

# Jazz

*Schwerpunktthema für die  
schriftliche Abiturprüfung  
im Fach Musik  
in Baden-Württemberg 2022*

**Redaktion:**

Prof. Dr. Bert Gerhardt

StD Wieland Kleinbub

OStR Uli Lutz

StD Johannes Stephan



Version: 2.7 (Update 25.02.2021)

# Inhalt

1. Themenstellung	3
2. Einführung	4
3. Kompetenzen	6
4. Aufnahmen der 10 Standards	7
5. Die 10 Bereiche	10
5.3. <i>Blues</i>	12
5.4. <i>New Orleans</i>	16
5.5. <i>Swing</i>	18
5.6. <i>Bebop</i>	21
5.7. <i>Cool Jazz</i>	25
5.8. <i>Latin Jazz</i>	27
5.9. <i>Fusion</i>	28
5.10. <i>ECM Style</i>	30
5.11. <i>Rhythm Changes</i>	31
5.12. <i>Jazz Standard</i>	33
6. Hintergrundtexte	35
7. Analysen der 10 Standards	53
7.1. <i>All Blues</i>	53
7.2. <i>Sweet Georgia Brown</i>	55
7.3. <i>Take The A-Train</i>	56
7.4. <i>Ornithology</i>	57
7.5. <i>So What</i>	58
7.6. <i>Cantaloupe Island</i>	60
7.7. <i>Children's Song No. 1</i>	61
7.8. <i>I Got Rhythm</i>	63
7.9. <i>The Girl From Ipanema</i>	64
7.10. Musik beschreiben: <i>Autumn Leaves</i>	66
8. Biographien	67
9. Jazz-Harmonielehre	72
10. Glossar	87
11. Weiterführende Aspekte	97
12. Kurze Geschichte des Jazz	100
13. Zitate	102
14. Literatúrauswahl	103
15. Links	104

# 1. Themenstellung

## **Jazz**

*am Beispiel von 10 Standards*

- All Blues (**Blues**)
- Sweet Georgia Brown (**New Orleans**)
- Take The A-Train (**Swing**)
- Ornithology (**Bebop**)
- So What (**Cool Jazz**)
- Cantaloupe Island (**Modal/Fusion**)
- The Girl From Ipanema (**Latin**)
- Autumn Leaves (**Jazz Standard**)
- Children´s Songs No. 1 (**ECM Style**)
- I Got Rhythm (**Rhythm Changes**)

## 2. Einführung

Jazz ist eine wesentliche Ausprägung der Musik des 20./21. Jahrhunderts und wurde deshalb ausgewählt als Schwerpunktthema für das schriftliche Abitur in Baden-Württemberg.<sup>1</sup> Jazz hat musikimmanent eine ganz eigene Entwicklung genommen, insbesondere in den Bereichen Harmonik, Melodiebildung, Rhythmik, Instrumentenbehandlung und Aufführungspraxis.

Improvisation als Kern dieser Musik wurde bislang kaum im Musikabitur berücksichtigt. Durch den Bezug auf 10 zentrale „Standards“ des Jazz, welche verschiedene Entwicklungsphasen und Stile dieser Musik exemplarisch abbilden, ist zugleich ein klar fasslicher inhaltlicher und musikbezogener Rahmen gesetzt.

Damit einher geht naturgemäß die Förderung des Hörens von Musik in ihrer individuellen Aufführung und Aufnahme als zentraler Kompetenz. „Musik beschreiben“ korrespondiert in der unterrichtlichen Beschäftigung direkt damit – gemeint als nicht reines „Nach-Buchstabieren“ des Notentextes, sondern als Verknüpfung von Analyse, Wirkung und Interpretation (*Vgl. als Beispiel die Beschreibung in dieser Handreichung zum Solo von Miles Davis über „Autumn Leaves“, S. 66*)

Schüler\*innen werden mit dem Thema vielfältige Praxiserfahrungen ermöglicht im Singen und Musikmachen. Eine besondere Motivierung ist durch die Aspekte des Rhythmus, der zugehörigen Grooves und des Blues möglich. Zugleich ist eine Anbindung an die Gegenwart und an die Lebenswelt der Schüler\*innen gewährleistet, z.B. durch Crossover von Jazz und Populärer Musik oder Jazz und Neuer Musik.

Im Kontext der verschiedenen, fokussierten Stile der Jazzgeschichte sollen zudem beispielhaft zwei Biographien, die der Sängerin Ella Fitzgerald und die des Trompeters Miles Davis akzentuiert werden.

Mit dieser Handreichung werden Materialien und Anregungen für den Unterricht bereitgestellt. Zentrale Begriffe und Inhalte des Themas wurden in einer Übersicht gesammelt. Dazu gibt es eine Auswahl-Liste mit Literatur und Onlinequellen zur fachlichen Einarbeitung sowie zur weiteren Auseinandersetzung. Die Referenz-Aufnahmen der 10 thematisierten Standards haben wir tabellarisch für Sie zusammengefasst.

