy Awards und produziert eigene Formate für TV Anstalten in der USA. Für die europäischen Fernsehanstalten komponierte er 1988 Titelmusik zur Fernsehserie Euro Cops u.a.

**Miroslav Vitous** (geb.1947)<sup>98</sup> Kontrabass, E. Bass, Komponist, Arrangeur;  
Als junger Mann kam aus Prag und konnte sich in kürzester Zeit im Westen einen Namen machen. Nach der Gründungsarbeit für die Gruppe Weather Report (1970-1973), arbeitet Vitous außer regelmäßigen Touren durch die Welt auch in Tonstudios und realisiert eigenständige Produktionen. Als eine außergewöhnliche Arbeit nennt man seine Solo Album „Emergence“1985, veröffentlicht bei der ECM.  
Für die ECM Records hatte er 2003 mit einem All Stars Besetzung eine CD aufgenommen, die eine universal globale Sprache spricht. „Universal Syncopations“ heißt das

---

<sup>96</sup> Zapletal/Majer/Brom, Muj Zivot s Kapelou, Thalia Praha 1994, S.168.

<sup>97</sup> [http://www.janhammer.com/fr\\_home.cfm](http://www.janhammer.com/fr_home.cfm)

<sup>98</sup> <http://miroslavvitous.com/musician.shtml>

Album, die von Miro Bop bis Bamboo Forest, oder von Beethoven bis Brasil Waves die verschiedene musikalische Welten umarmt.

Über Vitous und sein Album „Universal Syncopations“ 2(2007) schreiben die Jury Mitglieder: „Eine wirklich klischeefreie Brücke zwischen Klassik und Jazz, keine zusammengepappten Peinlichkeiten sprich „Play Bach“ oder die akademische Steifheit des Third Stream. Miroslav Vitous und der zweite Teil seines Zyklus „Universal Syncopations“ ist ein Meisterwerk voller akustischer Abenteuer, ein Paradebeispiel für grenzenlose Fantasie.“<sup>99</sup>

### **Jiri George Mraz** (geb.1944)<sup>100</sup>

Kontrabassist, ist einer, der schon in der Zeit am Prager Konservatorium, große Flexibilität und Einsetzbarkeit zeigte. Eine Zeitlang spielte er in der Band von Karel Velebny und wirkte in den Aufnahmestudios. Nach der Invasion des Warschauer Paktes in die Tschechoslowakei, emigrierte er in den Westen, wo er danach ein Studium an der Berklee School of Jazz in Boston absolvierte.

Mittlerweile begleitete er nicht nur wichtige Jazzpianisten, aber entwickelte er sich mit seinem Stil und Klang zu gefragtesten Bassisten in der Jazzwelt. Die Reihe der Bands und Jazzsolisten ist unzählig, wie Stan Getz, Charles Mingus, Thad Jones/Mel Lewis Big Band und einige Jazzvokallisten sind von ihm begleitet worden.

Seit Ende der 1989er Jahre arbeitet J. George Mraz an eigenen Projekten und veröffentlicht eine Reihe von Jazzalben als Bandleader wie „My Foolish Heart“ bei Milestone 1995, oder Bottom Lines 1997 bei Milestone, So in Love, Universal 2009.<sup>101</sup>

In den sechziger und siebziger Jahren des 20. Jh. erschienen in Prag im Bereich des dritten Stroms (vom Gunther Schuller geprägt), ausdrucksvolle kompositorische Persönlichkeiten. Außer Pavel Blatny (geb.1931) und Alexej Fried(1922-2011) kam ein Multiin-

---

<sup>99</sup> <http://www.jazzecho.de/musik/jazz-cds/product:99603/universal-syncopations>

<sup>100</sup> <http://www.georgemraz.com/home.html>

<sup>101</sup> <http://d-nb.info/gnd/134467647/about/html>

strumentalist **Karel Velebny** (1931-1989)<sup>102</sup> Vibraphonist, Komponist, und Arrangeur. Dieser exzellenter Solist (Vibraphon, Saxophon, Schlagzeug) hatte mit den neuzeitigen kompositorischen Techniken der Musik aus seiner Position experimentiert.

Der Schwerpunkt der neuen Methoden konzentriert sich in dem ersten Teil von Jazz Praktiken, wo auch Karel Velebny seine ausgewählten Werke analytisch betrachtet. Die Kompositionen sind zuerst durch Bebop und Hard Bop Stil inspiriert. Später setzte sich Velebny in einigen Kompositionen mit der Dodekaphonie- (12.tonsystem, atonal) Technik auseinander wie Tibidabo, Prager Blues, Adagio u.a.

Nach einigen Zeit verließ er aber diese Kompositionsart und sagte über diese Schaffensepisode selbst: „na teto ceste jsem se priblizil temer za hranici moznosti soucasneho moderniho Jazzu“.<sup>103</sup> Das ist die äußerste Grenze der Musik, die man noch zu dem Contemporary Jazz rechnen kann. In seiner Publikationen Jazzova Praktika Nr.1(Die Jazz Praktiken) 1967 und Nr.2. (1978) reflektiert Velebny seine theoretische wie auch praktische Erfahrungen auf dem Gebiet.

Mit dem Instrumentalsatz, mit der Art und Weise der Interpretation oder mit improvisierten Flächen, die den Raum für Jazzinterpreten bieten ging Velebny demgegenüber aus. Eine außergewöhnliche Instrumentation, die den Einfluss von Klangmaler Gil Evans in dieser Periode nicht überhören kann. Der Suchcharakter von einzelnen Motiven und Themen sowie interessante Kombination der Unisono und Passagen des Gesangs Parts, der als ein Musikinstrument wirkt. Im Kontext der Rhythmusgruppe mit Vibraphon, die immer wieder in einen farbig interessanten Zusammenklang münden. Das alles verleiht der Kompositionen ihre gesamte innerliche Steigerung, kontrastreichen Abschnitte und feine Dynamik.

---

<sup>102</sup> [http://de.wikipedia.org/wiki/Karel\\_Velebn%C3%BD](http://de.wikipedia.org/wiki/Karel_Velebn%C3%BD)

<sup>103</sup> Karel Velebny, Jazzova Praktika, Panton Praha 1978, S.115; LP Tschechoslowakischer Jazz, Supraphon Album 1965.

## 11. THE FREE REVOLUTION

Die sechziger Jahre, das war die Zeit der brennenden Ghettos, der Protestmärsche, der Morde an den schwarzen Führern. Martin Luther King (1929-1968) wurde auf jede denkbare Art verfolgt. Die Mehrheit der Schwarzen fühlte, dass der Augenblick gekommen war, der Unterdrückung Einhalt zu gebieten. Für den 28. August 1963, den hundertsten Jahrestag der Proklamation der Sklavenbefreiung durch Abraham Lincoln, wurde der große Marsch auf Washington angesagt. „Als Mahalia Jackson (1911-1972) „We Shall Overcome“ (Wir werden siegen) anstimmte, teilten sehr viele die Überzeugung, dass Recht und Gerechtigkeit für alle bald siegen würden.“<sup>104</sup>

Einer, der ein Zeichen für die Zeit und neue Spieltendenzen setzte, war Charles Mingus (1922-1979). Seine Eindrücke empfing er aus dem Gospelgesang, wobei die „Call And Response“ Schema der Hymnen das Fundament für seine Musik bilden. Seine Jazz Work-Shop Gruppen mit Kollektivimprovisation besitzen vieles von der rauen Vitalität des frühen Jazz. „ Dies war der Beginn einer neuen sehr expressiven Strömung, die überwiegend von schwarzen Musikern stark protesthaft getragen und emotional ist.“<sup>105</sup> Im Laufe der Entwicklung erfolgt ein Übergang zur lyrischen und konsonanteren Spielweise, die meist von weißen Solisten bevorzugt wird. Dies war der Beginn eines neuen Jazzstiles.

Legendäre Kompositionen „Fables of Faubus“, das sein bekanntestes Werk zur Rassendiskriminierung darstellt oder „Goodbye Pork Pie Hat“ hat Charles Mingus als Referenz an Lester Young 1959 komponiert und durch Gunther Schuller auch als Großorchestrales Werk „Mingus Ah Um“ Album bei Columbia veröffentlicht. Das Album

---

<sup>104</sup> Arrigo Polillo, Jazz, Geschichte und Persönlichkeiten der afro-amerikanischen Musik, Herbig Verlag, München 1978, S.227f.

<sup>105</sup> Horst Weber/Gerd Filtgen, Charles Mingus, sein Leben, seine Musik, seine Platten, Oreos, Gauting-Buchendorf 1984, S.77.

„Mingus Dynasty“ wurde in gleichem Jahr als nächster Meilenstein von Columbia präsentiert.

Auch Musiker wie Dave Brubeck (1920-2012) und Jimmy Giuffre (1921-2008), alle beide Cool Jazz Stylisten, waren am Anfang in unterschiedlichem Maße am Prozess der Entwicklung dieser Formen involviert.

### 11.1. FREE JAZZ

Ein bedeutender Meilenstein in der gesamten Entwicklung des Free Jazz war die Aufnahme der gleichnamigen Schallplatte „Free Jazz“ im Jahr 1960, von der der Name des Stils abgeleitet wurde.

In diesem, vom Ornette Coleman (geb. 1930) double Quartett aufgenommenen Titel gibt es keine harmonische Struktur. Es kommt zu einem groß angelegten kollektiven Gruppen musizieren, in dem es keine vorkomponierten Themen und formale Einheiten gibt.

„Es herrscht die Tendenz vor, Töne zu überblasen, zu verfremden und in ihre Tonhöhe geringfügig zu verändern. Mit speziellem Tonansatz spielt man auch mehrere Töne auf einem Blasinstrument gleichzeitig.“<sup>106</sup> Der Saxophonist Roland Kirk (1936-1977) war ein Spezialist für mehrstimmiges zu blasen.

In großen Ensembles erfolgt zum Teil nur eine Notation von Rhythmus Werten, graphische Skizzierungen oder freie Head Arrangements. Diese Entwicklung findet ihre Fortsetzung im Kreise der Musiker um George Russell (lydisches tonal Konzept), Paul und Carla Bley, Cecil Taylor, Jimmie Giuffre, Archie Shepp, Alexander v. Schlippenbach, Wolfgang Dauner u.a. Der Free Jazz wird solistisch und in Besetzungen jeder Größe gespielt. Bei der weiteren Entwicklung des Jazz zeigt sich, dass eine Einteilung in Stilistik oft schwer möglich ist und daher auch selten sinnvoll ist.<sup>107</sup>

---

<sup>106</sup> Bert Noglik, Kontinuum, Beliebigkeit, Stilpluralismus in Darmstädter Jazzforum 1989, S. 14ff.

<sup>107</sup> Vgl. Martin Kunzler: Jazzlexikon Rowohlt, Reinbek, 1988, S. 236f. und 377.

## 11.2. PROGRESSIVE TENDENZEN

Stan Kenton (1911-1979) gründete 1941 seine erste Big Band, die ihr Debüt in Balboa Beach hatte. 1948 präsentierte er in der Carnegie Hall in New York sein „Progressive Jazz Orchestra“. Eine seiner Kompositionen trägt den bombastischen Titel „Concerto to End all Concertos“ mit betörendem Big-Band Arrangement. 1951 bis 1953 kreierte Stan Kenton seine „Innovations in modern Music“ mit folgender Orchesterbesetzung: Sieben Saxophone, acht Trompeten, acht Posaunen, vier Waldhörner, doppelte Rhythmusgruppe inklusive Tuba und einschließlich der Verwendung von, im Jazz wenig gebräuchlichen Instrumenten wie, Oboe, Englischhorn, Fagott, und Harfe. Kenton wurde durch die ungewöhnlich arrangierten Jazzstücke berühmt. Seine Musik wurde „noch machtvoller und aufwandreicher mit einer massierten Fülle gewaltiger Akkorde und übereinander geschichteter Klangmassen.“<sup>108</sup>

1961 gab es Kentons „New Ära in modern Music“ mit einem Orchester, das über eine Sektion aus 4 Mellophonen (Waldhorn-Trompete) verfügte. Kentons und Pete Rugolos (1915-2011) Arrangements bevorzugten die Blechsätze eindeutig als Hauptträger des melodischen Geschehens vor den Saxophonen. Hauptmerkmale sind da ausgedehnte Zwischenspiele, mehrmaliger Tempowechsel und Verwendung eines im Jazz ungewöhnlichen Harmonieschemas.

„Seine Musik, voll von dissonanten und atonalen Akkorden, reich an Perkussion mit ihren außerordentlich präzisen Blechinstrumenten; könnte auf dem Gebiet des Jazz wahrscheinlich mit der Musik von Strawinsky und Schostakowitsch verglichen werden“.<sup>109</sup>

---

<sup>108</sup> Berendt/Huesmann, Das Jazzbuch, Frankfurt/M., Fischer, 1991, S. 513 f.

<sup>109</sup> Arrigo Polillo, Jazz Geschichte und Persönlichkeiten aus der afro-amerikanischen Musik, Herbig, München 1978, S.178.

„Stan Kenton wurde durch die ungewöhnlich arrangierten Kompositionen berühmt, von der Masse unverstanden; sein Orchesterklang wurde noch machtvoller mit einer Dichte von gewaltiger Akkorde und übereinander geschichteter Klangmassen.“<sup>110</sup>

### 11.3. ELEKTRONISCHE KEYBOARDS

Die Elektronik ist längst nicht mehr ein neues Medium, das in seinen riesigen Klangbereichen aber immer noch nicht erschlossen ist. Die Popmusiker haben die elektronische Musik zum Massenphänomen gemacht. Sound ist das große Schlagwort im Zusammenhang mit der Elektronik. Herkömmliche Instrumente wie Saxophon, Trompete oder zum Beispiel auch das Schlagzeug erhielten durch die elektrische Verstärkung einen neuen Klang.

Einen besonders umfangreichen und wichtigen Teil des zeitgenössischen Jazz nehmen die verschiedenen Arten von Tasteninstrumenten ein, die man unter der englischen Bezeichnung „Keyboards“ zusammengefasst hat.

Der erste Prototyp eines spannungsgesteuerten Synthesizers, eines der ersten weitverbreiteten elektronischen Musikinstrumente, wurde 1964 vom Amerikaner Bob Moog (1934-2005) entwickelt. Drei Jahre später brachte Moog einen weiterentwickelten Synthesizer auf den Markt. Im Jahr 1968 brachte dann Wendy Carlos mit seiner Langspielplatte "Switched-On Bach" den Durchbruch. "Switched-On Bach" war eine der ersten kommerziellen Mehrspurproduktionen und präsentierte das Potenzial des Moog-Synthesizers.<sup>111</sup>

---

<sup>110</sup> Joachim-Ernst Berendt/Günther Huesmann, Das Jazzbuch, Fischer Frankfurt/M. 1991, S. 513.; D. Schulz-Köhn: Stan Kenton, Pegasus Wetzlar, 1961; LP: Stan Kenton, A Concert in Progressive Jazz, Creative World, USA (ST-1037)

<sup>111</sup>

<http://help.apple.com/mainstage/mac/2.2/de/mainstage/logicproinstruments/index.html#chapter=A%26section=5%26tasks=true>, Die Geschichte des Synthesizers

## 12. JAZZ-ROCK<sup>112</sup>

Der Terminus Jazzrock bezeichnet primär eine Stilrichtung der Rockmusik, die durch gewisse Merkmale der Jazzspielweise charakterisiert wird.

Die ersten Versuche, Jazz und Rock miteinander zu verbinden, unternahmen britische Musiker Mitte der sechziger Jahre des 20. Jahrhunderts, ohne dass es ihre Absicht war, eine neue Musikrichtung zu kreieren. Sie kamen zumeist aus der britischen Blues-Bewegung und brachten von daher das Element der Improvisation in die Rockmusik. Hier sind vor allem Bands in England wie „Cream“ und „Colosseum“ die Wegbereiter. Ende der sechziger Jahre wurden mit dem Begriff Jazzrock Bands in den USA wie „Chicago Transit Authority“ (später nur „Chicago“) und „Blood, Sweat & Tears“ in Verbindung gebracht. Letztere praktizierte eine kommerziell erfolgreiche Synthese von Rock, Jazz, Blues mit Klassikeinflüssen, wo einer Rock-Rhythmusgruppe ein Jazz-Bläusersatz gegenübergestellt wurde. Bei ihr spielten auch immer wieder Jazzmusiker wie etwa Mike Stern, Dave Bargeron, Larry Willis, Randy Brecker.<sup>113</sup>

„Noch nie zuvor im Jazz hat sich eine neue Stilrichtung so umfassend konstituiert und ausgeprägt, nie zuvor sind in einem so kurzen Zeitraum so viele Newcomer zur Anerkennung gelangt. Ihre Konzeption dessen, was sie später Jazzrock nannten war vielversprechend.“<sup>114</sup> Zuerst improvisierten Jazzmusiker konventionelle Jazzphrasen über eingängige Popsongs, man übernahm Bläserarrangements, wie sie in ähnlicher, komplexer Form auch schon in den Big-Bands von Stan Kenton und Don Ellis gespielt worden waren. Dazu hat man ebenfalls konventionelle Rhythmusgruppe aus Rockmusikern zusammengestellt.

Zu dem Kreis von Musikern, mit denen Miles Davis Ende der sechziger Jahre musizierte, gehörten fast alle wichtigen Musiker des Jazzrock:

---

<sup>112</sup> <http://www.jazzrock.com/>

<sup>113</sup> Vgl. <http://www.roxikon.de/begriffe/jazzrock/>

<sup>114</sup> Martin Kunzler, Jazz-Lexikon, Rowohlt, Reinbek, 1988, II.Band, S.988f.

der Gitarrist John McLaughlin, der Pianist Herbie Hancock, der Schlagzeuger Tony Williams, der Saxophonist Wayne Shorter, die Pianisten Chick Corea und Joe Zawinul sowie die Schlagzeuger Lenny White und Billy Cobham. Aus diesem Kreis bildeten sich die wichtigen Gruppen des amerikanischen Jazzrocks: „Weather Report“ mit Zawinul, Shorter und dem Bassisten Mirouslav Vitous; „Tony Williams Lifetime“ mit Williams, McLaughlin und Bruce; „The Mahavishnu Orchestra“ mit McLaughlin, Cobham und dem Geiger Jerry Goodman und Chick Coreas Gruppe „Return To Forever“ mit Corea, White und dem Bassisten Stanley Clarke. Die stilbildende Kraft dieser Gruppen war so groß, dass bald Jazzmusiker in aller Welt eben diese Art von Jazzrock spielten.<sup>115</sup>

### **13. Fusion Music**

Im Jahre 1969 erfolgt nach der Entstehung bzw. Übergangsphase seit 1963 die Etablierung der Fusion Musik zu einem selbständigen Stil des Jazz. Fusion Musik bedeutet eine Verschmelzung von Jazz und Rock, wozu noch andere musikalische Ingredienzien wie Lateinamerikanische Musik, Folk, Ethnische Musik, Blues und Elektronik kommen. Einer der wichtigsten Vorreiter der Fusion Musik war der Trompeter Miles Davis (1926-1991). Mit E-Piano, E-Bass, E-Gitarre, vielen Percussions- Instrumenten und nicht zuletzt seiner elektrisch verstärkten Trompete, verwandelte er seine Band in eine Band mit vielschichtigen Sounds. Die beiden Alben „In A Silent Way“ (1969) und „Bitches Brew“ (1969) gelten als Auslöser für die Anerkennung der Fusion Musik durch die Musikindustrie.<sup>116</sup>

Bei diesen beiden Langspielplatten sowie auch bei der ersten Jazzrock Fusion Langspielplatte von Tony William´s mit dem Namen „Lifetime“ (1969) wirkte auch der Gitarrist John McLaughlin (geb.1942) innovativ mit.

Der Trompeter Randy Brecker (geb.1945), Mitbegründer der Band „Blood, Sweat & Tears“ nahm 1969 sein erstes Album „Score“ mit seinem Bruder Michael Brecker (1949-

---

<sup>115</sup> <http://www.roxikon.de/begriffe/jazzrock/>

<sup>116</sup> Vgl. [http://de.wikipedia.org/wiki/Fusion\\_\(Musik\)](http://de.wikipedia.org/wiki/Fusion_(Musik))

2007), Tenorsaxophonist, und dem Sologitarristen Larry Coryell (geb.1943) auf. Ferner entstehen um diese Zeit die ersten Einspielungen der von Randy und Michael Brecker gegründeten Jazzrock Gruppe „Dreams“ bevor sie 1975 die Gruppe „Brecker Brothers“ gründeten.

Der langjährige Pianist des Miles Davis Ensembles Herbie Hancock (geb.1940) veröffentlichte nach einigen Alben im Hard Bop Stil, sein erstes Album „Takin´Off“. Auf dieser Platte war auch „Watermelon Man“, eines seiner bekanntesten Stücke, das zu einem großen Hit wurde.

Der Gitarrist und Sänger George Benson (geb.1943) zählt zu den wichtigen Vertretern der Fusion Musik von ihren Anfängen bis zur Gegenwart. Die für Benson typische Vermischung von lateinamerikanischen Rhythmen wie Samba, Rumba, oder Bossa Nova mit rockigen Rhythmen zeigt seine stilistische Breite. Anfang 1968 wirkt George Benson bei Aufnahmen des Trompeters Miles Davis („In the Sky“) mit. Besonders in „Paraphernalia“ auf der LP Miles In the Sky wird deutlich, dass Benson mit seiner rockigen Begleittechnik und seinen von rockigen Melodiestructuren geprägten Improvisationen über dem grundlegenden Swing Rhythmus fährt; und damals stilistisch noch am modernen Hardbop orientierten Miles Davis Ensembles innovativ für die darauffolgende musikalische Entwicklung zum Fusion Stil des Trompeters Davis einwirkte.

Im Februar 1966 entsteht in Cannonballs Adderley, Alt-Sopransaxophonist (1928-1975) Ensemble eine der ersten Aufnahmen des Jazzrock „Money in the Pocket“ von Joe Erich Zawinul (1932-2007). Im Quintett von Adderley nimmt Joe Zawinul im Juli 1966 auch seine berühmt gewordene Soul Komposition „Mercy, Mercy, Mercy“<sup>117</sup> auf, die neben „Take Five“ von Altsaxophonist Paul Desmond 1924-1977) und weiteren Joe Zawinuls Komposition „Birdland“ zu den populärsten Werken des Jazzrock überhaupt zu zählen ist.

---

<sup>117</sup> Abbildung 22: J. Zawinul „Mercy, Mercy, Mercy“, Cannonball Adderley Quintett

### 13.1. UNGERADE RHYTHMEN

Don Ellis (1934-1978) ein in USA geborener Trompeter, Schlagzeuger, Komponist und Bandleader, war vor allem durch seine Arbeit mit komplexen Rhythmen einzigartig.

Er beschäftigte sich mit Aspekten der Neuen Musik im Kontext des Jazz, experimentierte mit einer Vielzahl von elektronischen Instrumenten. Zuerst beeinflusst von seiner Auseinandersetzung mit indischer Musik, hatte er einen eigenen musikalischen Kosmos geschaffen. Mitte der sechziger Jahre des 20. Jahrhunderts gründete er das „Hindustani Jazz Sextett“, beschäftigte sich mit indischer Musik, wo er auch Instrumente wie Sitar und Tablas integrierte.<sup>118</sup>

Nach der Begegnung mit indischer Musik begann Don Ellis mit ungeraden Metren zu experimentieren. Auftritte „beim Pacific Jazz Festival 1966 und in Shelly's Manne-Hole 1967 sind auf der Platte 'Live in 3 2/4 Time' (=11/8) dokumentiert. Hier zieht Ellis alle Register, um solche Rhythmen spannend zu gestalten, von den Themen, den (oft überraschenden) Arrangements und dem überschäumenden Temperament der Rhythmus-Section her, die aus drei Bassisten und drei Schlagzeugern bestand.“<sup>119</sup>

Von 1967 bis 1968 veröffentlichte Ellis das Album „Electric Bath“, wo er auch mit der Track „Indian Lady“ Erfolge in den Charts feierte. Hier werden die akustischen Instrumente mit seiner elektronischen Trompete kombiniert.

Ein moderner Big Band Sound, in dem die Bläser den Ton angeben, wurde von Keyboarder Milcho Leviev (geb.1937) komponiert und instrumentiert. „Sladka Pitka“ basiert auf einem bulgarischen Volkslied. Weitere Stücke wie „Invincible“, „Sidonie“ von Alexej Fried oder die Schlussballade „Nicole“ von Ellis selbst, spiegeln den breiten musikalischen Kosmos von Innovator Don Ellis wieder.<sup>120</sup>

---

<sup>118</sup> [http://de.wikipedia.org/wiki/Don\\_Ellis](http://de.wikipedia.org/wiki/Don_Ellis)

<sup>119</sup> Hans-Dieter Grünefeld, Prophet ungerader Metren, 2 CD-Editionen würdigen die Musik von Don Ellis; <http://jazzzeitung.de/jazz/2001/02/play-back.shtml>

<sup>120</sup> <http://www.lomax.over-blog.de/article-don-ellis-soaring-47870338.html>

## 13.2. BLAS SYNTHESIZER

Eines der ersten elektronischen Instrumente war der sog. „Cromulizer, ein elektronisches Saxophon. Es wurde Ende der 60er Jahre von Sal Gallina, (1951-2007) einem Pionier in der Entwicklung von Blassynthesizern bei Patchman-Music entwickelt.<sup>121</sup> Die Klangerzeugung erfolgt bei den meisten „Blaswandlern“ in einer externen Station bzw. einem Synthesizer. Die Umsetzung dabei - wie Töne erzeugt werden – hängt einerseits von Synthesiform ab und ob dieser polyphon oder monophon ist.

Die saxophonähnlichen Synthesizer baut die Firma Akai, in der Serie heißt der Synthesizer EWI<sup>122</sup> (elektronic wind instrument). Es ist ein Controller, welche einen Tonumfang von 7 Oktaven hat. Die Firma Yamaha produziert die Serie WX, die ebenfalls dem Saxophon nachempfunden ist.

Das Synthophon wird von der Firma Computone in der Schweiz hergestellt und ist es ein Saxophon mit Midi Ausgang. Das Lyricon hat ein Bassklarinettenmundstück und einen eigenen Synthesizer. In dieser Instrumentengruppe gibt es auch das Artisyn SXOI Midi Sax.

1975 erfanden der Trompeter Nyle Steiner (geb.1940) mit dem Soundingenieur Parker das Elektronik Valve Instrument (EVI).<sup>123</sup> Die Firma Patchman hatte sog. (MDH), das Morrison Digital Horn für den Multiinstrumentalist James Morrison (geb.1962) entwickelt. Die ersten Musiker, welche mit Blaswandlern experimentierten waren Saxophonisten Sonny Rollins mit dem Cromulizer, John Coltrane, Trompeter Don Ellis, später Michael Brecker mit dem Variophon und EWI, John Surman, Jan Beiling u. a.<sup>124</sup>

---

<sup>121</sup> <http://www.patchmanmusic.com/SalGallina.html>

<sup>122</sup> <http://www.akaipro.com/about>

<sup>123</sup> <http://www.hjs-jazz.de/?p=00208>

<sup>124</sup> <http://www.Patchmanmusic.com>; [http://universal\\_lexikon.deacademic.com/214838/Blassynthesizer](http://universal_lexikon.deacademic.com/214838/Blassynthesizer)

## 14. BIGBAND FASZINATION

Die Strahlkraft der großen Big Bands ist untrennbar mit Count Basie<sup>125</sup> verbunden. Im Jahre 1952 gründet C. Basie eine Bigband mit großteils jungen, bis dahin unbekanntem Musikern und Arrangeuren und entwickelt einen eigenen Orchester Stil. Dieser ist ein Musterbeispiel für diszipliniertes und sauberes Satzspiel mit sehr dynamischer Motorik. Das typische Zeichen ist nun ein lockerer Rhythmus, getragen durch den Gitarristen Freddy Greens (1911-1987), ein zurückhaltendes Schlagzeugspiel und gepaart mit Count Basies feinfühligem Klaviereinsätzen. Durch herausragende Arrangeure wie Neal Hefti (1922-2008) und Quincy Jones (geb.1933) bekommen auch Solisten in den Arrangements genügend Freiheiten für Ihre Soli und kreieren damit einen eigenen Big Band Sound. Die Orchesterbesetzung bleibt stabil mit 5 Saxophonen, 4 Trompeten, 4 Posaunen und Piano, Gitarre, Kontrabass und Schlagzeug.

Weitere „Sound-kreative“ Musiker – die wesentlich diese Musikrichtung prägten:

**Woodrow „Woody“ Herman**<sup>126</sup> (1913-1987) und „Four Brothers Sound“

Als Instrumentalist begann Woody Herman die Klarinette zu lernen. 1936 gründete er seine erste Band und bereits im Jahre 1946 landete er mit dem Stück „Woodchopper's Ball“<sup>127</sup> einen ersten Millionenhit. Die Uraufführung des „Ebony Concerto“ von Igor Strawinsky in der Carnegie Hall war ein triumphales Erlebnis.<sup>128</sup>

„1947 folgte die Gründung sog. „Second Herd“ mit einem ganz neuen Saxophon Klang. Anstelle der herkömmlichen 2 Altsaxophone, 2 Tenorsaxophone sind 3 Tenorsaxophone und Baritonsaxophon gekommen. Es ist der legendäre „Four Brothers Sound“ entstanden.“<sup>129</sup> Hauptarrangeure in diesem Big-Band Stil waren Shorty Rogers und vor allem Jimmy Giuffre, der für seine Arrangements 4 Tenorsaxophone, Bariton- Saxophon, 5

<sup>125</sup> <http://www.countbasie.com/>; [http://de.wikipedia.org/wiki/Count\\_Basie](http://de.wikipedia.org/wiki/Count_Basie)

<sup>126</sup> [http://de.wikipedia.org/wiki/Woody\\_Herman](http://de.wikipedia.org/wiki/Woody_Herman);

<sup>127</sup> Abbildung 14: Woody Herman, Wood-chooper's Ball

<sup>128</sup> George T.Simon: The Big Bands, Schirmer Books, New York 1981

<sup>129</sup> Martin Kunzler, Jazz-Lexikon, Rowohlt, Reinbek, 1988, S.509.

Trompeten, 3 Posaunen, Piano, Kontrabass und Schlagzeug verwendete. Seine Komposition „Four Brothers“<sup>130</sup> gehört bis heute zum Big-Band Standardrepertoire.

### **Buddy Rich** Bernard<sup>131</sup> (1917-1987) **Big Band**

Ein Schlagzeuger, der einer Big-Band Drive und rhythmisches Gerüst verleiht und gleichzeitig auch solistisch brilliert.

Bereits 1946 gründete er seine eigene Big-Band. Nebenbei hat er natürlich mit kleinen Formationen, oder als Sideman gespielt, wie bei „Jazz at the Philharmonic“ All Stars Produktionen von Norman Granz. Schon sehr früh spielte er bei Artie Shaw, Tommy Dorsey und Harry James, aber auch kurzzeitig bei Count Basie und Benny Carter, sowie mit Dizzy Gillespie und Charlie Parker. Seine 1966 neu formierte Big-Band hatte allerdings einen neuen, modernen jazzrockigen Sound. Dafür sorgten Arrangeure wie Bill Holman oder Don Sebesky und Solisten wie Art Pepper, Don Menza, Richie Cole, Pat La Barbera u.a. Buddy Rich konnte seine Big-Band mit kleinen Unterbrechungen bis zu seinem Tod 1987 halten.

Buddy Rich war einer der führenden Schlagzeuger des Mainstream Jazz, der seinem Orchester in technisch ausgezeichneter, vitaler Spielweise eine ganz persönliche Note gegeben hat.<sup>132</sup>

### **Maynard Ferguson**<sup>133</sup> und sein Orchester

Maynard Ferguson (1928-2006), ehemals wichtigster Leadtrompeter des Orchesters Stan Kenton in der Zeit 1950-1953. Im Jahre 1957 gründete er seine Big-Band, gespickt mit einigen Talenten wie vor allem der Trompeter Don Ellis, die Posaunisten Slide Hampton (geb.1932) und Don Sebesky (geb.1937), Tenorsaxophonist Don Menza (geb.1936) Pianist Joe Zawinul (1932-2007) und andere. Bemerkenswert ist dabei, dass das Orchester kaum Konzessionen an den kommerziellen Publikumsgeschmack machte. So gibt es von der Band kaum gesungene Aufnahmen oder Einspielungen von Pop-

<sup>130</sup> Abbildung 26: Woody Herman, Four Brothers

<sup>131</sup> [http://de.wikipedia.org/wiki/Buddy\\_Rich](http://de.wikipedia.org/wiki/Buddy_Rich)

<sup>132</sup> Abbildung 38: Buddy Rich Big Band

<sup>133</sup> [http://de.wikipedia.org/wiki/Maynard\\_Ferguson](http://de.wikipedia.org/wiki/Maynard_Ferguson); <http://www.maynardferguson.com/>

Hits. Das Orchester spielte ausschließlich Eigenkompositionen und Arrangements. Besonders auszeichnen konnten sich diesbezüglich Slide Hampton, Don Sebesky und Don Menza.

Stilbildender Hauptsolist war der Orchesterleiter Maynard Ferguson selbst, der mit technischer Brillanz temperamentvolle, grenzenlose Trompetensoli bis in die höchsten noch möglichen Höhen blies. „Mit der Single Aufnahme „Gonna Fly Now“ aus dem Spielfilm Rocky kam er 1977 in die Top-10 in USA und das Album „Conquistador“ wurde 1978 für Grammy nominiert“.<sup>134</sup> Weitere Aufnahmen für die Filmmusik wie „Krieg der Sterne“, „Uncle Joe Shannon“ und viel beachtete Auftritte bei Jazzfestivals, oft auch mit jungen Allstars Besetzungen sind immer mit der Hochenergie vollgeladen.

LPs: Storm, Live From San Francisco(1984), „Body & Soul“(1986).

Orchesterbesetzung:

3 Saxophone, 3 Trompeten, 2 Posaunen, Fender Piano, Bass, Schlagzeug bis zum großen Big-Band Besetzung

**Kenny Clarke**<sup>135</sup> – **Francy Boland**<sup>136</sup> Big-Band International (1961-1972)<sup>137</sup>

Ende 1961 wurde in Europa unter Leitung des belgischen Komponisten, Arrangeurs und Pianisten Francy Boland (1929-2005) und der amerikanischen Bebop Legende, Schlagzeuger Kenny Clarke (1914-1985) eine Art europäische All Star Big-Band gegründet; ein Studioorchester, das nur für Tonstudio, Rundfunk, Schallplattenaufnahmen und weniger für Konzerttourneen zusammentrat.

Die Kompositionen und Arrangements des Orchesters stammten fast ausschließlich von Francy Boland. Der Belgier schrieb Kompositionen, deren Arrangements harmonisch wie rhythmisch innovativ waren, die aber auch ausgiebigen Spielraum für Solisten ließen.

---

<sup>134</sup> Martin Kunzler, Jazz-Lexikon, Rowohlt, Reinbek, 1988, S.359.

<sup>135</sup> [http://de.wikipedia.org/wiki/Kenny\\_Clarke](http://de.wikipedia.org/wiki/Kenny_Clarke)

<sup>136</sup> [http://de.wikipedia.org/wiki/Francy\\_Boland](http://de.wikipedia.org/wiki/Francy_Boland)

<sup>137</sup> <http://www.jazzprofessional.com/report/ClarkeBoland.htm>

LPs: Jazz Convention“1+2, „Sax No End“ 1967, „Latin Kaleidoscope“ 1968, Fellini 7+, „All Blues“1969, „Off Limits“, „More Smiles“ 1970, „Change of Scenes“1971 mit Special Gast Stan Getz und v.a.

Einer von den Meilensteinen in der Orchester Geschichte waren Auftritte in London und Jazzfestival in Prag am 22. Oktober 1967. „To co se v Lucerne odehravalo, byly prave jazzove orgie. Solisticke souboje saxofonistu nebraly konce a v Lucerne atmosfera misty explodovala a vrela jako v kotli“.<sup>138</sup>

### **Thad Jones<sup>139</sup> - Mel Lewis<sup>140</sup> Big Band (1966-1989)**

Seit 1966 führten Thad Jones (1923-1986), Trompeter und Schlagzeuger Mel Lewis/Sokolow (1929-1990) gemeinsam ein All Star Orchester, dessen Spielweise nur mehr bedingt zum Mainstream Jazz zu rechnen ist. Die Kompositionen stammen meistens von Orchestermitgliedern selbst, Arrangements von Posaunist Bob Brookmeyer (1929-2011) und Thad Jones.