Die von den Schüler\*innen erwarteten Kompetenzen in den verschiedenen Bereichen wurden konkret formuliert und geben eine zusätzliche Leitlinie für den Unterricht in der Jahrgangsstufe vor. Für die erste Beschäftigung im Unterricht mit den Schüler\*innen können eine Sammlung mit Zitaten zum Jazz-Begriff und Jazz-Verständnis sowie eine kurze Jazzgeschichte als Arbeitsmaterial dienen. Gleiches gilt für die zwei kurzen Biographien von Ella Fitzgerald und Miles Davis.

Die folgenden Kapitel verstehen sich als Material für die Unterrichtsvorbereitung. Die Geschichte des Jazz wird beschrieben entlang der Stile, Entwicklungen und Bereiche, welche den Standards zugeordnet werden können.

---

<sup>1</sup> Erstellung dieser Handreichung im Auftrag der Fachreferenten Musik der 4 Regierungspräsidien, BW

Mit Hintergrundtexten zu den 10 Standards wird die Entstehungs- und Rezeptionsgeschichte der gewählten Titel vertieft. Dazu paaren sich stichpunktartige Analysen des Notentextes der Standards sowie ein Beispiel für den Aufgabentyp „Musik beschreiben“ anhand einer Solo-Improvisation von Miles Davis.

Hinzu kommt eine Zusammenfassung der Jazz-Harmonielehre, wiederum bezogen auf die in den Standards vorkommenden Strukturen, sowie ein umfangreiches Glossar zum Nachschlagen wichtiger Begriffe des Themas Jazz mit kurzen, prägnanten Erläuterungen.

Als Ergänzung der Handreichung wird es landesweit eintägige Fortbildungen ab Herbst 2020 geben, in denen die musikpraktische Auseinandersetzung mit dem Thema einen wichtigen Schwerpunkt bilden wird, aber auch Fragen der methodischen Gestaltung und der vertieften inhaltlichen Auseinandersetzung angesprochen werden. Die Ausschreibung erfolgt über Lehrerfortbildung-Online<sup>2</sup>.

Die vollständigen Noten zu den Standards (C-/Bb-/Eb-Stimmen) sind zum Download auf Sheet Music Direct verfügbar unter <https://www.sheetmusicdirect.com/de-DE/go/schwerpunktthema-jazz>, zu Sonderkonditionen für die Schulmusik in Baden-Württemberg mit freundlicher Unterstützung von Hal Leonard Europe Ltd<sup>3</sup>.

Der Film „Pure Love – Die Stimme von Ella Fitzgerald“ (D, 2016, Arte/SWR, Katja Duregger, 53 Min.) wird vom SWR exklusiv zur Verfügung gestellt für die Musikkurse im Abitur zum Thema Jazz, die Rechte sind über das Ministerium für Kultus, Jugend und Sport abgesichert worden<sup>4</sup>.

Wir wünschen allen Musik-Kollegen\*innen im Land viel Spaß bei der Vorbereitung des Themas und im Unterricht mit Ihren Schüler\*innen.

---

<sup>2</sup> <https://lfb.kultus-bw.de/lfb/>.

<sup>3</sup> Alle Links auch auf: <http://schulmusiker.info/jazz>, ebenso die Termine und Orte der Fortbildungen

<sup>4</sup> Download-Link: dito

### 3. Kompetenzen

Die Schüler\*innen:

- kennen die **sozialen und gesellschaftlichen Hintergründe** des Jazz
- können **Zitate** von Jazzmusiker\*innen erläutern und dazu Stellung nehmen (*Handreichung*)
- kennen zwei Biographien von Jazzmusiker\*innen und deren musikalische Entwicklungen:  
**Miles Davis, Ella Fitzgerald**
- können die Bedeutung der **Improvisation** für den Jazz erläutern
- können **Jazzelemente** in anderen **Musikepochen** wiedererkennen und vergleichen

MUSIKALISCHE GESTALTUNGSMITTEL

- kennen wesentliche **Fachbegriffe** des Jazz (*Handreichung: begrenztes und definiertes Repertoire*) und können diese anwenden
- können **melodische Gestaltungsmittel** eines Jazz Standards herausarbeiten und deren **Wirkung** beschreiben
- können einen Jazz Standard **formal analysieren**
- kennen die wichtigsten **rhythmischen und metrischen Erscheinungsformen** des Jazz (*Groove, binär, ternär, Latin etc.*)
- kennen die wichtigsten im Jazz häufig verwendeten **Akkordsymbole** und können diese erkennen und schriftlich darstellen
- kennen die wichtigsten im Jazz verwendete **Skalen**, kennen deren Verwendung und können diese im Notentext erkennen
- können **II-V-I-Verbindungen** in Dur und Moll in einem **Leadsheet** erkennen und einordnen
- können **transkribierte Improvisationen** und **Arrangements analysieren und beschreiben**