Er vermeidet alles Routinierte und Klischeehafte im Sinn für Raum und Zwischenraum. Das typische in seinen Arrangements waren knallharte auf den Punkt gesetzten Brass Sektionen Artikulation und luftig schwebende Brillanz des Saxophonsektion in seiner Komposition „Child is born“.

Mel Lewis/Sokolow/ gilt als einer der gefühlsvollsten Schlagzeuger im Main-stream Stil, begleitet sein Orchester in dezenter Spielweise mit großer Dynamik, auflockernd mit zahlreichen gesetzten Einwüfen. Als die Geschichte der Big Bands beendet schien, haben die zwei Protagonisten wieder neue Möglichkeiten aufgezeigt. Nach dem Thad Jones 1978 ausstieg, leitete Mel Lewis die Band mit Erfolg weiter.<sup>141</sup>

---

<sup>138</sup> Ivan Polednak, Die Melodie, Praha 11/1967

<sup>139</sup> [http://de.wikipedia.org/wiki/Thad\\_Jones](http://de.wikipedia.org/wiki/Thad_Jones)

<sup>140</sup> [http://de.wikipedia.org/wiki/Mel\\_Lewis](http://de.wikipedia.org/wiki/Mel_Lewis)

<sup>141</sup> Martin Kunzler, Jazz-Lexikon, Rowohlt, Reinbek, 1988,S.602f.; LPs: Live in Village Vanguard“1967, „Basle“, Thad & Mel“1969-1970, „Consumation“1970 Blue Note Rec., „Tokyo“, „Live in Village Vanguard.; Clem De Rosa: It’s Time, For the Big Band Drummer, Kendor Music, Delevan 1978, N.York;

### **Toshiko Akiyoshi**<sup>142</sup> / **Lew Tabackin**<sup>143</sup> Big Band (1973-1982)

Mitte der siebziger Jahre bildeten die japanische Pianistin, Komponistin Toshiko Akiyoshi und der amerikanische Tenorsaxophonist und Flötist Lew Tabackin ein Orchester, dass für die Thad Jones/Mel Lewis Big Band zur großen Konkurrenz wurde. Das Orchester wird durch die Kompositionen und Arrangements von Toshiko Akiyoshi (geb.1929, Mandschurei) geprägt. Besonders originell klingt im Orchesterarrangement die fünfstimmige Flötengruppe, die Toshiko aus den Mitgliedern des Big Band bildete. Ganz besondere Rolle spielt hier der Ehemann Lew Tabackin mit seinen Doubletonguing und Tripletonguing /Doppel und dreifache Zungenschlag/auf der Flöte. Toshiko griff auf die Tradition ihrer japanischen Heimat zurück, etwa auf die uralte japanische Hofmusik welche in diese Arrangements einfließen.

Lew Tabackin (geb.1940) Flötist und Tenorsaxophonist verbindet in seinem Musikausdruck einerseits den Stil von Sonny Rollins, inspiriert durch John Coltrane. Die Zusammenarbeit dieser Persönlichkeiten mit dem Orchester fruchtete in einem exotisch kraftvollen Klang und ist auf folgenden Alben dokumentiert: „Kogun“1974, „Long Yellow Road“ 1975, „Insight“1976.

„Wenn ich rückwärts schaue und analysiere, was ich getan habe, finde ich, dass ich eine Tendenz habe, in Soundschichten zu schreiben. Mit anderen Worten, ich höre einen Klang und mag dann einen anderen finden, der sich darüber legen lässt. Es ist fast wie eine Fotografie mit doppelter Belichtung“.<sup>144</sup>

### **Maria Schneider**<sup>145</sup> (geb.1960) **Orchester**

---

<sup>142</sup> [http://de.wikipedia.org/wiki/Toshiko\\_Akiyoshi](http://de.wikipedia.org/wiki/Toshiko_Akiyoshi)

<sup>143</sup> [http://de.wikipedia.org/wiki/Lew\\_Tabackin](http://de.wikipedia.org/wiki/Lew_Tabackin)

<sup>144</sup> Joachim-Ernst Berendt, Photo-Story des Jazz, W. Krüger Verlag, Frankfurt/M. 1978, S.156;  
Gudrun Endress, Jazzpodium DVA 1980, S.174-181

<sup>145</sup> [http://de.wikipedia.org/wiki/Maria\\_Schneider\\_\(Musikerin\)](http://de.wikipedia.org/wiki/Maria_Schneider_(Musikerin))

Die Komponistin und Dirigentin Maria Schneider ist eine der führenden Vertreterinnen der zeitgenössischen Jazzszene. Jahrelang als Assistentin von Gil Evans tätig, ist Maria Schneider heute eine ausdrucksvolle Klangmalerin des Jazz. Wie vor ihr Duke Ellington oder Gil Evans, verfügt Sie über die Gabe, neuartige und zugleich betörende Klänge aus einer Big Band hervor zu zaubern. Die langen, vielschichtigen Kompositionen von Maria Schneider, die seit 1992 eine eigene Big Band leitet, haben eine Anziehungskraft und oszilliert zwischen Anmut und Kühnheit. Diese Musik ist sensibel, transzendent und stark, entwickelt sich in Wellen dynamischer Energie. Die harmonische Satzdicke erinnert dabei an die lateinamerikanische Musik, aber auch an die Werke der Klassik.<sup>146</sup>

#### **14.1. JAZZFORMEN**

Der Jazz hat keine Form im Sinne der europäischen Musik.

Im historischen Jazz findet man die Ruf-Antwort Form, in den späteren Stilen wie Chicago und Swing dienten als Chorus der Blues mit seiner AAB Strophe und das Lied mit seiner aus dem Ragtime stammenden Marschform oder die europäische Liedform mit ihrem AABA Schema und dessen Abwandlungen.

Im modernen Jazz ab dem Bebop bleiben Blues und Lied grundsätzlich erhalten, werden aber intensiv bedingt durch gründlichere musikalischen Ausbildung der Musiker in ihren Ausgestaltungen abgewandelt bis zu symphonischen Klangbildern. Zuerst bei Duke Ellington und dessen Suiten, aber hauptsächlich im Progressiven Jazz und den „Innovationen in Modern Music“ bei Stan Kenton. Beispiele dafür sind - von Impressionisten wie Ravel und Debussy beeinflusst - Kompositionen wie „City of Glass“ vom Bob Graettinger (1923-1957), aufgenommen mit Stan Kenton Orchester 1951, Ralph Burns (1922-2001) „Summer Sequence“, eine ausdrucksvolle Aufnahme mit Woody Herman Orchester (1949) incl. farbenreiche Ballade Early Autumn und Stan Getz gefühlsvollen Solo. Der Jazzgehalt bleibt leider tlw. auf der Strecke. Anders im Free Jazz, wo man

---

<sup>146</sup> <http://www.mariaschneider.com>; <http://www.gordongoodwin.com>

einen völligen Verzicht auf vorgegebene Formen findet, diese wird beim Spiel immer wieder neu geschaffen.<sup>147</sup>

## 14.2. JAZZ UND KLASSISCHE MUSIK

Die gegenseitige Beeinflussung von Volks und Kunstmusik hat eine lange Tradition. Doch erst im 20. Jahrhundert begann man sich stärker für Volksmusik aller Art zu interessieren. Es konnte nicht ausbleiben, dass auch die negerische Folklore hier Beachtung finden würde.

Der tschechische Komponist Antonín Dvořák<sup>148</sup> (1841-1904) war der erste europäische Komponist, der von der nordamerikanischen Negerfolklore inspiriert war und in sein Werk- Sinfonie E-moll, op.95 „Aus der Neuen Welt“, (1893)- einbezog.

### „Swing Low, Sweet Chariot“<sup>149</sup>

Schauke sanft, liebliche Kutsche,  
du kommst um  
mich nach Hause zu führen  
Schauke sanft, liebliche Kutsch  
du kommst um  
mich nach Hause zu führen  
Als ich über den Jordan schaute schaut,  
was sah ich?  
Sie kamen,  
um mich nach Hause zu bringen!  
Eine Engelsschar näherte sich mir,  
Sie kamen  
um mich nach Hause zu bringen!<sup>150</sup>

---

<sup>147</sup> <http://www.dukeellington.com>

<sup>148</sup> [http://de.wikipedia.org/wiki/Anton%C3%ADn\\_Dvo%C5%99%C3%A1k](http://de.wikipedia.org/wiki/Anton%C3%ADn_Dvo%C5%99%C3%A1k)

<sup>149</sup> [http://en.wikipedia.org/wiki/Swing\\_Low,\\_Sweet\\_Chariot](http://en.wikipedia.org/wiki/Swing_Low,_Sweet_Chariot);

<sup>150</sup> Text Ausschnitt aus dem Spiritual nach einer biblische Geschichte v.1862; Übersetzung aus: <http://www.classic-rocks.de/englische-kinderlieder/swing-low-sweet-chariot.html>

Der amerikanische Komponist Henry F.B. Gilbert schrieb 1907 eine „Comedy Overture on Negro Themes“, und in seiner Oper „Carmen“ 1875, verwendete Georges Bizet gleichfalls den Rhythmus der kubanischen Habanera.

Um die Jahrhundertwende war das Interesse für den Ragtime naturgemäß besonders groß. Claude Debussy schrieb 1908 „Golliwog’s Cake Walk“. Igor Strawinsky hatte 1908 „L`histoire du soldat“ und einen „Ragtime für elf Instrumente“ sowie 1919 „Piano Rag Music“ komponiert und beide Kompositionen wurden von Karel Krautgartner mit Radio Orchester Prag im Studio A in Prag 1965 aufgenommen.

**George Gershwin**<sup>151</sup> (1898-1937), vom so genannten „Symphonischen Jazz“ Paul Whitemans (1890-1967) beeinflusst, schrieb 1924 die „Rhapsody in Blue“, 1925 das „Concert in F“, 1928 „An American in Paris“ und 1935 „Porgy and Bess.“

Darius Milhaud (1892-1974) komponierte 1923 „La Creation du Monde“, Arthur Honegger (1892-1955) „Concertino für Klavier“, 1924 und 1941 die „Streicher Sinfonie“. Aaron Copeland (1900-1991) verarbeitete Jazzelemente in seiner „Music for the Theatre“ 1926, dem „Four Piano Blues“ und dem „Klarinettenkonzert“ für Benny Goodman gewidmet im 1948, sowie auch von Paul Hindemith (1895-1963). Erwin Schulhoff (1894-1942) schrieb 1940 „Partita“, „Freiheitsinfonie“, 5 Pittoresken, Divertissement für Oboe, Klarinette und Fagott, „Hot Music“.

Igor Strawinsky<sup>152</sup> (1882-1971) schrieb 1945 für das Woody Herman Orchester das „Ebony Concerto“. Zu nennen ist auch Rolf Liebermann (1910-1999) komponierte 1954 einen „Boogie Woogie“ für Klavier und Orchester und das „Concerto für Jazzband & Symphony Orchestra“. Ein Werk, in dem Jazzorchester und Symphonieorchester in Concerto-Grosso Manier gegenübergestellt werden und sich erst im letzten Satz mit einem Mambo vereinigen. Auch Bohuslav Martinu (1890-1959) ist in seinen Werken

---

<sup>151</sup> [http://de.wikipedia.org/wiki/George\\_Gershwin](http://de.wikipedia.org/wiki/George_Gershwin)

<sup>152</sup> [http://www.de.wikipedia.org/wiki/igor\\_strawinsky](http://www.de.wikipedia.org/wiki/igor_strawinsky)

„Black Bottom“, Sextett für Bläser und Klavier und eine Jazz Suite von Jazzmusik beeinflusst worden.<sup>153</sup>

In neuerer Zeit versuchen Komponisten den Free Jazz in ihre Arbeiten einzubeziehen. Carla Bley (geb.1938) schrieb 1968 „Escalator Over the Hill“, ein bahnbrechende Werk und ihr Partner Mike Mantler (geb.1943) in seinem Werk für das Jazz Composer`s Orchestra von Carla Bley „Communications“ 1968, „More Movies“ 1980, so auch Krzystof Penderecki (geb.1933) in „Actions“1971 mit dem Globe Unity Orchester und „Concerto Grosso Nr.2“ für fünf Klarinetten und Orchester.<sup>154</sup>

### **Friedrich Gulda**<sup>155</sup> (1930-2000)

war ein Grenzgänger zwischen Maßstäbe setzenden Interpretationen von klassischen Klaviersonaten und der lebenslangen persönlichen Suche im Jazzbereich. Im Jahre 1971 veröffentlichte einen 110-seitigen Band mit eigenen Werken unter dem Titel „Klavier-Kompositionen“, wo er die Klavierstücke mit Jazzausflügen kombinierte.

F. Gulda bemühte sich in seinem musikalischen Schaffen immer mehr um Aufhebung der Trennung zwischen E-musik und U-musik. In seiner Konzertreihe „Play Piano, Play“, hatte er klassische Solostücke mit Jazzimprovisationen gemischt; 1999 hatte im Wiener Konzerthaus musikalische Happenings produziert etc. Sein Konzert für Violoncello und

---

<sup>153</sup> [http://de.wikipedia.org/wiki/Bohuslav\\_Martinu;](http://de.wikipedia.org/wiki/Bohuslav_Martinu;)

<sup>154</sup> [http://de.wikipedia.org/wiki/Carla\\_Bley](http://de.wikipedia.org/wiki/Carla_Bley)

<sup>155</sup> [http://de.wikipedia.org/wiki/Friedrich\\_Gulda](http://de.wikipedia.org/wiki/Friedrich_Gulda)

Blas Orchester (1981) ist eine eklektistische Liebeserklärung ans Salzkammergut und ein weiteres Beispiel über riesige Stilbreite des Grenzgängers Friedrich Gulda.<sup>156</sup>

### 14.3. JAZZ UND FILM<sup>157</sup>

Die Geschichte des Jazz im Film begann vielversprechend, denn der erste Tonfilm aus dem Jahre 1927 hieß „The Jazz Singer“.<sup>158</sup> Leider hat dieser Film mit Jazz nichts zu tun. Auch der 1929 entstandene Film „St. Louis Blues“ ist hier zu nennen, zeigt er doch den einzigen Auftritt der Bluessängerin Bessie Smith (1894-1937) mit James P. Johnsons Orchester (16'). In den 30er und 40er Jahren des 20. Jahrhunderts waren so genannte RCM „Soundies“, von ca. 3 Minuten Filmlänge weit verbreitet. Diese Jukebox Videos zeigten neben vielen Unterhaltungskünstlern auch etliche Jazzmusiker wie Louis Armstrong, Fats Waller, Count Basie u.v.a. In den 50er Jahren des 20. Jhs. wurden diese Kurzfilme mit einer Spieldauer von 3 bis 5 Minuten auch als Pausenfüller für TV-Anstalten gedreht.

Unter Produktion von Norman Granz wurde 1949-1950 von Gjon Mili (1904-1984) ein Dokumentarfilm gedreht mit dem Titel „Jammin` the Blues“(1950). Dieser 10-Minuten Musikfilm vermochte die Atmosphäre einer Jam Session einzufangen und versucht eine musikalische „Schlacht“ zwischen Saxophonisten Lester Young (1909-1959) und Illinois

---

<sup>156</sup> Anders Ursula (Hrsg.): Friedrich Gulda, ein Leben für die Musik, Weitra Verl. Publikation; Bibliothek der Provinz, 2010.

<sup>157</sup> <http://www.jazzonfilm.com/>

<sup>158</sup> [http://de.wikipedia.org/wiki/Der\\_Jazzs%C3%A4nger\\_\(1927\)](http://de.wikipedia.org/wiki/Der_Jazzs%C3%A4nger_(1927))

Jacquett (1922-2004) historisch zu notieren. Später wurde ein Film über Dave Brubeck & Quartett realisiert unter dem Titel „Stompin` for Mili“.

In einem 1938 entstandenen Film mit der Tommy Dorsey (1905-1956) Orchester, ist die Big Band Besetzung zu sehen, (4 Saxes, 3 Trompeten, 3 Posaunen, Piano, Bass, Schlagzeug) zu hören ist aber zusätzlich eine Streicher Gruppe!

Die Spielfilme, in denen Jazzmusiker auftreten und oder Musik dazu spielen, sind Filmbiographien wie „Glenn Miller Story“ 1953, „Benny Goodman Story“ 1955 u.a.

Seit den 50er Jahren wird Jazz auch als Filmmusik verwendet, so mit Miles Davis Musik in Film „Fahrstuhl zum Schafott“ 1958, „Anatomie des Mordes“ 1959 und Frank Sinatra in „Assault on a Queen“ 1966 mit der Musik von Duke Ellington.

Gleichzeitig dazu wird Jazzbeeinflusste Musik auch im Fernsehen benutzt, das wohl erste Beispiel stammt von Henry Mancini (1924-1994) für Krimi Serie „Peter Gunn“ (1958) und „Im Zeichen des Bösen“ von O. Welles, 1958 (Badge of Evil) mit Latein-amerikanischem Musikeinfluss.<sup>159</sup>

Im „Round Midnight“ (Um Mitternacht) 1986, spielt Dexter Gordon (1923-1990) Tenorsaxophonist aus der Hardbop Epoche, teilweise seine eigene Biographie. Mit einem typischen Jam Session im „Bird“ Film (1988), über Ausnahmesaxophonist Charlie Parkers Lebensgeschichte, mit der Musik von Lennie Niehaus (geb.1929) und Regie Clint Eastwood (geb.1930), spiegelt sich eine assoziative Annäherung an Mythos Bird.<sup>160</sup>

Der Film „Kansas City“ 1996, unter der Regie von Robert Altman, mit Musik von Hal Willner, spielt sich ab ein Thriller aus dem Unterwelt um 1934; authentisch, mit einigen Big Band Jam-Sessions und jungen Jazzsolisten. Es sind Saxophonisten Joshua Redman, James Carter, David Murray, Don Byron, Craig Handy, Trompeter Nicholas Payton, James Zollar, Clark Gayton; Geri Allen spielt im Film die Pianistin und Arrangeurin Mary Lou Williams und Cyrus Chestnut verkörpert den Big Band Leader Count Basie.<sup>161</sup>

---

<sup>159</sup> David Meeker: Jazz in the Movies, Talisman Books, London 1977

<sup>160</sup> [http://www.de.wikipedia.org/wiki/charlie\\_Parker](http://www.de.wikipedia.org/wiki/charlie_Parker)

<sup>161</sup> [http://de.wikipedia.org/wiki/Kansas\\_City\\_\(Film\)](http://de.wikipedia.org/wiki/Kansas_City_(Film))

## 15. JAZZ WIRD WELTMUSIK , CROSSOVER

Das im Jahre 1970 von Joe Zawinul (1932-2007) und dem Saxophonisten Wayne Shorter (geb.1933) gegründete Ensemble „Weather Report“<sup>162</sup> ist neben den Ensembles von Miles Davis das musikalisch einflussreichste für den gesamten Stil von Jazzrock, Fusion bis zum Ethnischen Jazz und Weltmusik.