HÖR-KOMPETENZEN

- können den **formalen Ablauf** und die **Dramaturgie einer Aufnahme** eines Jazz Standards beschreiben und darstellen
- können beim **Vergleich zweier Aufnahmen** musikalische **Gestaltungsmittel** und **Spielweisen** hörend erkennen und deren unterschiedliche **Wirkung beschreiben**
- können **Stile** hörend erkennen (*und anhand wesentlicher Merkmale eine Zuordnung begründen*)
- können den Aufbau einer **Solo-Improvisation** beschreiben und beurteilen
- können instrumentale **Besetzungen und Satzstrukturen** erkennen und deren Wirkung beschreiben

## 4. *Aufnahmen der 10 Standards – Quellen und Referenzen*

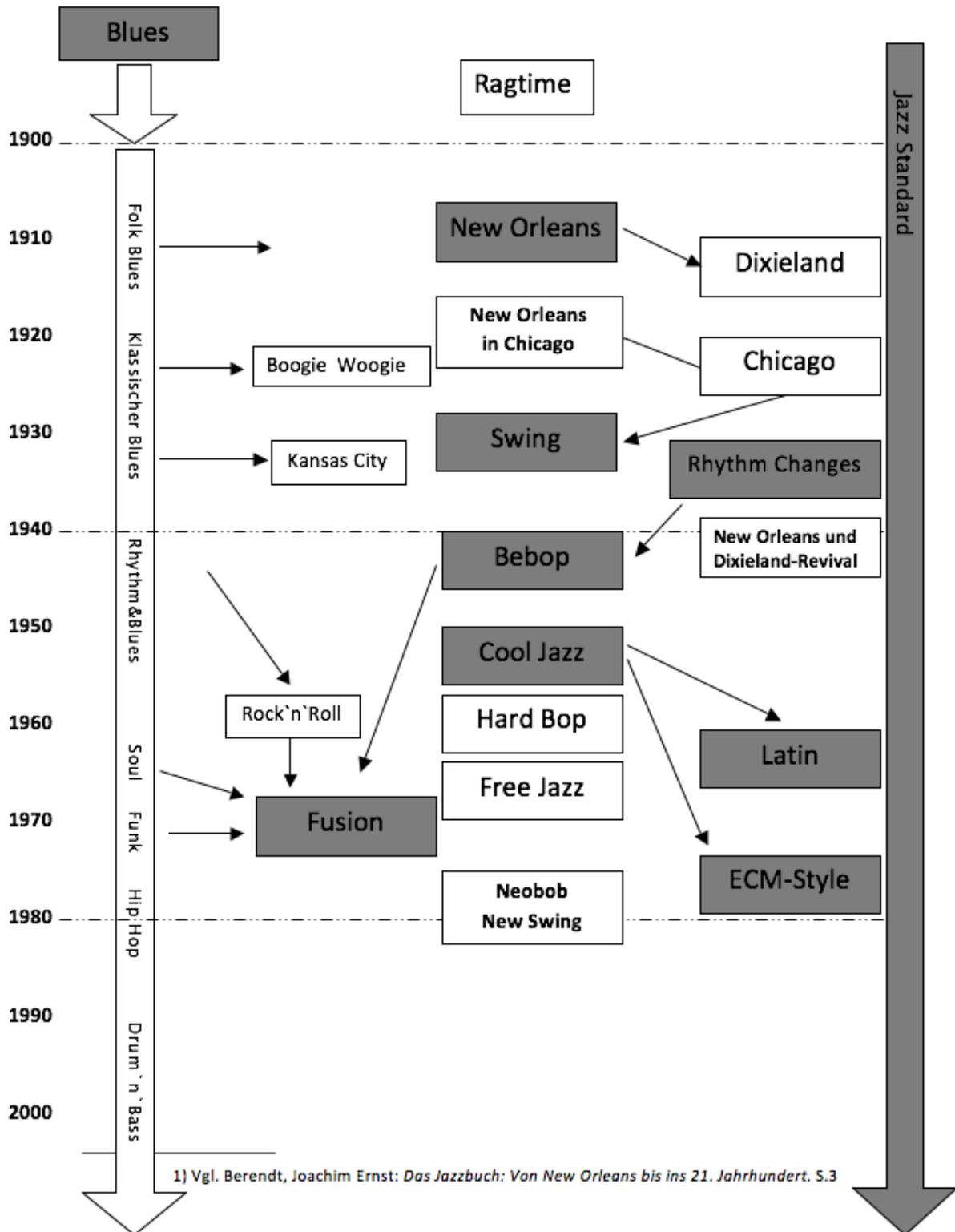
Titel	CD, Amazon/JPC/Apple
<i>All Blues</i>	<p>Album: Kind Of Blue, 1959 (Columbia) Miles Davis © Originally released 1959. All rights reserved by Columbia Records, a division of Sony Music Entertainment.</p> <p>ASIN: B003R9PDT4 JPC: 8973260 <a href="https://music.apple.com/de/album/kind-of-blue/268443092">https://music.apple.com/de/album/kind-of-blue/268443092</a></p>
<i>Sweet Georgia Brown</i>	<p>Album: The Best Gatsby Party Music Django Reinhardt &amp; Coleman Hawkins Aufnahme: 1937 Bernie, Casey &amp; Pinkard © 2013 One Media iP Ltd</p> <p><a href="https://music.apple.com/de/album/sweet-georgia-brown/909385357?i=909385579">https://music.apple.com/de/album/sweet-georgia-brown/909385357?i=909385579</a></p>
<i>Take The A-Train</i>	<p>Take the "A" Train (1999 Remastered) Duke Ellington and His Famous Orchestra Album: The Essential Duke Ellington Billy Strayhorn © 2007 Sony Music Entertainment</p> <p>JPC: 3878977 <a href="https://music.apple.com/de/album/take-the-a-train-1999-remastered/199331521?i=199336114">https://music.apple.com/de/album/take-the-a-train-1999-remastered/199331521?i=199336114</a></p>
<i>Ornithology</i>	<p>Album: Ornithology The Complete Savoy &amp; Dial Master Takes Charlie Parker, 1946 © 2002 Slg, Llc</p> <p>JPC: 2187103 <a href="https://music.apple.com/de/album/ornithology/2598526?i=2598422">https://music.apple.com/de/album/ornithology/2598526?i=2598422</a></p>

<p><i>So What</i></p>	<p>Album: Kind Of Blue, 1959 (Columbia)  Miles Davis  © Originally released 1959. All rights reserved by  Columbia Records, a division of  Sony Music Entertainment.</p> <p>ASIN: B003R9PDT4  JPC: 8727276  <a href="https://music.apple.com/de/album/so-what/268443092?i=268443097">https://music.apple.com/de/album/so-what/268443092?i=268443097</a></p>
<p><i>Cantaloupe Island</i></p>	<p>Album: Empyrean Isles (Remastered)  Herbie Hancock  © 1964 Blue Note Records (84175)</p> <p>JPC: 2952895  ASIN: B0000018UG</p> <p><a href="https://music.apple.com/de/album/cantaloupeisland/724298445?i=724298921">https://music.apple.com/de/album/cantaloupeisland/724298445?i=724298921</a></p> <p>Album: Secrets (<i>hier: Cantelope Island</i>)  Herbie Hancock  © 1976 Columbia Records, a division of Sony Music Entertainment</p> <p>JPC: 5422243  ASIN: B000025U89</p> <p><a href="https://music.apple.com/de/album/secrets/762188901">https://music.apple.com/de/album/secrets/762188901</a></p>
<p><i>The Girl From Ipanema</i></p>	<p>The Girl from Ipanema  (feat. Antônio Carlos Jobim &amp; Astrud Gilberto)  Album: Getz/Gilberto (Expanded Edition)  Stan Getz &amp; João Gilberto, 1964</p> <p>Antônio Carlos Jobim, Norman Gimbel &amp; Vinicius de Moraes  This Compilation © 2014 The Verve Music Group, a Division of UMG  Recordings, Inc.</p> <p>JPC: 5085211  ASIN: B00JKTFR1E  <a href="https://music.apple.com/de/album/girl-from-ipanema-feat-ant%C3%B4nio-carlos-jobim-astrud/1469580970?i=1469580983">https://music.apple.com/de/album/girl-from-ipanema-feat-ant%C3%B4nio-carlos-jobim-astrud/1469580970?i=1469580983</a></p>

<p><i>Autumn Leaves</i></p>	<p>Album: Somethin' Else (The Rudy Van Gelder Edition Remastered)  Cannonball Adderley, 1958 (mit Miles Davis)  © 1999 Blue Note Records</p> <p>JPC: 2952813  ASIN: B00000141J  <a href="https://music.apple.com/de/album/autumn-leaves/724729986?i=724730318">https://music.apple.com/de/album/autumn-leaves/724729986?i=724730318</a></p>
<p><i>Children's Song  No. 1</i></p>	<p>Chick Corea  Album: Children's Songs  Chick Corea, 1984  © 1984 ECM Records GmbH, under exclusive license to Deutsche Grammophon GmbH, Berlin</p> <p>JPC: 1018418  ASIN: B001CSQINM  (Noten: ISBN 3795795885)</p> <p><a href="https://music.apple.com/de/album/childrens-songs-no-1/1442281941?i=1442281949">https://music.apple.com/de/album/childrens-songs-no-1/1442281941?i=1442281949</a></p>
<p><i>I Got Rhythm</i></p>	<p>Ella Fitzgerald  Album: 100 Songs For a Centennial  George Gershwin &amp; Ira Gershwin, 1957  © 2017 Verve Label Group, a Division of UMG Recordings, Inc.</p> <p>JPC: 6485937  ASIN: B07P91QZL4</p> <p><a href="https://music.apple.com/de/album/i-got-rhythm/1442255575?i=1442257603">https://music.apple.com/de/album/i-got-rhythm/1442255575?i=1442257603</a></p>