Die musikalische Konzeption von Weather Report ist insofern innovativ als eine tiefgreifende Integration von Komposition und Improvisation stattfindet, wie sie in der Geschichte des Jazz bis dato nicht praktiziert wurde. Die Gruppe spielte ständig was Neues, ohne bestimmte Muster oder Moden zu verfolgen.

**Joe Zawinul**<sup>163</sup> setzte auf eine Mischung akustischer und elektronischer Klangquellen und auf die Konzentration von Polyrhythmik mit Melodien, Motiven und Themenstücken, die wiederum kontrapunktisch zueinander standen. Diesem Konzept blieb er bis zur Auflösung von Weather Report im Jahre 1985 treu.

Weather Report erzielte Plattenverkäufe wie Pop-Gruppen und sammelte Poll-Siege und andere Auszeichnungen, darunter einen Grammy Preis.

Zur Besetzung des manchmal vergrößerten Quintetts zählten Anfangs Joe Zawinul (1932-2007) Tasteninstrumente/Elektronik; Wayne Shorter (geb.1933), Tenorsaxophon, Sopransaxophon; Airta Moreira, (geb.1941) Percussion, Alphonso Mouzon (geb.1948), Schlagzeug; Miroslav Vitous aus Prag (geb. 1947), Kontrabass; danach Jaco Pastorius (1951-1987) und Victor Bailey (geb.1960) Bassgitarre; Alex Acuna aus Peru (geb.1944) Schlagzeug, Percussion. Als bedeutendste Werke von Weather Report zählen die Alben „Black Market“, „Heavy Weather“, „8:30“ und „Night Passage“. Die letzte LP Platte „This Is This“ hat Weltmusiktendenz und Ethno-Jazz und leitet somit stilistisch den Übergang zu Joe Zawinul neuformierter Gruppe „Weather Update“ (1987) und weiteres „The Zawinul Syndicate“ über.

---

<sup>162</sup> [http://de.wikipedia.org/wiki/Weather\\_Report](http://de.wikipedia.org/wiki/Weather_Report)

<sup>163</sup> [http://de.wikipedia.org/wiki/Joe\\_Zawinul](http://de.wikipedia.org/wiki/Joe_Zawinul)

Das bekannteste Stück Zawinuls ist Birdland<sup>164</sup>, aufgenommen 1977 auf dem Album „Heavy Weather“, dessen Thema durch die repetitive Schwerpunktbildung von Bass und Schlagzeug ein Klangideal prägt, das in der Rockmusik seit Anfang der siebziger Jahre bereits verbreitet ist. Durch eingängige melodische Figuren, durch parallele Melodieführung und effektvollen Einsatz stimulierender Mittel wie rhythmisches Klat-schen, gleich bleibenden Schlag auf die Hi-Hat Becken wurde dies später auch in der Disco Musik verwendet.

### 15.1. POSTMODERNE, NEO BOP

Für die zahlreichen Ensembles der achtziger Jahre des 20. Jahrhunderts war die Weiterentwicklung eines Hauptstromes Bebop als einen Beitrag zur Aussöhnung zwischen Bebop und modalen Spiel zu leisten, wichtig.<sup>165</sup>

In ihrer Ausgabe des Jazzbuchs von 1991 beschreiben Joachim-Ernst Berendt und Günther Huesmann dieser Trends als „Gruppen des Klassizismus des Bebop“.<sup>166</sup>

Zu den die die Bebop orientierte Spielweise stilistisch verfeinerten und erweiterten gehören die Mulgrew Miller (geb.1955) Band, die Gruppe des Trompeters Wallace Roney (geb.1960) und auch die Brandford Marsalis (geb.1960) Quartett und Wynton Marsalis Band. Als Ziel dieser Bands nennen die Autoren den „Gedanken der musikalischen Integration“, den „Zusammenhalt und die kommunikative Dichte in einer Gruppe zu schaffen.“<sup>167</sup>

**Wynton Marsalis**<sup>168</sup> (geb.1961) Trompeter, Komponist, Bandleader

Die ersten Schritte als Trompeter machte er mit den Marchings Bands, Jazz und Funkgruppen, die es in den siebziger Jahren in New Orleans gab. Mit achtzehn Jahren

---

<sup>164</sup> [http://de.wikipedia.org/wiki/Birdland\\_\(Komposition\)](http://de.wikipedia.org/wiki/Birdland_(Komposition))

<sup>165</sup> Reclams, Jazzführer 2000

<sup>166</sup> Berendt/Huesmann, Das Jazzbuch, Fischer Verlag 1991, S.556.

<sup>167</sup> Joachim-Ernst Berendt/Günther Huesmann Jazzbuch, S. Fischer Verlag Frankfurt/M.2005,S.557 ff.

<sup>168</sup> [http://de.wikipedia.org/wiki/Wynton\\_Marsalis](http://de.wikipedia.org/wiki/Wynton_Marsalis)

besuchte er die Juilliard School in New York und wurde Bandmitglied der Jazz Messengers des Schlagzeugers Art Blakey (1919-1990). Jazz Messengers Live at Bubba`s Pub in Fort Lauderdale, Florida sind die ersten Jazzeinspielungen auf denen Wynton Marsalis zu hören ist (10/1980+1983). Es folgen „Think of One“ (1983), „Hot House Flowers“ (1984) „Black Codes“(1985), „I Mood“(1986), „Marsalis Standard Time 1“(1987),„The Majesty oft the Blues“(1989) „Marsalis Standard Time 3“(1990), auf 2 CDs das religiöse Jazzwerk „In this House on this Morning“(1994), „Resolution to Swing“ etc

Joachim-Ernst Berendt sieht in Marsalis Spiel „eine grandiose Synthese vom Besten, was es in der Geschichte der Jazztrompete gegeben hat. Er zitiert weniger, als dass er paraphrasiert-mit eigenen Gesten und eigenen Worten das umschreibend, verfeinernd und kultivierend, was andere-als Wahrheiten des Jazz- auf ebenso eigene Weise vor ihm gesagt haben“.<sup>169</sup> „Seit Dizzy Gillespie ist die Trompete im Jazz nicht mehr einer solch luziden instrumental-technischen Meisterschaft geblasen worden wie von Wynton Marsalis“.<sup>170</sup>

Durch seine Doppelbegabung arbeitet Marsalis auch mit Cleveland Orchestra, New York Philharmonic Orchestra zusammen und nimmt 1986 ein Album mit Stücken von Henri Tomasi und Andre Jolivet auf. 1987 erschien eine CD „Carnaval“,1988 das Album „Baroque Music for Trumpets“,1993 dann Album „On the Twentieth Century“ mit der Pianistin Judith Lynn Stillman u. a mit Werken von Francis Poulenc, Leonard Bernstein, Paul Hindemith u.v.a.

Nach dem Beispiel Leonard Bernsteins erklärt Marsalis in „Young People`s Concerts“ einem jungem Publikum den alten und neuen Jazz.

Seit neunziger Jahren arbeitet er zusammen mit dem Lincoln Center Jazz Orchestra in New York, wo einige CDs wie „Portraits By Ellington“(1992), „The Fire of the Fundaments“(1993), mit Stücken von Parker, Monk und Coltrane, sowie „They Came to Swing“(1994) mit Titeln von Strayhorn, Hines, Ellington und Wynton Marsalis entstanden sind.

---

<sup>169</sup> Joachim-Ernst Berendt, Das Jazzbuch v. N. Orleans in die 80en Jahre, Fischer 1989, S. 186.

<sup>170</sup> Joachim-Ernst Berendt, Das Jazzbuch v. N. Orleans in die 80en Jahre, Fischer 1989, S. 186.

## 15.2. HIP HOP- JAZZ- RAP<sup>171</sup>

In Großbritannien entwickelte sich in den achtziger Jahren durch DJs ein neuer Musikstil, genannt Acid-Jazz. Konventioneller Jazz zwischen HardBop und Cool-Jazz Standards wurde mit rockiger Rhythmusgruppe vermischt. In dieser Zeit erschien das Funk-Album „Future Shock“ von Jazz Pianist Herbie Hancock (geb.1940) mit der Instrumental Nummer „Rockit“. Diese Komposition, die 1983 auf dem ersten Platz der internationalen Hitparaden landete, war ein Beitrag zur Entstehung des Hip Hop.

Weiter brachte das Hip-Hop Duo Gang Starr, bestehend aus DJ Premier und Rapper Guru, die Titel „Jazzmusik“ und „It’s A Jazz Thing“ mit Jazz Saxophonist Branford Marsalis (geb.1960), für den Soundtrack „Mo Better Blues“.

Auch Miles Davis nahm mit dem Rapper Easy Mo Bee 1991 eine Hip-Hop Platte „Doo Bop“ auf. Der Jazz Rap ist auch eine Crossover Variante des Hip Hop, bei dem Hip Hop Songs mit Jazzelementen verbunden werden.

Gerhard Litterst befasste sich 1995 mit den Berührungspunkten von Jazz und Hip Hop und schrieb:

„Dass Hip-Hop Jazz so langlebig werden könnte wie der Rock-Jazz seit der siebziger und Funk-Jazz der achtziger Jahre des 20.Jh.ist eher unwahrscheinlich. Für den Hip Hopper ist der Jazz nur ein gezügeltes Dekor und für Jazzmusiker dürfte das rhythmische Korsett des Hip Hop auf die Dauer zu eng sein.“<sup>172</sup>

## 16. DER SOZIOLOGISCHER HINTERGRUND

Die soziologische Funktion des Jazz besteht in der Gleichzeitigkeit von Individualität und Kollektivität, deren Verhältnis zueinander allerdings in jeder Entwicklungsphase ein anderes ist. In jeder Jazzband werden wenige Musiker auf Kosten anderer sozusagen

---

<sup>171</sup> <http://de.wikipedia.org/wiki/Jazz-Rap>; [http://de.wikipedia.org/wiki/Hip\\_Hop](http://de.wikipedia.org/wiki/Hip_Hop)

<sup>172</sup> G. Litterst in der Zeitschrift „Jazz Podium Live“ 11. Jg.Nr.107,S.4-11.;

Johannes Kunz, Back to The Roof, Ibero 1996, S. 270

[http://de.wikipedia.org/wiki/Herbie\\_Hancock](http://de.wikipedia.org/wiki/Herbie_Hancock)

gefeiert, früher vor allem auf Kosten der Rhythmusgruppe. In Big Bands ist es auf Kosten der nicht solistisch hervortretenden und deshalb häufig unterschätzten Satzspieler passiert. Eine Emanzipierung von solchen Ungleichheiten gelang erst dem Free Jazz und dessen Wegbereitern wie z.B. in Trio von Jimmy Giuffre (1921-2007).<sup>173</sup> Hier ist jedes Instrument gleichberechtigt und jeder Musiker die gleiche Möglichkeit hat, sich individuell zu entfalten. Dass auch hier wieder Solisten sich entwickeln konnten, liegt an der unterschiedlichen Persönlichkeit der jeweiligen Musiker.<sup>174</sup>

### 16.1. DUKE & LOUIS, DIE ZWEI WEGBEREITER

Duke Ellington erzählt in seiner Biographie: „Wir sind Egoisten, uns reicht es, wenn unsere Musik heute gut erscheint, wir arbeiten nicht für die Nachwelt.“<sup>175</sup>

Im Mittelpunkt groß-orchesterlicher Jazzmusik steht **Duke Ellington**<sup>176</sup> (1899-1974). Man kann fast die gesamte Geschichte des Big-Band Jazz am Beispiel Duke Ellingtons erläutern. Denn Ellington ist nicht nur der erfolgreichste und wichtigste Big-Band Leiter der Jazzgeschichte, sondern auch einer der großen Jazzkomponisten des zwanzigsten Jahrhunderts.

1922 präsentierte er in New York seine erste Big-Band, muss aber nach fünf Monaten aufgeben. 1926 unternimmt er einen zweiten Anlauf, erschließt sich den damals elegantesten Club Harlems, dem Cotton Club.

Seine „Creole Rhapsody“, 1931, war ein Meilenstein, die aus mehreren Themen bestand, sowie aus Rahmenarrangements für die Solisten, deren jede eine eigene Stimmung auszudrücken hatte. Es folgten auch Kompositionen von Billy Strayhorn (1915-

---

<sup>173</sup> Jürgen Wöllfer, Das Handbuch des Jazz, Heyne Verlag, München, 1979, S. 135f.

<sup>174</sup> Manfred Miller, Der moderne soziologische Hintergrund, in: Claus Schreiner (Hg.), Jazz Aktuell, Schott Mainz 1968; Peter Krähenbühl, Der Jazz und seine Menschen, Francke Bern/München 1968

<sup>175</sup> Arrigo Pollilo: Jazz, F.A. Herbig, München 1978, S.357. Duke Ellington, Biographie, List Verlag, München 1974.

<sup>176</sup> [http://de.wikipedia.org/wiki/Duke\\_Ellington](http://de.wikipedia.org/wiki/Duke_Ellington)

1967), „Take the A Train“, ein Jazz Standard, der zur Erkennungsmelodie des Orchester von Duke Ellington avancierte.

Bereits in der zweiten Hälfte der dreißiger Jahre des 20. Jahrhunderts begann Ellington auch in größeren Formen zu schreiben: „Black, Brown and Beige Suite“ - fast eine Stunde lang - bietet eine Fülle von Themen und Stimmungen über das Leben und Geschichte der Schwarzen in Amerika (1943). Die Suite „Such Sweet Thunder“ besteht aus zwölf Skizzen, inspiriert von Shakespeares Sommernachtstraum.

Dan Morgenstern bemerkte am 9.9. 1965 in Down Beat: „Das ist die Sorte von Musik, die man gleich noch einmal zu hören wünscht und es ist vielleicht die gültigste und vollendeteste symphonische Arbeit Ellingtons“.<sup>177</sup>

### **Louis Armstrong**<sup>178</sup> (1900-1971)

Am 4. Juli 1900 im ärmsten Negerviertel von New Orleans geboren. Das Kornett erlernte er im Waifs`Home, einer Besserungsanstalt, wo er auch Leiter der Band wurde. Später, als Louis „Dippermouth“ seine ersten Blues in den kleinen Bands von New Orleans spielte und tagsüber mit dem Kohlewagen durch die Straßen zog, lernte auch die besten Musiker in der Stadt kennen. Da waren unter anderem Kid Ory, Sidney Bechet und vor allem King Oliver (1885-1938) der ihn auch weiter empfohlen und auch selber engagiert hat.

Wenn man Armstrongs Aufnahmen zwischen 1926-1931 hört, spielt er immer mehr von fremden Einflüssen frei, um in kurzer Zeit ganz persönlich und eigenständig zu werden. Die Frische und Lebhaftigkeit seiner Erfindungsgabe, die leidenschaftliche Dynamik seines Vortrages, oder das sichere Gefühl für Swing.

Die Genialität bestimmter Einfälle haben in der Musik der Jazzleute dieser Zeit nicht ihresgleichen, was vor allem die Alben von „Hot Five“ und „Hot Seven“ dokumentieren.

---

<sup>177</sup> Arrigo Polillo, Jazz, Herbig Verlag, München, 1978, S.376.

<sup>178</sup> [http://de.wikipedia.org/wiki/Louis\\_Armstrong](http://de.wikipedia.org/wiki/Louis_Armstrong)

Dadurch, dass Armstrong seinem Publikum entgegenkam, erreichte er binnen kurzer Zeit eine ungeheure Popularität, wie sie kein Jazzmusiker vor oder nach ihm jemals erlangt hat. Sogar sein Spitzname „Satchmo“ von Satchelmouth (Taschenmund) wurde der großen Masse in vier Kontinenten vertraut. Die Filme wie „High Society“ 1956, „Paris Blues“ 1961 etc. trugen zu Armstrongs Popularität als Showman bei. Er generierte Hits wie Tiger Rag, seine Version von „Mack the Knife“ und vor allem „Hello Dolly“, das im Jahre 1963 bis heute Publikum für Furore sorgt.

„Armstrong wuchs in einer Epoche auf, in der sich der diskriminierte amerikanische Neger meistens nicht den Luxus erlauben konnte, Kunst zu machen. Er spielte den Spaßmacher, weil er begriff, dass jede Person im Publikum wichtiger wäre als er selbst und Achtung verdiente.“<sup>179</sup>

## 16.2. STILBILDENDEN SAXOPHONISTEN

Wenn einer für sich in Anspruch nehmen durfte, der „Vater des Jazz-Tenorsaxophons“ gewesen zu sein, so **Coleman Hawkins**<sup>180</sup> (1904-1969).

Im Jahre 1924 wurde er von Fletcher Henderson (1898-1952) geholt als ständiges Mitglied für die Aufnahmesitzungen und später als Solist seinen ersten Swing band.

Der Orchesterbeitritt von Louis Armstrong war für Hawkins eine Herausforderung und gleichzeitig grundlegend für seine Entwicklung. Darüber hinaus musste Coleman Hawkins in dem Klangvolumen durch Arrangements von Don Redman einen sehr vollen Ton entwickeln. „Ich benutzte ein sehr hartes Rohrblatt, dass ich meine Soli über sechs bis acht gleichzeitig spielenden Blasinstrumenten durchsetzen konnte.“<sup>181</sup>

Die richtungweisende Aufnahme war „Body and Soul“ von Johny Green, aufgenommen 1939 von Hawkins.<sup>182</sup>

---

<sup>179</sup> Arrigo Polillo, Jazz Geschichte und Persönlichkeiten, Herbig Verlag, München, 1978, S.338ff. Gary Giddins, „Satchmo“, Louis Armstrong, sein Leben und seine Zeit, Belser Verlag, Stuttgart 1991

<sup>180</sup> [http://de.wikipedia.org/wiki/Coleman\\_Hawkins](http://de.wikipedia.org/wiki/Coleman_Hawkins)

<sup>181</sup> Arrigo Polillo: Jazz, Herbig Verlag, München/Berlin, 1975, S.396.

<sup>182</sup> Abbildung 20, Coleman Hawkins: „Body and Soul“

Seine musikalische Sprache ist erotisch, swingend und absolut logisch aufgebaut. Die auf periodisch wiederkehrenden Harmonie-Schemen entworfenen Phrasen werden durch eine kraftvolle Rhythmusführung belebt. Bei der Improvisation macht C. Hawkins reichlichen Gebrauch von Arpeggio und Verzierungen mit perfekter Folgerichtigkeit seines harmonischen und melodischen Ausdrucks.

### **Lester Young**<sup>183</sup> (1909-1959)

Stammt aus den Süden und verbrachte seine Kindheit primär in New Orleans.

Lester hatte zwischen 1936-1940 eine Stelle bei Count Basie Orchester statt Coleman Hawkins angenommen. Er verfügte über einen hellen, leichten Ton seines Tenorsaxophons im Gegensatz voluminös klingenden, Vibrato reichenden Ausdruck eines Coleman Hawkins. Er spielte mit wenig Vibrato, setzte die Töne gleichmäßig nebeneinander, indem er sie hinter dem Beat spielte und verschob damit jeden einzelnen Ton gegenüber dem laufenden rhythmischen Schwerpunkt. Diese kühle Relaxation in seinem Spiel hat den Weg für Cool Jazz geebnet, lange bevor jemand daran denken konnte.

„Als „Pres“<sup>184</sup> zum ersten Mal zu mir in den Reno Club in Kansas City kam, war er ganz anders als alles, was wir jemals gehört hatten. Er war beständig und all den Jahren, in denen er bei uns in der Band war, hat er niemals einen schlechten Abend gehabt. Egal was persönlich mit ihm los war, in seinem Spielen zeigte er es nie;“ hatte sich Count Basie erinnert.<sup>185</sup>

In seinen Jahren bei Count Basie Orchester nahm Lester Young an zahlreichen Platteneinspielungen, aber auch an den sog. Saxophonschlachten teil. Die Sängerin Billie

---

<sup>183</sup> [http://de.wikipedia.org/wiki/Lester\\_Young](http://de.wikipedia.org/wiki/Lester_Young)

<sup>184</sup> Spitzname/ Beiname für Lester Young von Billie Holiday

<sup>185</sup> Leonard Feather, From Satchmo to Miles, Stein & Day, N. York 1972; Arriigo Polillo, Jazz Geschichte und Persönlichkeiten, Herbig/München, 1978, S. 427

Holiday (geb. als Eleonora Fagan 1915-1959) hatte ihn dabei unterstützt und ermutigt. Sie selbst entwarf eine lebendige Schilderung davon in ihrer Autobiographie:

„An diesem Abend war wieder mal Jam Session und Benny Carter spielte mit Bobby Henderson, meinem Begleiter. Und dann war Lester dabei, mit seinem kleinen alten Saxophon, das durch Klebestreifen und Gummibänder zusammengehalten wurde. Benny Carter wusste, das Lester bei einem Duell mit Chu Berry (1910-1941) glänzen konnte, und machte einen Vorschlag: Er wollte losgehen und Chus Horn holen, und das tat er auch und kam mit dem Saxophon wieder. Chu Berry schlug „I got Rhythm“ vor...Chu strengte sich sehr an, dann war Lester dran. Er spielte mindestens 15 herrliche Chorusse, jeder anders als der vorangegangene und einer immer schöner als der vorige. Als der fünfzehnte vorbei war, war es auch mit Chu Berry vorbei.“<sup>186</sup>

### **Charlie Parker**<sup>187</sup>(1920-1955)

Mit dem Wort „genial“ ist in der Welt des Jazz auch Missbrauch getrieben worden. Charlie „Bird“ Parker war jedoch wirklich ein Genie, wenigstens wie L. Armstrong oder D. Ellington. In formaler Hinsicht unterscheidet sich „Bird“ von jedem anderen Solisten, der ihm vorausging, durch die außerordentliche Reichhaltigkeit seines Ausdrucks.

Parker verwendet –wie seine Vorbilder Lester Young, Hawkins und vor allem Buster Smith- einen glatten Ton ohne Vibrato und phrasiert Legato in überwiegend vertikaler Variationstechnik. Dabei spielt er vorwiegend ausgeweitete Akkorde, die er von oben herunter anspielt bzw. deren obere Intervalle er als Melodielinien benützt. Sein Jazzthema „Ornithology“ basiert auf harmonischem Gerüst vom „How high the Moon“. Bird Parker spielt mit sehr kräftigem Ton und außerordentlicher Dramatik und seine Soli sind voll überraschenden Wendungen. Er spielt fast ständig in Triolen und sein „Parkers Mood“<sup>188</sup> setzt laufend unerwartete Pausen, überspielt dafür die Zäsuren und betont bestimmte Noten seiner Sololäufe besonders kräftig.

---

<sup>186</sup> Billie Holiday/William Dufty, Lady singt The Blues, Edition Nautilus, Hamburg 1999

<sup>187</sup> [http://de.wikipedia.org/wiki/Charlie\\_Parker](http://de.wikipedia.org/wiki/Charlie_Parker)

<sup>188</sup> Abbildung 25, Charlie Parker: „Mood & Solo 8. ve“

Andere Passagen werden oft nur angedeutet, seine Pausen sind meist suggestive Unterbrechungen und werden in den dramatischen Aufbau der Soli bewusst einbezogen. Auch die harmonische Gestaltung der Soli ist innovativ. Bird setzt hier die harmonischen Neuerungen des Bebop raffiniert ein und verwendet insbesondere häufig Durchgangsharmonien wie in „Yarbird Suite“.<sup>189</sup>

Auf Parkers Spielweise beziehen sich nicht nur die meisten Saxophonisten des Bebop und Hardbop, sondern auch auf vielen anderen Instrumenten wurde seine Spielweise zum stilbildenden Element. Charlie Parker wurde so zu einem der wichtigsten und einflussreichsten Musiker der gesamten Jazzgeschichte.

Sein Einfluss auf die nachfolgenden Musikergenerationen wurde von Charles Mingus so kommentiert: „Die meisten der Solisten in Jazzklubs mussten auf Bird Parkers nächste Schallplatte warten, um zu wissen, was sie spielen sollten“.<sup>190</sup>

„Er spielte dabei für die Zeit kühne Dissonanzen und rhythmische Verschiebungen, die jedoch allesamt von seinem Gefühl für melodische Schlüssigkeit geprägt waren. Auch in sehr schnellen Stücken vermochte er prägnant und stimmig mit hoher Intensität zu improvisieren.“<sup>191</sup>

Als zentrale Figur der Entwicklung um 1964 trat der Tenorsaxophonist, Flötist und Sopransaxophonist **John Coltrane**<sup>192</sup> (1926- 1967) in den Vordergrund.

### **John Coltrane Quartett**<sup>193</sup> (1960-1965)

---

<sup>189</sup> Abbildung 24, Charlie Parker: „Yarbird Suite Solo in 8. ve“

<sup>190</sup> Down Beat, 20.April 1955, Charles Mingus.

<sup>191</sup> Wolf Kampmann: Reclams Jazzlexikon, Stuttgart 2003, S.398f.;

Gary Giddins, Celebrating Bird: The Triumph of Charlie Parker, Da Capo Press, N. York 1998

Leonard Feather: From Satchmo to Miles, Quartett Books N. York 1973 in

Story des Jazz, von J. Berendt 1975, Stuttgart; Studs Terkel: Giganten des Jazz, Zweitausendeins, Frankfurt/ M. 2005;

P. Wilson/Goeman: Charlie Parker, Sein Leben ,Musik ,LP's Oreos 1988

<sup>192</sup> [http://de.wikipedia.org/wiki/John\\_Coltrane](http://de.wikipedia.org/wiki/John_Coltrane)

<sup>193</sup> [http://de.wikipedia.org/wiki/John\\_Coltrane\\_Quartett](http://de.wikipedia.org/wiki/John_Coltrane_Quartett)

John Coltrane setzte 1959 mit seiner eigenen Gruppe die modale Spielweise zunächst nicht von der Plattform aus fort, daß Miles Davis Sextett gelegt hatte. Er machte zuerst noch einen kleinen Schritt zurück und experimentierte über meist selbst komponierte Akkordstrukturen wie „Giant Steps“<sup>194</sup>

Im Herbst 1960 gründete John Coltrane ein neues Quartett mit McCoy Tyner (geb.1938) am Klavier, Jimmy Garrison am Bass und Elvin Jones am Schlagzeug. Das erste große Erfolgsstück des Quartetts war „My Favourite Things“ (nach R. Rodgers, Sound of Music, Walzer Thema), das sowohl Elemente des Hard-Bop als auch solche des modalen Jazz aufweist. Nach Sidney Bechet hatte hier Coltrane Sopransaxophon Klang ganz neu wiedererfunden.

Es folgen zunächst noch überwiegend Aufnahmen über Akkordgerüste und über modal gefärbte Bluesharmonien. Er verbindet hier das Alte und das Neue und hatte damit die modale Improvisation für moderne Musikwelt bewusst gemacht. Es ist diese Wende zur Modalität zuerst im Jazz, dann in der Rock und Pop Musik, die das musikalische Bewusstsein junger Menschen auch durch Coltrane erweitert hat.<sup>195</sup>

### **Stan Getz**<sup>196</sup> (1927-1991) Tenorsaxophon

Ursprünglich noch an Charlie Parker orientiert gewesen, verdrängte Stan Getz im Laufe der Zeit diesen Einfluss immer mehr zugunsten einer Spielweise im Sinne Lester Youngs (1909-1959). Aus einer Verbindung dieser beiden Stile schuf er selbst wieder einen lyrischen, melodiosen Stil, der seinerseits für viele nachfolgende Saxophonisten zum großen Vorbild wurde. Stan Getz ist vor allem ein hervorragender Melodiöser, der es stets vorbildlich verstand, die harmonischen Vorgaben der Stücke großartig in langen melodischen Legato Bewegungen auszuspielen. Er gestaltet seine Soli also überwiegend horizontal und baut sie meist zu schönen Höhepunkten hinauf. Zur Zeit des weißen Bebop waren seine Sololinien noch stärker bewegt, als dann später im Cool-Jazz

---

<sup>194</sup> Abbildung 18, John Coltrane: „Giant Steps“

<sup>195</sup> [http://de.wikipedia.org/wiki/John\\_Coltrane](http://de.wikipedia.org/wiki/John_Coltrane); Ben Ratliff: Coltrane, Siegeszug eines Sounds, Hannibal Verlag 2008; Karl Lippegaus: John Coltrane Biographie, Edel, Vita 2011

<sup>196</sup> [http://de.wikipedia.org/wiki/Stan\\_Getz](http://de.wikipedia.org/wiki/Stan_Getz)

und Main-Stream Jazz. Stan Getz verwendet in seinem Ausdrucksvollen Spiel meist einen leicht retardierenden Off-Beat.

Er war ein führendes Mitglied der Saxophongruppe bei Woody Herman mit seinem typischen Sound in „Four Brothers“, „Early Autumn“ u.a. gewesen. Die lateinamerikanische Samba und Bossa Nova Stücke wie „One Note Samba“, „Desafinado“, Corcovado oder die Bossa Nova „Girl from Ipanema“ aufgenommen mit der Sängerin Astrud Gilberto (geb.1940), sind seine größte Erfolge gewesen. Die Musik für das Album Getz/Gilberto, stammt von Carlos „Tom“ Jobim, wurde 1964 bei Verve veröffentlicht und gehört bis heute zu allgemeinen Jazzstandards. Bossa Nova/neue Welle/, ist eine Mischung aus Samba und Cool Jazz, Komponist Antonio Carlos Jobim(1927-1994) ist ein maßgeblicher Mitbegründer der Bossa-Nova.<sup>197</sup>

**Sonny Rollins**<sup>198</sup> (geb.1930) Tenorsaxophonist, Komponist, Arrangeur

Sein Durchbruch gegen Mitte der fünfziger Jahre fiel mit dem Aufkommen des Hardbop zusammen, als dessen begabtester Vertreter er sogleich bezeichnet wurde. Obwohl der Respekt für das Beste, was die Tradition des Jazz zu bieten hat und die großen Vorgänger, ist diese Definition für ihn zu eng. In der Zeit 1955-1957 bei Max Roach (1924-2007) -Clifford Brown (1930-1956) Quintett, dämpfte, bereicherte seinen rauen Ton und lernte richtigen Umgang mit vielfältig gestalteten Melodielinien. Bevor die Verbindung zum Quintett 1957 aufhörte, hinterließ Sonny Rollins viele Zeugnisse seines breiten persönlichen Stiles. 1954 hatte die Stücke Oleo, Doxy, Airegin mit Miles Davis aufgenommen und in der Folgezeit oft wiederholt, welche seine Begabungen als Komponist deutlich machten. Das Album „Saxophone Colossus“ aus dem Jahre 1956 beinhaltet Richtungsweisende Stücke wie Blue Seven, dessen Struktur zum Gegenstand einer eingehenden Analyse von Gunther Schuller gemacht worden ist. „Rollins on „Blue 7“ for the use of motivic development exploring and developing melodic Themes throughout his three Solos, so that the Piece is unified, rather than being composed of unrelated

---

<sup>197</sup> H. J. Rippert, A. Gilberto, Jazz- Podium 39, Nr. 7-8,1990, S 55; Hans-Jürgen Schaal: Stan Getz, sein Leben, seine Musik, seine Schallplatten, Oreos Verlag, Waakirchen, 1994

<sup>198</sup> [Hhttp://de.wikipedia.org/wiki/Sonny\\_Rollins](http://de.wikipedia.org/wiki/Sonny_Rollins)

Ideas. Rollins also improvises using Ideas and Variations from the Melody, which is based on the Tritone Intervall, and strongly suggests Bitonality; Also notable is Max Roach`s Solo, with a coherent Feel“.<sup>199</sup>

Ein weiterer Aspekt des Jazz Stil von Sonny Rollins, ist seine Vorliebe für die eckigen Rhythmen und bunten Melodien von den kleinen Antillen, wo seine Mutter geboren wurde. „St. Thomas“, erstmals aufgenommen 1956 in LP Saxophone Colossus, war der erste von ihm komponierte Calypso, der eine große Verbreitung fand. Im Dialog mit John Coltrane hatte er 1956 in Tonstudio seine Bluesthema „Tenor Madness“ länger als 12 Minuten durchimprovisiert.

Seine Neigung zu voluminösen, derben Klängen, fast ohne Vibrato, wird betont mit der Vorliebe für das tiefe Register des Saxophons und die Möglichkeiten auf den Grund erschöpft. Unter schrecklichen Eindruck nach den Terroranschlägen am 11.9. 2001, nahm er das Album „Without a Song The 9/11 Concert auf, für das er den Grammy im Jahre 2006 bekam. Sonny Rollins gilt als einer der größten noch lebenden Jazzsolisten, der seit Hard Bop Zeiten die ganze Entwicklung des modernen Jazz auch persönlich geprägt hat.“<sup>200</sup>

**Wayne Shorter**<sup>201</sup> (geb.1933) Tenorsaxophon, Sopransax, Komponist, Lyricon.

Nicht nur als Co-Leader von Weather Report, sondern auch als musikalischer Leiter und Komponist von Art Blakey`s Jazz Messengers von 1959 bis 1964 sowie als Solist und Hauptkomponist des Miles Davis Ensemble in den Jahren 1964 bis 1970 hat der Tenor und Sopransaxophonist entscheidende Beiträge zum Repertoire dieser bedeutenden Ensembles geleistet. Unmittelbar nach Mitwirkung bei den Aufnahmen von „In A Silent Way“ und „Bitches Brew“ (Gebräu)im August 1969 hat Wayne Shorter mit seinen drei Alben unter eigenem Namen „Super Nova“, „Odyssey

---

<sup>199</sup> G. Schuller, The Musical World Of Gunther Schuller, Oxford Uni Press, N. York 1996, S. 86ff.

<sup>200</sup> Peter Niklas Wilson: Sonny Rollins-Sein Leben, seine Musik, Seine Schallplatten, Oreos Verlag, Waakirchen 1991; Arrigo Polillo: Jazzgeschichte, und Persönlichkeiten, Schott Mainz 2000+ Herbig Verlag, München 1978,S.555ff.

<sup>201</sup> [http://de.wikipedia.org/wiki/Wayne\\_Shorter](http://de.wikipedia.org/wiki/Wayne_Shorter)

Of Iska“(1970) und „Moto Grosso Feio“(1970) einen eigenständigen musikalischen Weg bestritten. Hier werden Free-Elemente mit modaler Spielweise und Jazzfusion kunstvoll verbunden werden, wobei die letzte LP eine verstärkte Tendenz zur Fusion Musik aufweist.

Neben seiner Arbeit mit Weather Report entsteht im Jahre 1974 seine LP „Native Dancer“, die stilistisch konträr zu seinen oben genannte Platten steht: Liedhafte von lateinamerikanischer Musik und Pop-Musik geprägte Stücke dienen hier als Basis für seine sanglichen, vorwiegend auf dem Sopransaxophon ausgeführten Improvisationen. Wayne Shorters musikalische Sprache ist auf den Schallplatten „Atlantis“ (1985), „Phantom Navigator“, „Joy Ryder“(1988) dokumentiert. Für das Album Alegria 2003 bei Verve erhielt er den Grammy in der Kategorie bester Jazz instrumental.<sup>202</sup>

### **Michael Brecker<sup>203</sup> (1949-2007)**

Die Karriere des Tenor und Sopransaxophonisten, Komponisten und Bandleaders Michael „Mike“ Brecker (1949-2007) verlief teilweise parallel zu der seines Bruders Randy Brecker. Anfang der siebziger Jahre spielte er in der Band des Hard Bop Pianisten Horace Silver (geb.1928) und avancierte zu den gefragtesten Studiosaxophonisten seiner Generation.

Mit der Gründung der „Brecker Brothers“ 1975-1981, war den Musikern verstärkt die Möglichkeit gegeben, ihr eigenes musikalisches Konzept zu verwirklichen. Nachdem Mike in Jazz und später auch in Rock Tradition sich auf professionellste Basis entwickeln konnte, waren optimale Voraussetzungen für einmalige Fusion Richtung gegeben. Die Gruppe verarbeitet Be und Hard Bop Phrasierung mit rockiger Rifftechnik unter Miteinbeziehung von Disco Rhythmen. Das Album Heavy Metall Bebop mit dem Titel „Some Skunk Funk“ hatte neue Maßstäbe gesetzt und Michael für sein Solo später ein Grammy gewonnen!