## 5. Die 10 Bereiche

### 5.1. Grafische Übersicht



## 5.2. Vorbemerkung

Der Jazz ist ein großes, vielfältiges und weit verzweigtes Thema. Um ihn verstehen zu können, braucht man ein musikgeschichtliches Grundgerüst und einige wesentliche Grundbegriffe der Praxis. Zudem erhält man ein tieferes Verständnis durch das eigene Musizieren bzw. Improvisieren und durch ein aufmerksames Hören von Aufnahmen. Das Angebot an Jazz-Aufnahmen ist sehr groß und vielfältig und deshalb zunächst verwirrend. Man kann nicht alles hören und wissen, jedoch kann man, wie beim Improvisieren, einfach einmal anfangen. Dabei ist die vorgenommene Auswahl der Stücke hilfreich.

Die Konzeption des Jazz-Themas im Abitur beruht auf der Auswahl von zehn wichtigen Stil- und Fachbegriffen, den 10 Bereichen (siehe Grafik oben), die jeweils einem Jazz Standard zugeordnet sind. Mit Hilfe des folgenden Textes, der keinen Anspruch auf Vollständigkeit erhebt, erhält man einen ersten Zugang zu diesen Bereichen. Es ist empfehlenswert, die im Text genannten und kursiv markierten Informationen zu Jazzmusikern<sup>5</sup>, Jazz-Stilen oder zu bestimmten Aufnahmen selbst nachzuhören. Im Zeitalter von Youtube und Spotify sind die Möglichkeiten hierzu vielfältig und gerade zu ideal.

---

<sup>5</sup> Im folgenden Kapitel wird aus Gründen der besseren Lesbarkeit ausschließlich die männliche Form verwendet. Sie bezieht sich auf Personen beiderlei Geschlechts.

### 5.3. Blues (→ „All Blues“)

Zu den wichtigsten Wurzeln des Jazz gehört der **Blues**. Erste Frühformen des Blues entstanden Ende des 19. Jahrhunderts in den Südstaaten der USA und waren unmittelbarer Ausdruck der unterdrückten afroamerikanischen Bevölkerung.

Der Blues brachte das auf den Baumwoll-Plantagen in den **Worksongs** praktizierte Wechselspiel von **Call and Response** ebenso wie die typische Singweise, die lauten Rufe der **Field Hollers**, in eine einfache Lied-Form. Die Blues-Texte waren meistens klagend, in der Ich-Form verfasst und handelten von Alltagsthemen wie z.B. Diskriminierung, Arbeitslosigkeit, Untreue oder Heimweh.

Im Blues vermischen sich europäische und afroamerikanische Elemente. Der Blues wird von einem „europäisch“ standardmäßigen 12-taktigen Harmonie-Schema bestimmt, das sich in drei Vierergruppen aufteilen lässt, die aus Tonika, Subdominante und Dominante bestehen:

6

**Einfaches Blues-Schema in C**

Dieses im Jazz besonders bei Jam-Sessions beliebte Improvisations-Schema ist so wandlungsfähig, dass es oft harmonisch erweitert und verändert wird. Auch kann es auf 8 Takte verkürzt oder um 16 Takte verlängert werden:

**Erweitertes Blues-Schema in C**

<sup>6</sup> Diese Grafik und alle folgenden Notenbeispiele, die nicht anders ausgewiesen sind, stammen von den Autoren.

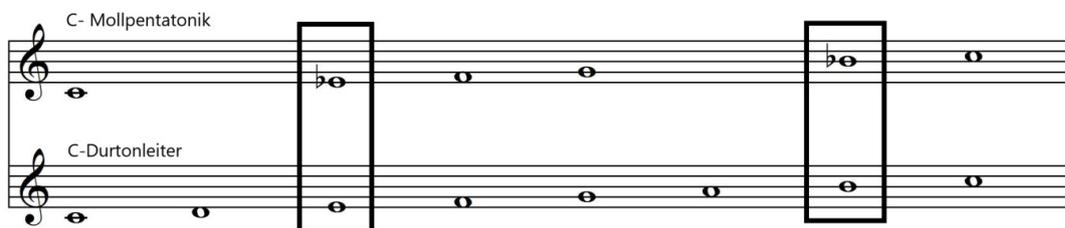
Im Blues-Schema lässt sich eine vokal angelegte AAB-Form erkennen, in der der Blues-Sänger die erste und die zweite Zeile wiederholt und in der dritten Zeile den Gedanken abschließt. Die Instrumentalbegleitung fungiert dabei als Gesprächspartner und kommentiert jeweils nach zwei Takten die Aussage des Blues-Sängers (= Call and Response).