---

<sup>202</sup> Martin Kunzler, Jazz Lexikon Bd. 2. Reinbek 2002, S.1064; Wolf Kampmann, Reclams Jazzlexikon, Stuttgart 2003  
<http://www.jazzzeitung.de/jazz/2005/12/rezi-buch.shtml>

<sup>203</sup> [http://de.wikipedia.org/wiki/Michael\\_Brecker](http://de.wikipedia.org/wiki/Michael_Brecker)

Eine bedeutende klangliche und musikalisch strukturelle Erweiterung wird darüber hinaus von Brecker mit Hilfe von elektronischen Blasinstrumenten auf Synthesizer-Basis bewirkt. (EWI, Yamaha WX, Lyricon= Klarinettenähnlich).

Daneben fungierte Mike Brecker durch seine Universalität als Side-Man bei Studioaufnahmen von Jazz-Fusion, Jazz Standards bis zum Populären Musik. Im Jahr 1990 arbeitete Brecker mit Paul Simon zusammen an der Album „The Rhythm oft he Saints“, und etlichen vielen mehr.<sup>204</sup>

## 17. RESUMÉE & AUSBLICK

Die unterschiedlichen Jazzstile sind musikalische Fußabdrücke der jeweiligen Zeit, eigenständig, prägend und vielleicht am lebendigsten unter den künstlerischen Musiken des 20. Jahrhunderts.

Chicago Stil steht für die wilden zwanziger Jahre. Swing für Optimismus und Selbstbewusstsein der dreißiger Jahre. Bebop spiegelt die Unsicherheit und Nervosität der vierziger im Weltkrieg. Der Cool Jazz bezeichnet Distanziertheit und Resignation der fünfziger. Hardbop waren die Proteste der sechziger Jahre. Free Jazz symbolisiert Konservativität und Restauration. Jazzrock und Fusion kann man als fortschrittsgläubige Musik der achtziger und neunziger Jahre deuten.

Jeder dieser Jazz Stile ist ein musikalisches Bindeglied zwischen vergangenen und aktuellen Strömungen und hinterlässt Spuren auch für die zukünftige Jazzentwicklung.

---

<sup>204</sup> [http://de.wikipedia.org/wiki/Michael\\_Brecker](http://de.wikipedia.org/wiki/Michael_Brecker); M. Kunzler, Jazzlexikon Rowohlt 1988, S.150f.;

<http://www.jazzecho.de/michael-brecker/new-und-rezensionen/article:69324/>

[http://www.cosmopolis.ch/cosmo32/michael\\_brecker.htm](http://www.cosmopolis.ch/cosmo32/michael_brecker.htm)

## **18. KURZFASSUNG**

Die populäre Kultur Amerikas mit dem Jazz als der Klang des 20. Jahrhunderts hat einen weltweiten Siegeszug angetreten und das Leben der Menschen auch in Europa langfristig mehr beeinflusst, als dies manche politischen Strukturen und Thesen vermochten.

Der Jazz in all seiner Vielfalt, mit allen seinen dargestellten Stilen und scheinbaren Stilbrüchen, spiegelt musikalisch die verschiedenen Phasen der Geschichte der mehr als letzten 100 Jahre wider.

Der Jazz hat in der Kulturgeschichte sogar eine politische Rolle gespielt.

Er ist oft totgesagt worden und doch stets lebendig geblieben und ist noch immer das in Fragestellen von Konformität und Bequemlichkeit jeder Art. Jazz hat sich von seiner Entstehung an bis heute auch seinen kritischen Ansatz bewahrt als eine demokratische Kunstform, die Rationalität, Emotion und Spontanität verbindet.

## **19. ANHANG**

### **19.1. LEBENSLAUF**

#### **PERSÖNLICHE DATEN**

Name: Svatopluk Cech  
Familienstand: verheiratet  
Staatsbürgerschaft: Österreich

#### **SCHULBILDUNG**

1952-1960 Hauptschule Kolin  
1960-1963 Studium nicht empfohlen, politische Gründe, Lehre

#### **STUDIUM/BERUFSPRAXIS**

1963-1970 Klarinette, Saxophon, Klavier, Flöte- privat  
Studium, Theater Pilsen-Musiker; Tournee  
Schweiz, Deutschland, Österreich

1970-1976 Musikkonservatorium Prag, Konzertfach Klarinette  
Absolutorium bei prof. Dlouhy, Instrumentation, Harmonik

1971-1983 Radio Prag und Berlin, Filmorchester, TV Prag  
Studiosmusiker, Arrangeur, Lektor

1983-1985 Übersiedlung nach Österreich, Studiosmusiker, Lektor

1985-1988 Musikhochschule Wien, Konzertfach Klarinette, Komposition,  
Musikpädagogik, später Musikwissenschaft, Studiosmusiker

1988-2008 Tournee durch Europa, Musikpädagogin /Kl. Fl. Sax. Pi. bei  
diversen Musikinstituten/Konservatorium, NÖ Musikschulwerk  
Volkshochschule Wien, Studiosmusiker.

2008-2011 Arrangeur, Ensembles, Musiksupervisor in Tonstudios.

## 19.2. QUELLENVERZEICHNIS

### Bücher

- Berendt, Joachim-Ernst:** Das Jazzbuch. Entwicklung und Bedeutung der Jazzmusik, Fischer Verlag, Frankfurt am Main, 1953
- Berendt, Joachim-Ernst:** Das neue Jazz Buch, überarbeitete und erweiterte Neuauflage, Fischer Verlag, Frankfurt am Main, 1959
- Berendt, Joachim-Ernst:** Das Jazzbuch - Von Rag bis Rock, Fischer, 1973
- Berendt, Joachim-Ernst:** Das große Jazzbuch, von New Orleans bis Jazz Rock, Fischer, Frankfurt am Main, 1982
- Berendt, Joachim-Ernst:** Die Story des Jazz, Deutsche Verlags-Anstalt, Stuttgart 1975
- Berendt/Huesmann:** Das Jazzbuch, von New Orleans bis 80ziger Jahre, Fischer, Frankfurt, 1989
- Blesh, Rudi:** Shining Trumpets, A History of Jazz, Cassell, London, 1958, Da Capo, New York, 1980
- Condon, Eddie:** Jazz, wir nannten es Musik, Nymphenburger, München, 1960
- Condon, Eddie:** A New Generation of Jazz, Hale, London, 1974
- Dance Stanley:** The World of Swing, C. Scribner's, Da Capo, Press 2001
- Dauer, Alfons M.:** Der Jazz: Seine Ursprünge und seine Entwicklung, E. Röth Verlag, Kassel/Eisenach, 1958
- Dauer, Alfons M.:** Der Jazz, die magische Musik, Schünemann, Bremen 1961
- Doruzka/Polednak:** Jazz in the Tschechoslowakei, (Panton) Prag 1967
- Doruzka/Skvorecky:** Tvar Jazzu (Das Antlitz des Jazz), Edition Supraphon SHV, 1966
- Doruzka, Lubomir:** Tvar moderniho Jazzu (Das Antlitz des modernen Jazz), Edition Supraphon, 1970
- Drechsel Karlheinz-Rosenhain S.:** Faszination Jazz, VEB Lied der Zeit, Berlin, 1974
- Ellington Duke:** „Music is my Mistress“, Doubleday & Company, Garden City, 1973, deutsche Ausgabe: „Duke Ellington-Autobiographie“, Paul List Verlag, München, 1974
- Feather, Leonard:** The Encyclopedia of Jazz, Quartett Books, London, 1978
- Feather, Leonard / Ira Gitler:** The Biographical Encyclopedia of Jazz, Oxford Uni, New York, 1999
- Feather, Leonard:** Inside Jazz, Da capo, New York, 1977
- Feather Leonard:** From Satchmo To Miles, Quartett Books, New York, 1972
- Gitler, Ira:** Jazz Masters of the 40s, Collier Macmillan, New York, 1966
- Goodman, Benny / Kolodin, Irving:** Mein Weg zum Jazz: Eine Autobiographie, Sanssouci Verlag, Zürich, 1961
- Herzog zu Mecklenburg, Carl. G.:** Stilformen des Jazz, Universal Edition, Wien, 1973
- Jones-Chilton:** „Louis“, November Books, London, 1971, deutsche Ausgabe: „Die Louis Armstrong Story 1900-1971“, Verlag Herder, Freiburg im Breisgau 1972

**Jost, Ekkerhard:** Europas Jazz, Fischer Taschenbuch, Frankfurt am Main, 1987

**Jost, Ekkerhard:** Sozialgeschichte des Jazz in USA, Frankfurt/ M., 2003

**Kerschbaumer Franz:** Miles Davis: Stilkritische Untersuchungen zur musikalischen Entwicklung seines Personalstils, Graz, 1978

**Knauer, Wolfram:** Darmstädter Jazzforum, Beiträge zur Jazzforschung, Wolke, Hofheim, 1990

**Krautgartner, Karel:** O instrumentaci tanec. a jazzoveho orchestru (Instrumentation im Tanz und Jazzorchester), Panton Praha, 1961

**Kubik, Gerhard:** Afrikanische Elemente im Jazz, Jazz in populärer Musik Afrikas, in Jazzforschung/jazzresearch I, 1969 Graz und Wien 1970

**Kunzler Martin:** Das Jazz Buch Lexikon Band I, II, Rowohlt, Reinbek, 1988

**Nolden Rainer:** Count Basie, Sein Leben, seine Musik, seine Schallplatten, Oreos 1990

**Mc Carthy Albert:** Big Band Jazz, Putnam, London und New York, 1974

**Miller Manfred:** Die zweite Akkulturation, Jazzforschung Graz, 1969

**Panassie, Hugues :** Le Jazz Hot, Paris, 1934

**Polednak Ivan:** Kapitoly o Jazzu ( Die Jazzkapitolen), SHV, Praha, 1964

**Polillo, Arrigo :** Jazz- die Neue Enzyklopädie, F.A. Herbig Verlag, München, 2003

**Polillo, Arrigo:** Jazz - Geschichte und Persönlichkeiten der afro-amerikanischen Musik, F.A. Herbig, Münche, 1978

**Reisner R.G.:** „Bird“-The legend of Charlie Parker, Crown Publishers, New York 1962

**Rychlik, Jan:** Poverý a problémy Jazzu (Aberglaube und die Problemen im Jazz), SNKL, Praha, 1959

**Sandner, Wolfgang:** Zur Geschichte und stilistischen Entwicklung afroamerikanischer Musik, Laaber, 1982

**Stearns, Marshall:** The Story of Jazz, Oxford Uni Press, 1956 und Süddeutscher Verlag, München, 1959

**Viera, Joe:** Musik unserer Zeit, Oreos, Schaftlach, 1993

**Schoenmehl Mike:** Modern Jazz Piano. Die musikalischen Grundlagen in Theorie und Praxis, Schott, Mainz 1992

**Schuller, Gunther:** The History of Jazz, Oxford University, New York, 1968

**Simon T. George:** The Big Bands, Macmillan London und New York, 1971

**Studies in Jazz Research:** Akademische Druck und Verlagsanstalt Uni Graz, 1985

**Scriptum Jazz:** Jazz Universität Graz

**Thomas J.C.:** Chasin´ the Trane, Music and mystique of John Coltrane, Doubleday & Company, Garden City, 1975

**Wölfer Jürgen:** Dizzy Gillespie. Sein Leben, seine Musik, seine Schallplatten, Oreos, Schaftlach, 1987

**Wölfer Jürgen:** Handbuch des Jazz, Heyne Verlag, München, 1979

**Wölfer Jürgen:** Lexikon des Jazz, Hannibal, Wien, 1999

## Internetquellen

**Akai pro:** <http://www.akai.com/about>

**Blues & Jazz, Musik, die man fühlt:** <http://www.the-blue-nile.com/>

**Blues Roots:** <http://www.bluesroots.net/>

**Classic rocks:** <http://www.classic-rocks.de>

**Cosmopolis:** <http://www.cosmopolis.ch>

**Christoph Cech Enterprises:** <http://www.christoph-cech.com/>

**Die Geschichte des Synthesizers:**

[http://help.apple.com/mainstage/mac/2.2/de/mainstage/logicproinstruments/index.html#chapter=A%26section=5%26t  
asks=true](http://help.apple.com/mainstage/mac/2.2/de/mainstage/logicproinstruments/index.html#chapter=A%26section=5%26t<br/>asks=true)

**Dizzy Gillespie:** <http://www.dizzygillespie.com>

**Don Ellis:** <http://www.donellis.com>

**Duke Ellington:** <http://www.dukeellington.com/>

**Einfach Musik:** <http://www.einfach-musik.de/>

**George Mraz:** <http://www.georgemraz.com/>

**George Russell:** <http://www.georgerussell.com/>

**Gordon Goodwin's Big Path Band:** <http://www.gordongoodwin.com/>

**Gustav Brom:** <http://www.gustavbrom-bigband.com/>

**HJS-Jazz:** <http://www.hjs-jazz.de/>

**Jan Hammer:** <http://www.janhammer.com/>

**JazzEcho Alles über Jazzmusik:** <http://www.jazzecho.de/>

**Jazzkammer:** <http://www.jazzkammer.com/>

**Jazz on film:** <http://www.jazzonfilm.com/>

**Jazz Professional:** <http://www.jazzprofessional.com>

**Jazz Rock:** <http://www.jazzrock.com/>

**Jazz, Rock und Popmusik:** [http://www2.hu-berlin.de/fpm/textpool/texte/wicke\\_jazz-rock-popmusik.htm](http://www2.hu-berlin.de/fpm/textpool/texte/wicke_jazz-rock-popmusik.htm)

**Jazz Zeitung:** <http://jazzzeitung.de/>

**Maria Schneider:** <http://www.mariaschneider.com/>

**Maynard Ferguson:** <http://www.maynardferguson.com>

**Miroslav Vitous:** <http://miroslavvitous.com/>

**Music Line:** <http://www.musicline.de/>

**Nachschlage Net:** <http://www.nachschlage.net/>

**Over Blog:** <http://www.lomax.over-blog.de/>

**Patchman music:** <http://www.Patchmanmusic.com>

**Roxikon Lexikon zur Rock- und Popmusik:** <http://www.roxikon.de/>

**The Count Basie Orchestra:** <http://www.countbasie.com/>

**Universal Lexikon:** [http://universal\\_lexikon.deacademic.com/](http://universal_lexikon.deacademic.com/)

**Wikipedia:** <http://de.wikipedia.org/>

## 19.3. NOTENBEISPIELE

Abb. 1: Symmetrische Skalen

1. Chromatische Tonleiter



2. Ganztonleiter G<sup>7+</sup>



3. Verminderte- oder Ganzton-Halbtöne-Skala

B<sup>0</sup>



4. Halbton-Ganzton-Skala

G<sup>7/b9</sup>



5. Übermäßige Tonleiter (Augmented Scale)

Cmaj<sup>7#5</sup>



Abb. 2: Blues (Grundtypen)

### Blues (Grundtypen)

Blues, Boogie Woogie, Rock and Roll, Rockmusik, Modal Jazz

C	%	%	%	F7	%	C	%	G7	%	C	%
(F7)											

**Dixieland**

C <sup>b</sup>	%	%	C7	F7	%	C <sup>b</sup>	A7	D7	G7	C	%
(G7)											

**Swing**

C <sup>b</sup> $\frac{C}{E}$	F <sup>b</sup> F <sup>#0</sup>	C <sup>b</sup> $\frac{C}{Bb}$	C7	F7	F7 F <sup>#0</sup>	C <sup>b</sup> $\frac{Dm^7}{F}$	$\frac{C}{E}$ E <sup>b0</sup>	Dm7	G7	C F	$\frac{C}{G}$ G7
(C <sup>b</sup> B <sup>b</sup> )		(Fm <sup>b</sup> )									

**Bebop**

C7	F7	C	Gm7 C7	F7	F7 F <sup>#0</sup>	C <sub>j</sub>	Em7 A7	Dm7	G7	C A7	Dm7 G7
(C <sub>j</sub> )		(Dm7 G7)		(Fm7 B <sup>b</sup> 7)			(A9-)				

**Swedish Blues, Bird Blues**

C <sub>j</sub>	B <sup>b</sup> E7	Am7 D7	Gm7 C7	F7	Fm7 B <sup>b</sup> 7	Em7 A7	Ebm7 Ab7	Dm7	G7	C A7	Dm7 G7
(F <sub>j</sub> )						(Dm7 G7)(Abm7 Db7)					

Abb. 3: Akkord Symbolik

The image displays a series of musical staves illustrating various chord voicings and symbols. The notation includes:

- (No Chord) N.C.
- C bass
- C
- C<sup>6</sup>
- C<sup>6/9</sup>
- C<sup>(add 9)</sup>
- C<sup>MA7</sup>
- C<sup>MA7(add 9)</sup>
- C<sup>MA9</sup>
- C<sup>MA13</sup>
- C<sup>7</sup>
- C<sup>9</sup>
- C<sup>13</sup>
- C<sup>MI</sup>
- C<sup>MI6</sup>
- C<sup>MI6/9</sup>
- C<sup>MI(add 9)</sup>
- C<sup>MI7</sup>
- C<sup>MI7(add 9)</sup>
- C<sup>MI7(add 13)</sup>
- C<sup>MI9</sup>
- C<sup>MI11</sup>
- C<sup>MI13</sup>
- C<sup>MI(MA7)</sup>
- C<sup>MI9(MA7)</sup>
- C<sup>MI7(9)</sup>
- C<sup>MI9(9)</sup>
- C<sup>MI11(9)</sup>
- dim.
- C<sup>07</sup>
- C<sup>07(add MA7)</sup>
- C<sup>+</sup>
- C<sup>SUS</sup>
- C<sup>SUS</sup>
- C<sup>SUS9</sup>
- C<sup>13SUS</sup>
- C<sup>7SUS4-5</sup>
- C<sup>MA7(9)</sup>
- C<sup>MA7(9)</sup>
- C<sup>MA7(11)</sup>
- C<sup>MA9(11)</sup>
- C<sup>MA13(11)</sup>
- C<sup>7(9)</sup>
- C<sup>9(9)</sup>
- C<sup>7(11)</sup>
- C<sup>7(9)</sup>
- C<sup>7(9)</sup>
- C<sup>7(9)</sup>
- C<sup>7(9)</sup>
- C<sup>7(11)</sup>
- C<sup>7(11)</sup>
- C<sup>7(11)</sup>
- C<sup>7(11)</sup>
- C<sup>13(11)</sup>
- C<sup>13(11)</sup>
- C<sup>7SUS(11)</sup>
- C<sup>SUS(11)</sup>
- C<sup>7(omit 5)</sup>
- C<sup>MI7(omit 5)</sup>
- C<sup>E</sup>
- C<sup>G</sup>
- E<sup>C</sup>
- B<sup>b</sup><sup>C</sup>
- C<sup>(add 9)</sup>
- C<sup>(add 9)(omit 3)</sup>
- C<sup>7(omit 3)</sup>
- C<sup>MI7(omit 5)</sup>

### Abb.4: Improvisationsbasis

**CHORD SYMBOLS**

The chord symbols used in this book follow (with some exceptions) the system outlined in "Standard Chord Symbol Notation" by Carl Brandt and Clinton Rogers. It is hoped you will find them clear, complete and unambiguous.