In der folgenden Aufnahme des *Back Water Blues* mit der berühmten Blues-Sängerin *Bessie Smith* führt die Sängerin einen Dialog mit dem Klavier:

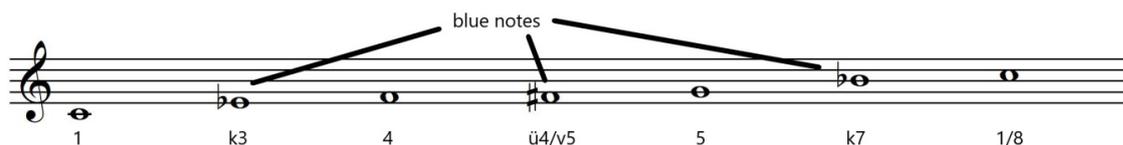
*A: When it rains five days and the skies turn dark as night*  
*A: When it rains five days and the skies turn dark as night*  
*B: Then trouble's takin' place in the lowlands at night...*

Das erzählende Moment des Blues, das nicht immer einer Logik folgen muss, bestimmt alle Jazz-Richtungen. Jazz-Musiker „erzählen“ bei ihren Improvisationen „Geschichten“. Die einzelnen Phrasen, meistens 2-, 4- oder auch 8-taktig, können mit gesprochenen Sätzen gleichgesetzt werden. Neben dem formalen Gefühl führt das emotionale Durchdringen der momentanen Stimmung des Textes zu einem sogenannten **Blues-Feeling**. Immer wieder heißt es bei Jazz-Musikern, dass jemand den Blues „hat“ oder „nicht hat“.

Im Blues treffen die meistens Moll-pentatonischen Gesänge der Schwarzen auf eine europäisch geprägte Klangwelt, hierbei entsteht ein Konflikt, ein Spannungsfeld. So entwickeln sich vokal wie instrumental unsauber intonierte Töne, die man **Blue Notes** nennt und die sich zunächst auf die Terz und die Septime einer Durtonleiter beziehen:



Die in der Bebop-Ära häufig verwendete verminderte Quint („flatted fifth“) gilt ebenso als Blue Note. Sie ist auch schon in den Anfängen des Blues zu finden. Die dabei entstehende klassische Blues-Tonleiter ist also eine erweiterte Form der Moll-Pentatonik:



Mit dieser Blues-Tonleiter kann man über ein Blues-Schema improvisieren. Jazz- und Bluespianisten spielen die ursprünglich vokal angeschliffenen Blue Notes häufig gleichzeitig an.

Die ersten Blues-Sänger zogen mit Banjo oder Gitarre über die Dörfer und Plantagen der Südstaaten und sangen in freien Rhythmen ohne einen festen durchgehenden **Beat** (= Grundschlag). Dabei intonierten sie langgezogene „unsaubere“ Töne und formal war noch kein Schema zu erkennen. Dieser frühe Blues, **archaischer Blues** genannt, war neben Schlagern, zeitgenössischen Popsongs, dem **Ragtime** und den Country-Songs nur ein Teil des Repertoires der afroamerikanischen Musiker.

Ab 1910 etablierte und kommerzialisierte sich der **klassische Blues** als Unterhaltungsmusik in den großen Zelten der auf dem Land stattfindenden Shows und in den Vaudeville-Theatern der Städte. Besonders bekannt wurde der *St. Louis Blues* (1914) des schwarzen Trompeters und Bandleaders *W.C. Handy* (1873- 1958), der als einer der ersten Blues-Stücke notierte und arrangierte.

Ab 1915, ausgelöst auch durch den 1. Weltkrieg, trieb die Armut und der Traum von einem freien Leben die schwarze Bevölkerung vermehrt aus dem Süden der USA in die Städte des Nordens wie nach Chicago, Detroit oder New York. Dort entstand aus dem Blues der Südstaaten und dem klassischen Blues der **Urban Blues**. Seine Texte waren nun weniger autobiographisch und enthielten zum Teil oft drastische Stellungnahmen zum Leben in der Stadt.

Mit dem Aufkommen der Schallplatten-Labels um 1920 verbreitete sich der Blues rasch und eroberte die Hitparaden. Dazu trugen auch die Sängerinnen *Ma Rainey* und *Bessie Smith* bei. Meistens wurden sie von einem Klavier und zwei Bläsern begleitet.

In Chicago und Detroit prägte und erweiterte der Blues den dort in den Clubs und Bars stattfindenden populären Jazz entscheidend. Der Blues wurde nun in **Combo**-Besetzung musiziert und das Klavier trat neben der Gitarre in den Vordergrund (= **Chicago Blues**). Eng mit dem Blues verbunden ist der in den 1920er Jahren in Chicago sehr beliebte **Boogie Woogie**. Hierbei handelt es sich um einen solistischen Klavierstil, der sich aus dem **Barrelhouse** ableitete und bei dem der Blues von der Gitarre auf das Klavier übertragen wurde.

Die Harmoniefolge des **Boogie Woogie** ist dieselbe wie beim Blues, nur wird diese schnell und virtuos gespielt. Dabei „rollen“ in der linken Hand sich immer wiederholende, oft punktierte **Bass-Riffs**, während die rechte Hand mit synkopierten und **Offbeat** geführten Melodien brilliert, die der Blues-Tonleiter entnommen sind.

Zu stilistischen Weiterentwicklungen des **Chicago Blues** führte der Einsatz von Verstärkern und E-Gitarren, der für Musiker wie *Muddy Waters* und *John Lee Hooker* charakteristisch war. Auch auf die elektrische Gitarre setzten die nach dem zweiten Weltkrieg beliebten afroamerikanischen **Rhythm & Blues**-Bands, die deshalb entstehen konnten, weil die Radiostationen nicht mehr bereit waren, für ihre Unterhaltungsmusik teure Big Bands zu bezahlen.

Interessanterweise sprach man vor Einführung der Bezeichnung **Rhythm & Blues**, der aufgrund eines Rechtsstreits eingeführt wurde, von **Race Records**. Dies zeigt deutlich, wie sehr der Blues und die schwarze Musik bis dahin ghettoisiert waren und aus rassistischen Gründen abseits der weißen Bevölkerung stattfanden.

Dies änderte sich etwas in den 50er Jahren, als der rockende, rhythmisch akzentuierte **Rhythm & Blues** zum **Rock`n`Roll** führte, der weiße Stars wie *Bill Haley* und *Elvis Presley* hervorbrachte, aber auch

schwarzen Musikern wie *Chuck Berry*, *Fats Domino* und *Ray Charles* die Möglichkeit gab, in der weißen Popmusikszene erfolgreich zu sein.

Der Einfluss des schwarzen Blues, der immer schon Alltagsprobleme besang, ehrlich und gesellschaftsbezogen war, traf in den 1960er Jahren auf die politischen Veränderungen in der weißen westlichen Welt und beeinflusste die Popmusik wesentlich: Die *Beatles* und *Bob Dylan* wären ohne den Blues undenkbar.

Zu allen Zeiten hat der Blues die Geschichte des Jazz beeinflusst und ist bis heute vielfältig geblieben. Alle Bluesströmungen wie z.B. **Folk-Blues**, **Memphis-Blues**, **Soul-Blues**, **Hip Hop-Blues** und viele andere existieren bis heute nebeneinander.

## 5.4. New Orleans Jazz (→ „Sweet Georgia Brown“)

New Orleans, das 1718 von den Franzosen gegründet wurde, dann zwischenzeitlich einige Zeit unter spanischer Verwaltung stand bis es 1803 von Napoleon an die USA verkauft wurde, galt als kultureller Schmelztiegel. Spanische Tänze, z.B. die Habanera, französische Volks- und Ballettmusik und die Marschmusik der Militärkapellen nach preußischem Vorbild trafen auf die Musik der Schwarzen. Am Congo Square, einem Platz in New Orleans, erlaubte die Stadtverwaltung der schwarzen Bevölkerung, sich an arbeitsfreien Sonntagen zu treffen, dort zu tanzen und zu musizieren, denn es war verboten, die eigene Musikkultur auf den Plantagen auszuüben.

Die europäisch geprägte Stadt, in der es viele klassische Orchester und das erste Opernhaus der USA gab, begünstigte den Austausch der Kulturen: Märsche, Tänze, Volkslieder, Choräle, Spirituals und Blues trafen aufeinander. Zudem gab es in New Orleans zwei schwarze Bevölkerungsgruppen, die sich näher kamen. Auf der einen Seite die kreolische Bevölkerung, die aufgrund der französischen und spanischen Kolonialisierung stärker integriert und auch teilweise schon wohlhabend und gebildet (Notenlese-Fähigkeit) war. Auf der anderen Seite die Nachkommen der Sklaven, die das arme schwarze Proletariat der Stadt bildeten. Schon dem Pianisten und Komponisten *Jelly Roll Morton* war es wichtig zu betonen, dass er kreolischer Abstammung war. Gerne nannte er sich deshalb manchmal auch Ferdinand Joseph La Menthe.

Alle diese unterschiedlichen Bevölkerungsgruppen trafen in **Storyville**, dem Vergnügungsviertel der Stadt aufeinander. Dort gab es in Bars und Nachtclubs, aber auch bei Paraden und Bällen genügend Möglichkeiten des Musizierens. Das Hauptinstrument der Kreolen war die Klarinette, die von den Franzosen eingeführt wurde. Auch der Karneval **Mardi Gras** und die **Funerals**, die musikalisch begleiteten Leichenprozessionen, entsprangen der französischen Kultur. Bei den Begräbnissen spielten die **Brass Bands**, auch **Marching Bands** genannt, bis zum Friedhof traurige Musik, auf dem Nachhauseweg dann fröhliche, um die Erlösung des Verstorbenen zu feiern. Schon um 1890 verkleinerten sich die den europäischen Blaskapellen nachempfundenen Marching Bands zu den ersten Jazzbands, die in den Kneipen von Storyville für Unterhaltung sorgten.