Below are two groups of chord spellings:

- 1) The full range of chords normally encountered, given with a C root, and
- 2) Some more unusual chords, all of which appear in tunes in this book. (Note: some groups of notes below could be given different names, depending on context. See previous page for a definition of 'altered chords'.)

(No Chord)

The image displays a series of chord diagrams for various chords, each with its corresponding symbol written above it. The symbols include: N.C., C bass, C, C<sup>6</sup>, C<sup>6/9</sup>, C(add 9), CMA<sup>7</sup>, CMA<sup>7</sup>(add 13), CMA<sup>9</sup>, CMA<sup>13</sup>, C<sup>7</sup>, C<sup>9</sup>, C<sup>13</sup>, C<sub>MI</sub>, C<sub>MI</sub><sup>6</sup>, C<sub>MI</sub><sup>6/9</sup>, C<sub>MI</sub>(add 9), C<sub>MI</sub><sup>7</sup>, C<sub>MI</sub><sup>7</sup>(add 11), C<sub>MI</sub><sup>7</sup>(add 13), C<sub>MI</sub><sup>9</sup>, C<sub>MI</sub><sup>11</sup>, C<sub>MI</sub><sup>13</sup>, C<sub>MI</sub>(MA7), C<sub>MI</sub><sup>9</sup>(MA7), C<sub>MI</sub><sup>7</sup>(9), C<sub>MI</sub><sup>9</sup>(9), C<sub>MI</sub><sup>11</sup>(9), C<sup>dim.</sup>, C<sup>07</sup>, C<sup>07</sup>(add MA7), C<sup>+</sup>, C<sup>SUS</sup>, C<sup>7</sup><sub>SUS</sub>, C<sup>9</sup><sub>SUS</sub>, C<sup>13</sup><sub>SUS</sub>, C<sup>7</sup><sub>SUS</sub>4-5, CMA<sup>7</sup>(9), CMA<sup>7</sup>(9#), CMA<sup>7</sup>(11), CMA<sup>9</sup>(11), CMA<sup>13</sup>(11), C<sup>7</sup>(9), C<sup>9</sup>(9), C<sup>7</sup>(11), C<sup>7</sup>(11#), C<sup>7</sup>(13), C<sup>7</sup>(13#), C<sup>7</sup>(15), C<sup>7</sup>(15#), C<sup>9</sup>(11), C<sup>7</sup>(11#), C<sup>7</sup>(11#), C<sup>13</sup>(15), C<sup>13</sup>(15#), C<sup>13</sup>(17), C<sup>7</sup><sub>SUS</sub>(11), C<sup>13</sup><sub>SUS</sub>(11), C/E, C/G, E/C, B<sup>b</sup>/C, C(add 9), C(add 9)(omit 3), C<sup>7</sup>(omit 3), C<sub>MI</sub><sup>7</sup>(omit 5).

Abb. 5: Joe Zawinul: "Birdland", Arr. Für Blasinstrumente

The image displays a musical score for the piece "Birdland" by Joe Zawinul, arranged for brass instruments. The score is presented in four systems, each consisting of a treble clef staff and a bass clef staff. The first system begins with a melodic line in the treble clef and a bass line in the bass clef. The second system includes a key signature change to one flat (B-flat) and a tempo marking of "Allegro". The third system features a "Tutti" marking and a dynamic marking of "ff". The fourth system continues the piece with complex rhythmic patterns and a key signature change to two flats (B-flat and E-flat). The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings.

Abb. 6: Joe Zawinul: "Birdland", Weather Report

Handwritten musical score for "Birdland" by Joe Zawinul. The score is written on two systems of staves. The first system contains measures 13 through 24. The second system contains measures 71 through 78. The notation includes complex rhythmic patterns, triplets, and various chord voicings. A circled measure number '21' is present in the first system. The word "PIANO" is written in blue ink at the beginning of the second system, followed by "Birdland" in blue cursive. Measure numbers 13, 14, 15, 16, 17, 18, 19, 20, 21, 22, 23, 24, 71, 72, 73, 74, 75, 76, 77, and 78 are clearly marked.

Abb. 7: J. Zawinul: "Birdland", Weather Report -Finale

Handwritten musical score for the finale of "Birdland" by Joe Zawinul. The score is written on two staves. It begins with a circled measure number '91' and a '3x5' marking. The notation features a dense, rhythmic texture with many beamed notes. Measure numbers 91, 92, 93, 94, 95, and 96 are marked.

Abb. 8: Miles Davis: "So What"

Handwritten musical score for Miles Davis's "So What". The score is written on three systems of staves. The first system shows a melodic line in the upper voice and a bass line in the lower voice. The second system continues the melodic and bass lines. The third system is a chord chart for the piece, titled "So What" and "SCALE IN ENTIRE FORM:". The chord chart shows the following progression: D-7, Eb-7, D-7. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and accidentals.

Abb. 9: Herbie Hancock: „Cantaloupe Island“ (Jazz Rock/Fusion)

Handwritten musical score for Herbie Hancock's "Cantaloupe Island". The score is written on three systems of staves. The first system is labeled "INTRO" and "MELODY" and includes the tempo marking "♩ = 96". The second system continues the melodic and bass lines. The third system is labeled "(1st TIME)" and includes the tempo marking "♩ = 96". The score includes various musical symbols such as notes, rests, and accidentals, as well as chord changes like F-, Db7, and D-.

Abb. 10: Miles Davis, „Milestones“

Medium to Bright Bop MILES DAVIS

G m7 A m7 BbΔ7 A m7 G m7 A m7 BbΔ7 A m7

G m7 A m7 BbΔ7 G m7 1. A m7

2. A m7 A m7

A m7

A m7

A m7

A m7 G m7 A m7 BbΔ7 A m7

G m7 A m7 BbΔ7 A m7 G m7 A m7 BbΔ7 G m7

A m7

FORM G m7 A m7 G m7

16 BARS 16 BARS 8 BARS

Abb. 11: Thadjones / Mel Levis Big Band: Beispiel

The image displays a musical score for a Big Band, specifically for Thadjones / Mel Levis. The score is arranged in a standard format with multiple staves for different instruments and voices. The instruments and their parts are as follows:

- SXS (Saxophones):** Includes 1st Alto, 2nd Alto, 1st Tenor, 2nd Tenor, and Baritone. The 1st and 2nd Tenors have parts marked "COL. ALTO 1" and "COL. ALTO 2".
- TPTS (Trumpets):** Includes 1st, 2nd, 3rd, and 4th trumpets.
- TBNS (Trombones):** Includes 1st, 2nd, 3rd, and 4th trombones.
- Solo Guitar:** A solo guitar part with various chord markings such as  $Dm^9$ ,  $G^9$ ,  $C^9$ ,  $D^9$ ,  $A^9$ ,  $D^9$ ,  $G^9$ , and  $F^9$ .
- Piano:** A piano accompaniment part.
- Bass:** A bass line part.
- Drums:** A drum part with a "FILL" marking.

The score includes various musical notations such as dynamics (e.g.,  $mf$ ,  $f$ ), articulation (e.g., accents), and performance instructions (e.g., "CRESCE"). The piece is in 4/4 time and features a key signature of one flat. The measure numbers 70, 71, 72, 73, 74, 75, and 76 are indicated at the bottom of the score.

Abb. 12: Charlie Parker: „Yardbird“

The image shows a handwritten musical score for Charlie Parker's "Yardbird". The score is arranged for a big band and includes the following parts:

- Saxophones:** Four staves labeled "Sax" with sub-labels "A1", "2", "T4", and "B4".
- Trumpets:** Four staves labeled "Tpt." with sub-labels "1", "2", "3", and "4".
- Trumpets (Bones):** Four staves labeled "Tbones".
- Trombone:** One staff labeled "Tb".
- Drums:** One staff labeled "Drums".

The score is written in ink on a grid background. It features complex rhythmic patterns, including many eighth and sixteenth notes, and rests. There are various annotations and markings throughout, such as "medium swing 2/4 (12/7)", "By CHARLIE PARKER", "col.", "col. alt", and "BUT UP RUB". The notation is dense and characteristic of bebop-era jazz.

Arr. für B. Band / Thema in Bird & Dizzy Unisono Manier

Abb. 13: Benny Goodman B. Band: „Stompin at the Savoy“

The image shows a handwritten musical score for Benny Goodman's band. The title at the top left is "Stompin' at the Savoy (1-118) (D-72)". The score is written on ten staves, with the following parts indicated on the left: Trumpet (3), Trombone (3), Saxophone (3), Piano, Bass, and Drums. The music is in 4/4 time and features a complex, syncopated melody. There are several circled numbers (1, 2, 3, 4, 5) marking specific measures or phrases. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and dynamic markings like "mf" and "f". The bottom staff is for the drums, with a simple rhythmic pattern.



Abb. 15: Stan Kenton Big Band

The image displays a page of musical notation for a Stan Kenton Big Band. The score is organized into several systems of staves. The top system consists of four staves, likely for woodwinds (flutes, oboes, clarinets, and bassoons), each with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The notation includes complex rhythmic patterns, often with slurs and ties, and dynamic markings such as *p* (piano) and *f* (forte). The second system contains six staves, including brass instruments (trumpets and trombones) and a bass line. The brass parts feature similar complex rhythmic figures and slurs. The bass line is written in a lower register with a bass clef. The third system includes a staff with a treble clef and a key signature change to one flat (F), possibly for a saxophone or another woodwind. The fourth system shows a bass line with a bass clef and a key signature of one flat. The fifth system features a staff with a treble clef and a key signature of one flat, with dynamic markings like *dim.* and *rit.*. The sixth system is a bass line with a bass clef and a key signature of one flat. The seventh system is a bass line with a bass clef and a key signature of one flat, ending with a double bar line and a fermata. The overall style is characteristic of mid-20th-century big band jazz, with intricate rhythmic and melodic lines.

Abb. 16: Ellington/Tizol: „Caravan“, Dizzy Gillespie Band

Latin A DUKE ELLINGTON - JUAN TIZOL

Swing B

2x AABA e poi D.S. al Fine

Abb. 17: Parker & Gillespie Quintett: Ow

DIZZY GILLESPIE

1. av 2. av al B 3. av Fine

B

Solo 4x AABA e poi D.S. al Fine

Abb. 18: J. Coltrane: „Giant Steps“

Fast Swing  
♩ = 286  
(tenor)  
John Coltrane

(sample bass line)

2nd x: solo break

tenor fill

Bass walks in 4 for solos.

The image displays a musical score for the piece "Giant Steps" by John Coltrane. It is a fast swing in 4/4 time with a tempo of 286 beats per minute. The score is written for tenor saxophone and bass. The key signature is one flat (B-flat major). The chord progressions are as follows:

- Measure 1: Bm7, D7
- Measure 2: Gm7, Bb7
- Measure 3: Ebm7, D7
- Measure 4: Am7, D7
- Measure 5: Gm7, Bb7
- Measure 6: Ebm7, F#7
- Measure 7: Bm7
- Measure 8: Fm7, Bb7
- Measure 9: Ebm7
- Measure 10: Am7, D7
- Measure 11: Gm7
- Measure 12: C#m7, F#7
- Measure 13: Bm7
- Measure 14: Fm7, Bb7
- Measure 15: Ebm7
- Measure 16: C#m7, F#7
- Measure 17: Fm7, Bb7
- Measure 18: Ebm7

Abb. 19: Brecker Brothers: „Some Skunk Funk“

- RANDY BRECKER

(SAX)

(BASS)

(SMILE - CH. BAR #4)

FINE

A

X

(SMILE - CH. BAR #4)

(SMILE - CH. BAR #4)

1.

G $\flat$ /B $\flat$

D $\flat$

G $\flat$ /B $\flat$

A $\flat$ /B $\flat$

Abb. 20: Coleman Hawkins: „Body and Soul“

The image displays a page of handwritten musical notation for Coleman Hawkins' "Body and Soul". The score is arranged in 20 staves, showing intricate melodic and rhythmic patterns. The notation includes various note values, rests, and dynamic markings. The piece is in 3/4 time and G major. The first staff begins with a "trio" marking. The score concludes with a double bar line and the number "22" at the bottom right.

Abb. 21: Stan Getz : „Body and Soul“ - Variationen

The image displays a musical score for Stan Getz's "Body and Soul" variations. It consists of six staves of music, all in treble clef and 3/4 time. The key signature is one sharp (F#), indicating D major or B minor. The score is written in a single system. The first staff begins with a key signature change from one sharp to two sharps (D major). The music features a variety of rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, often grouped with beams. There are several instances of slurs and ties across the staves. The notation includes various articulations such as accents and slurs. The piece concludes with a double bar line and a final note on the sixth staff.

Abb. 22: J. Zawinul: „Mercy, Mercy, Mercy“ Cannonball Adderley Quintett

The image shows a handwritten musical score for Cannonball Adderley's "Mercy, Mercy, Mercy". The score is written in B-flat major and 7/4 time. It consists of five systems of music, each with a treble and bass staff. The first system is marked "Laid Back" and includes the instruction "SINGLE CORNING OFF." with a double bar line and a fermata. The second system is labeled "Fill in" and also features a double bar line and a fermata. The third system begins with a box containing the number "15" and contains a series of chords: Eb, Ab, Eb7, Ab, Eb, Ab, Eb7, Ab, Eb. The fourth system contains a melodic line with various ornaments and a bass line with a steady eighth-note pattern. The fifth system continues the melodic and bass lines with further chord changes: Fm7, Cm7, Cm, Bb Cm, Bb, Cm.

Abb. 23: Billy Strayhorn: „Take the A-Train“

The image shows a handwritten musical score for the piece "Take the A-Train" by Billy Strayhorn. The score is written on four staves. The first staff begins with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The music is in 4/4 time. The first staff contains several measures of music with notes and rests, and is annotated with chords: D9, D9, Dm7, and G7. The second staff continues the melody and includes dynamic markings such as *mf*, *f*, and *mf*, along with the instruction "Ensl.". The third staff features a section marked "Solo" and includes chords like Dm7, G7, and C6. The fourth staff concludes the piece with chords D9, D9, Dm7, and G7. The notation includes various rhythmic values, accidentals, and articulation marks.

Kennmelodie von Orchester Duke Ellington

Abb. 24: Charlie Parker: „Yarbird Suite Solo in 8.v.e“

The image displays a musical score for Charlie Parker's "Yarbird Suite Solo in 8.v.e". The score is written in G major and 4/4 time, consisting of 16 measures. The notation includes a variety of rhythmic patterns, such as eighth and sixteenth notes, and rests. Chord symbols are placed above the staff to indicate harmonic structure, including F#m, G#m, C#7+9, F#m, B7, F#m, B7, E7, E7, Eb7, G-, C7, D7, C7, B7, A7, D, E-, A7, G-, C7, D7, C7, B7, E7, E-, A7, F#m, B7, E-, A7, D, C, D7, C7, B7, E7, E-, A7, D, D, C#7+9, F#m, G#m, C#7, F#m, B7, E7, E-, F#m, B7, E7, E7, A7, D, G-, C7, E7, A7, D, B7, E7, D7, C7, B7, E7, E-, A7, D, E-, A7, D.

Abb.25: Charlie Parker: Parkers Mood & Solo /8.vf/

The image shows a musical score for Charlie Parker's 'Parkers Mood & Solo'. The score is written for a saxophone and includes the following elements:

- Tempo and Style:** Blues,  $\text{♩} = 76$ . The score is divided into sections marked *(Rubato)* and *(Allegro)*.
- Staff 1:** Melodic line starting with a  $\text{D}^-$  chord, followed by a  $\text{C}7$  chord and a triplet.
- Staff 2:** Continuation of the melodic line with  $\text{F}7$ ,  $\text{C}7$ , and  $\text{G}^-$  chords.
- Staff 3:** Features a section labeled *LAY BACK* with a  $\text{F}7$  chord and a triplet.
- Staff 4:** Includes a  $\text{C}7$  chord, a  $\text{E}7$  chord, and an  $\text{A}b7$  chord.
- Staff 5:** Contains a  $\text{D}^-$  chord, a  $\text{G}7$  chord, and a  $\text{C}7$  chord.
- Staff 6:** Features a  $\text{C}7$  chord and a  $\text{F}7$  chord.
- Staff 7:** Includes a  $\text{C}7$  chord, a  $\text{G}^-$  chord, and a  $\text{F}7$  chord.
- Staff 8:** Contains a  $\text{F}7$  chord, a  $\text{C}7$  chord, a  $\text{C}^{\flat}$  chord, an  $\text{E}^-$  chord, and an  $\text{A}7$  chord.

The score is characterized by complex rhythmic patterns, including triplets and sixteenth-note runs, and a variety of chord voicings.

Abb. 26: Jimmie Giuffre: Four Brothers / W. Herman Second Herd 1947

Up Tempo

Bb7 Bbm7 Eb7 5 Ab F7 Bbm7

To Coda

Cm7 F7 1. Bbm7 Eb7 Ab Bbm7 Eb7 2. Bbm7 Eb7 5 Ab Cm7 F7

Bm7 Em7 A7 Dm7 Dm7 G7 C A7 9

Dm7 G7 Cm7 F7 D.S. al Coda CODA Bbm7 Eb7 5 Ab

Stan Getz, Zoot Sims, Herbie Steward, Serge Chaloff/3 Tenöre, Bariton

Abb. 27: Jimmie Giuffre: „Lighthouse“

Moderately

Bb Gm7 Cm7 F7 Bb Gm7 Cm7 F7

Bb Gm7 Cm7 F7 Cm7 F7 1. Cm7 F7 Bb F7 2. Cm7 F7 Bb

D7 G7 C7 C7 9

F7 5 Bb Gm7 Cm7 F7 Bb Gm7 Cm7 F7

Bb Gm7 Cm7 F7 Cm7 F7 Cm7 F7 Bb Cm7 F7

Cm7 F7 Bb Cm7 Cm7 Cm7 F7 Bb 7 11

Abb. 28: Stan Kenton Orchester

The image displays a musical score for the Stan Kenton Orchestra. It consists of several systems of staves. The top system includes four staves with musical notation, marked with a circled '5' and the instruction '(PLAY END TIME ONLY)'. The second system features two staves, also with the '(PLAY END TIME ONLY)' instruction. Below these are three systems of piano accompaniment. The first piano system includes chord symbols: E<sup>b</sup>11(b9)ed, E<sup>b</sup>11(b9)7, E<sup>b</sup>11(b9)ed, E<sup>b</sup>11(b9)7, E<sup>b</sup>11(b9)ed, and A1b. The second piano system repeats these chord symbols. The final system shows a bass line and a drum line with rhythmic notation.

Abb. 29: Stan Kenton Orchester

The image displays a musical score for the Stan Kenton Orchester, arranged in a standard orchestral format. The score is written for a 12-piece band and includes the following parts:

- ALTO 1**: First Alto part, featuring a melodic line with slurs and accents.
- ALTO 2**: Second Alto part, mirroring the first with some chromatic variations.
- TENOR 1**: First Tenor part, playing a similar melodic line to the alts.
- TENOR 2**: Second Tenor part, providing harmonic support.
- SAX.**: Saxophone part, likely playing a rhythmic or melodic accompaniment.
- TRP. 1**: First Trumpet part, mostly resting.
- TRP. 2**: Second Trumpet part, mostly resting.
- TRP. 3**: Third Trumpet part, playing a melodic line.
- TRP. 4**: Fourth Trumpet part, playing a rhythmic pattern.
- TBN. 1**: First Trombone part, playing a rhythmic pattern.
- TBN. 2**: Second Trombone part, playing a rhythmic pattern.
- TBN. 3**: Third Trombone part, playing a rhythmic pattern.
- TBN. 4**: Fourth Trombone part, playing a rhythmic pattern.
- GTR.**: Guitar part, playing a rhythmic pattern with chordal indications like  $C^9$  and  $F_7/B^b$ .
- PNO.**: Piano part, playing a rhythmic pattern with chordal indications like  $C^9$  and  $F_7/B^b$ .
- BASS**: Bass part, playing a rhythmic pattern.
- DRUMS**: Drums part, playing a rhythmic pattern.

The score is written in a key signature of two flats (B-flat major or D-flat minor) and a 4/4 time signature. The notation includes various musical symbols such as slurs, accents, and dynamic markings.

Abb. 30: Count Basie: „Kansas City Blues“

The image displays a musical score for the piece "Kansas City Blues" by Count Basie. The score is arranged for a jazz ensemble and includes the following parts:

- Saxophone Section:** Four staves labeled "Sax" (1, 2, 1, 2) and "Sax" (1, 2). The first two staves (1 and 2) feature "Solo" markings and dynamic markings of *f* (forte). The saxophone parts consist of eighth-note patterns with accents and triplets.
- Trumpet Section:** Four staves labeled "mpet" (1, 2, 3, 4). The parts are primarily chordal accompaniment with dynamic markings of *f* and accents (^).
- Trombone Section:** Four staves labeled "trbone" (1, 2, 3, 4). The parts include eighth-note lines with dynamic markings of *f* and accents (^).
- Piano Section:** Two staves labeled "piano". The right hand features a complex rhythmic pattern with triplets and chords, while the left hand provides a steady bass line with triplets. Dynamic markings include *f*.
- Harmony:** A staff labeled "har" (harmony) shows the chord progression: Cm<sup>6</sup>, C<sup>o</sup>, G<sup>7</sup>, Cm<sup>7</sup>, Cm<sup>6</sup>, C<sup>o</sup>.

The score is written in 4/4 time and includes various musical notations such as accents (^), dynamic markings (*f*), and triplet markings (3).

Abb. 31: Maria Schneider Orchestra

Musical score for Maria Schneider Orchestra. The score is written for woodwinds (flutes, oboes, clarinets, bassoons) and strings. It features complex orchestration with many notes and rests. Key markings include "SEAS", "SAS", "BAR-TUDA", "TUTTI", and "TPIS. LANS". There are also circled numbers like (8) and (2).

Abb. 32: Wayne Shorter

Musical score for Wayne Shorter, featuring complex chord progressions and a "Rock Feel" section. The score is written for piano and includes various chord voicings and rhythmic patterns. Key markings include "(Bossa Nova)", "mf (sop.)", "f (piano fill)", and "(Rock Feel)". Chord progressions include  $G_{MA}^7$ ,  $E^b(add 9)$ ,  $G$ ,  $G^{13}_{sus}$ ,  $E^b/G$ ,  $D^b_{MA}^7/F$ ,  $G^b_{MA}^7(\#11)$ ,  $A^b_{MI}^7$ ,  $B^b/A^b$ ,  $G_{MI}^7$ ,  $C^9_{sus}$ ,  $D/C$ ,  $C^9_{sus}$ ,  $A^b(add 9)/C$ ,  $G^7(b^9)_{sus}$ ,  $E^b_{MA}^9/G$ , and  $(2)$ .

Abb. 33: Sonny Rollins: „St. Thomas- Calypso“

Sonny Rollins

$\text{♩} = 105$  A  $C^6$   $E_{mi}^7$   $A^7$   $D_{mi}^7$   $G^7$   $C^6$   
(tenor, 8<sup>va</sup> b.)

$C^6$   $E_{mi}^7$   $A^7$   $D_{mi}^7$   $G^7$   $C^6$

$E_{mi}^{7(9\#9)}$   $B^b7$   $A^7$   $D_{mi}^7$   $A^{b7(9\#9)}$   $G^7$

$C^7$   $C^9/E$   $F^6$   $F^{\#o7}$   $C^6/G$   $G^7$   $C^6$   
(fine)

Abb. 34: B. Goodman Quartet/L. Hampton, T. Wilson, G. Krupa

$\text{♩} = 105$  A  $C^6$   $E_{mi}^7$   $A^7$   $D_{mi}^7$   $G^7$   $C^6$   
(tenor, 8<sup>va</sup> b.)

$C^6$   $E_{mi}^7$   $A^7$   $D_{mi}^7$   $G^7$   $C^6$

$E_{mi}^{7(9\#9)}$   $B^b7$   $A^7$   $D_{mi}^7$   $A^{b7(9\#9)}$   $G^7$

$C^7$   $C^9/E$   $F^6$   $F^{\#o7}$   $C^6/G$   $G^7$   $C^6$   
(fine)

Abb. 35: Ch.Christian: Airmail Special /Benny Goodman B. Band

The musical score is written in 4/4 time and consists of six staves of music. The first five staves are grouped together with a large bracket on the left. The first staff begins with a common time signature 'C' and a treble clef. The second staff continues the melody. The third staff features a common time signature 'C' and a bass clef. The fourth staff includes a common time signature 'C' and a bass clef, with chords  $B^{\circ}$ ,  $Bb^{\circ}$ ,  $A\flat 9$ , and  $G^9$  indicated above the notes. The fifth staff continues the melody. The sixth staff is a separate line of music, also starting with a common time signature 'C' and a bass clef. Below the sixth staff, there is a section labeled 'ALTERNATE SECTION VAMP' in parentheses, followed by three staves of music. The first staff of this section has a common time signature 'C' and a treble clef. The second staff has a common time signature 'C' and a bass clef. The third staff has a common time signature 'C' and a bass clef.





Abb. 39: Thad Jones/Mel Lewis B.Band

Abb. 40: Lionel Hampton B. Band / Count Basie B. Band

**Abb: 41: Kenny Clarke/Francy Boland Big Band: „It's Wonderful”  
Thad Jones/Mel Lewis Big Band**

MEDIUM SWING (♩ = 126) Music by GEORGE GERSHWIN

The musical score is arranged for a big band and includes the following parts:

- Alto Sax 1
- Alto Sax 2
- Tenor Sax 1
- Tenor Sax 2
- Baritone Sax
- Trumpet 1
- Trumpet 2
- Trumpet 3
- Trumpet 4
- Trombone 1
- Trombone 2
- Trombone 3
- Trombone 4
- Guitar
- Piano
- Bass
- Drums

Tempo: MEDIUM SWING (♩ = 126)  
Music by GEORGE GERSHWIN

Performance instructions include dynamics (e.g., *f*, *mf*, *ff*), articulation (accents, slurs), and specific directions such as "Solo" for the Trombone 4 part and "Swing - Basics" for the Bass part.

Abb. 42: Norah Jones/J.Harris: Don't Know Why- Pop Jazz Big Band

The image displays a musical score for a Pop Jazz Big Band arrangement of the song "Don't Know Why" by Norah Jones and J. Harris. The score is written for 13 instruments: Alto Sax 1 & 2, Tenor Sax 1 & 2, Baritone Sax, Trumpet 1-4, Trombone 1-4, and Guitar. The guitar part includes a chord progression: Bbm7, Bb7, Ebm7, D+, Gm7, C9, Eb7, Bb. The score is in 4/4 time and features a mix of eighth and quarter notes, with some complex rhythmic patterns in the saxophone and trumpet parts.

Album: Come Away w.Me/ vers.

Abb.43: Pick Up The Pieces/ Fussion, Creative Jazz rock

The musical score is written in 4/4 time and features the following elements:

- Guitar (lead gtr.):** Starts with an  $F_{MI}^T$  chord and a melodic line. Includes a section with triplets of eighth notes.
- Chords:**  $B^b_{SUS}$  (with 'like letter A'),  $F_{MI}^T$ ,  $B^b$  (with 'like letter C'),  $C^7$  (with '#9' and 'omit5'), and  $C^7$  (with '#9' and 'omit5').
- Drums:** Indicated by 'dr. continue' and 'dr. fill'.
- Vocals:** Lyrics include "Pick up the piec-es, uh huh." and "Pick up the piec-es, uh huh. Pick up the piec-es, uh huh. Pick up the piec-es.".
- Saxophone (Sax solo):** Features a melodic solo in the lower system.
- Bass:** Provides a rhythmic accompaniment with eighth notes.
- Other:** A circled '3' with a slash and '6' is present at the end of the saxophone part.

James Carter, Tenorsaxophon/ Phil Collins B. Band

Abb. 44: Don Ellis Big Band

total music. To illustrate)

total music. To illustrate)

$\text{♩} = 144$

PIANO  
OR  
ORCH.

GENTLY

1

2

ETC.

$\text{♩} = 84$

Orch.

ETC.

$\text{♩} = 50$

SMOOTHLY

3

ETC.

③ TRANSPOSED (STARTING ON G<sup>4</sup>)

④ TRANSPOSED (STARTING ON E<sup>4</sup>)

Abb. 45: K. Velebny: Tibidabo

1

2

ETC.

3

4

5

6

7

8

9

10

11

12

13

14

15

16

17

18

19

20

21

22

23

24

25

26

27

28

29

30

31

32

33

34

35

36

37

38

39

40

41

42

43

44

45

46

47

48

49

50

51

52

53

54

55

56

57

58

59

60

61

62

63

64

65

66

67

68

69

70

71

72

73

74

75

76

77

78

79

80

81

82

83

84

85

86

87

88

89

90

91

92

93

94

95

96

97

98

99

100

101

102

103

104

105

106

107

108

109

110

111

112

113

114

115

116

117

118

119

120

121

122

123

124

125

126

127

128

129

130

131

132

133

134

135

136

137

138

139

140

141

142

143

144

145

146

147

148

149

150

151

152

153

154

155

156

157

158

159

160

161

162

163

164

165

166

167

168

169

170

171

172

173

174

175

176

177

178

179

180

181

182

183

184

185

186

187

188

189

190

191

192

193

194

195

196

197

198

199

200

201

202

203

204

205

206

207

208

209

210

211

212

213

214

215

216

217

218

219

220

221

222

223

224

225

226

227

228

229

230

231

232

233

234

235

236

237

238

239

240

241

242

243

244

245

246

247

248

249

250

251

252

253

254

255

256

257

258

259

260

261

262

263

264

265

266

267

268

269

270

271

272

273

274

275

276

277

278

279

280

281

282

283

284

285

286

287

288

289

290

291

292

293

294

295

296

297

298

299

300

301

302

303

304

305

306

307

308

309

310

311

312

313

314

315

316

317

318

319

320

321

322

323

324

325

326

327

328

329

330

331

332

333

334

335

336

337

338

339

340

341

342

343

344

345

346

347

348

349

350

351

352

353

354

355

356

357

358

359

360

361

362

363

364

365

366

367

368

369

370

371

372

373

374

375

376

377

378

379

380

381

382

383

384

385

386

387

388

389

390

391

392

393

394

395

396

397

398

399

400

401

402

403

404

405

406

407

408

409

410

411

412

413

414

415

416

417

418

419

420

421

422

423

424

425

426

427

428

429

430

431

432

433

434

435

436

437

438

439

440

441

442

443

444

445

446

447

448

449

450

451

452

453

454

455

456

457

458

459

460

461

462

463

464

465

466

467

468

469

470

471

472

473

474

475

476

477

478

479

480

481

482

483

484

485

486

487

488

489

490

491

492

493

494

495

496

497

498

499

500

501

502

503

504

505

506

507

508

509

510

511

512

513

514

515

516

517

518

519

520

521

522

523

524

525

526

527

528

529

530

531

532

533

534

535

536

537

538

539

540

541

542

543

544

545

546

547

548

549

550

551

552

553

554

555

556

557

558

559

560

561

562

563

564

565

566

567

568

569

570

571

572

573

574

575

576

577

578

579

580

581

582

583

584

585

586

587

588

589

590

591

592

593

594

595

596

597

598

599

600

601

602

603

604

605

606

607

608

609

610

611

612

613

614

615

616

617

618

619

620

621

622

623

624

625

626

627

628

629

630

631

632

633

634

635

636

637

638

639

640

641

642

643

644

645

646

647

648

649

650

651

652

653

654

655

656

657

658

659

660

661

662

663

664

665

666

667

668

669

670

671

672

673

674

675

676

677

678

679

680

681

682

683

684

685

686

687

688

689

690

691

692

693

694

695

696

697

698

699

700

701

702

703

704

705

706

707

708

709

710

711

712

713

714

715

716

717

718

719

720

721

722

723

724

725

726

727

728

729

730

731

732

733

734

735

736

737

738

739

740

741

742

743

744

745

746

747

748

749

750

751

752

753

754

755

756

757

758

759

760

761

762

763

764

765

766

767

768

769

770

771

772

773

774

775

776

777

778

779

780

781

782

783

784

785

786

787

788

789

790

791

792

793

794

795

796

797

798

799

800

801

802

803

804

805

806

807

808

809

810

811

812

813

814

815

816

817

818

819

820

821

822

823

824

825

826

827

828

829

830

831

832

833

834

835

836

837

838

839

840

841

842

843

844

845

846

847

848

849

850

851

852

853

854

855

856

857

858

859

860

861

862

863

864

865

866

867

868

869

870

871

872

873

874

875

876

877

878

879

880

881

882

883

884

885

886

887

888

889

890

891

892

893

894

895

896

897

898

899

900

901

902

903

904

905

906

907

908

909

910

911

912

913

914

915

916

917

918

919

920

921

922

923

924

925

926

927

928

929

930

931

932

933

934

935

936

937

938

939

940

941

942

943

944

945

946

947

948

949

950

951

952

953

954

955

956

957

958

959

960

961

962

963

964

965

966

967

968

969

970

971

972

973

974

975

976

977

978

979

980

981

982

983

984

985

986

987

988

989

990

991

992

993

994

995

996

997

998

999

1000

Abb.46: D. E.: Mood Indigo- Wynton Marsalis

Handwritten musical score for 'Mood Indigo' by Wynton Marsalis. The score is written for saxophone and piano. It features a key signature of one flat (B-flat) and a 4/4 time signature. The saxophone part is written in treble clef, and the piano part is written in bass clef. The score includes various chord markings such as Ab, Bb7, Ebm7, Eb7, Ab7, Eb7, Ab7, Bb, and Gb7. There are also some performance instructions like 'NEW FOR SAIZ Solos' and '(Et Welle Fou)'. The score is divided into measures by vertical bar lines, and there are some circled numbers (4) and (5) indicating specific measures.

Abb. 47: Duke E. /WyntonMarsalis: It's Don't Mean

Handwritten musical score for 'It's Don't Mean' by Duke Ellington and Wynton Marsalis. The score is written for piano and saxophone. It features a key signature of one flat (B-flat) and a 4/4 time signature. The piano part is written in bass clef, and the saxophone part is written in treble clef. The score includes various chord markings such as Eb7, Ab7, Bb7, and Eb7. There are also some performance instructions like 'Solo Break' and 'Solo Break'. The score is divided into measures by vertical bar lines, and there are some circled numbers (4) and (5) indicating specific measures.

Open f. Solos Choruse

Handwritten musical score for guitar solo and chorus. The score is written on six staves. The first staff is the melody, starting with a treble clef and a key signature of one flat (Bb). The second staff is the bass line, starting with a bass clef. The third staff is a second melody line, also in treble clef. The fourth staff is a second bass line, also in bass clef. The fifth staff is a third melody line, in treble clef. The sixth staff is a third bass line, in bass clef. The score includes various musical notations such as notes, rests, slurs, and accidentals. Chord symbols are written above the staves: Dm, Em7, E9, A9, F#7(b9), Bm7b9, Em7b9, and D. The score is divided into sections by double bar lines with repeat signs. At the end of the sixth staff, there is a box containing the text: "AFTER ALL SOLOS" and "D.S.M.C.O.R.". The page number 137 is located at the bottom right of the page.

Abb. 48: George Russel: Lydian Concept

C Lydian

Cadence  
 (1). G maj. 7 to C maj. 7  
 (2). D to C

modal use - same general procedure as above.  
 tonal use - IV6 chord scale in G Major.

---

*Discovered in 1938*  
**Miscellaneous Considerations**

1. Many chord scales can be built from the chord of the moment and its resolution.

A7 (V7 of IIm7)

Dm7

2. Put another way, many secondary V7 and passing Diminished chord scales are built in the key (diatonic) with chromatic adjustment for the altered chord tone or tones.

---

D7 (V7 of V) G7 C

E7 (V7 of VIIm7) Am7 Dm7 G7 C etc.

Abb. 49: Improvisationsbeispiele

**C Aeolian** Cadence

(1). Fm to Cm  
(2). Bb7 to Cm

**Melody**

**Piano**  
Cm Ab Fm Cm

**Bass (on scale)**

**Vim7 C. S.** - IIm7 C.S. - V7 C.S. - I C.S.

Cm7 (Aeolian) Fm7 (Dorian) Bb7 (Mixo.) Eb (Ionian)

**C Phrygian** Phrygian Mode

Cadence  
(1). Db to Cm  
(2). Bbm7 to Cm.