Drei Melodieinstrumente, die gleichzeitig improvisieren, man nennt dies **Kollektiv-Improvisation**, prägen den **New Orleans Jazz**: das Kornett (oder eine Trompete), die Klarinette und die Posaune. In einer Art polyphonem Stimmengeflecht umspielt die Klarinette das Kornett und die Posaune, wobei die Führungsstimme meistens beim Kornett liegt. Diese Melodieinstrumente werden von einer Rhythmusgruppe begleitet: Banjo oder Gitarre, manchmal auch ein Klavier, Bass oder Tuba und Schlagzeug. Noch gibt es nicht diesen swingenden, schwebenden Jazz-Rhythmus, der Rhythmus gleicht durch die Betonung der schweren Zählzeiten 1 und 3 eher noch der Marschmusik.

Typisch für den New Orleans-Stil ist auch das **Hot-Spiel**. Eine Steigerung des Ausdrucks hinsichtlich Tonbildung, Artikulation, Intonation und Vibrato. Der Musiker „spricht“ mehr auf seinem Instrument als dass er spielt.

Aber nicht nur schwarze Musiker spielten in New Orleans Jazzmusik. Auch weiße Musiker zogen auf Wagen oder marschierend durch die Straßen, ihre Musik nannte man **Dixieland**. Der Sound des weißen **Dixieland-Jazz** war "sauberer", angeschliffene Töne und Vibrato-Spiel traten in den Hintergrund.

Die weißen Orchester, wie zum Beispiel die *Original Dixieland Jazz Band*, waren erfolgreicher, weil sie einen leichteren Zugang zu Schallplattenproduktionen hatten. 1917 veröffentlichten sie sehr erfolgreich den *Tiger Rag*. Ihre Musik bestand fast ausschließlich aus Kollektiv-Improvisationen, erst später gab es aufgrund hervorragender Musiker vermehrt Solopassagen. Im gleichen Jahr begeisterte die *Original Dixieland Jazz Band* in New York das Publikum.

Durch ihren großen Erfolg wurde unter anderem durch dieses Ereignis der Begriff **Jazz** (urspr. **Jass**) einer breiten Öffentlichkeit bekannt. Übrigens konnten die Grenzen zwischen dem schwarzen New Orleans Jazz und dem weißen **Dixieland** fließend sein, es gab weiße Bands in denen Schwarze spielten und umgekehrt. Der Jazz entstand also in New Orleans, besonders auch unter dem Einfluss des in den Südstaaten weit verbreiteten **Ragtime**, aus einem Miteinander von schwarz und weiß.

Das Jahr 1917 bedeutete für die Jazz-Musiker einen Wendepunkt. New Orleans wurde durch den 1. Weltkrieg von den USA zum Marinehafen erklärt und man hielt es, um die Moral der Soldaten zu stärken, für angebracht, das Vergnügungsviertel Storyville zu schließen. Das hatte zur Folge, dass Hunderte von Musikern, nicht nur aus New Orleans, sondern auch aus anderen Regionen der Südstaaten, denen es wirtschaftlich immer schlechter ging, in die Städte des Nordens zogen.

Das, was man heute unter **New Orleans Jazz** versteht, fand eigentlich in den zwanziger Jahren in Chicago statt. Dort gab es auch die meisten Schallplatteneinspielungen im New Orleans-Stil. Drei Musiker müssen hier besonders erwähnt werden: die beiden Kornettisten *King Oliver* und *Louis Armstrong*, der mit seinen Studio-Bands *Hot Five* und *Hot Seven* allein in den Jahren 1925-1928 über 65 Aufnahmen einspielte, und der Pianist *Jelly Roll Morton*, der die *Red Hot Peppers* anführte. Auch die Blues-Sängerin *Bessie Smith* trat 1924 das erste Mal in Chicago auf. In der South Side von Chicago, dem Viertel der Afroamerikaner, entstand im Umfeld dieser Musiker eine Jazz-Szene, vergleichbar der, die einige Jahre zuvor in New Orleans stattfand.

Viele weiße Schüler\*innen, Studenten und Amateure waren von der Jazz-Szene in Chicago so angetan, dass sie den New Orleans-Stil zu kopieren versuchten, was nicht immer gelang. Hieraus entwickelte sich der **Chicago Jazz**, dessen Stimmführung nun nicht mehr polyphon, sondern eher parallel verlief. Dabei wurde das Solo des einzelnen Musikers immer wichtiger, die **Chorus**-Improvisationen traten in den Vordergrund und ein neues Jazz-Instrument, das Saxophon etablierte sich hierbei ganz besonders. Als wichtigster Vertreter dieses neuen Chicago-Stils gilt bis heute der Kornettist *Bix Beiderbecke*.

## 5.5. Swing (→ „Take The A-Train“)

Die Epoche des Swings ist eng mit der Entwicklung der Big Bands verknüpft. Schon um 1924 etablierte sich im New Yorker Stadtteil Harlem um den Pianisten Fletcher Henderson eine afroamerikanische Big Band mit zehn Musikern. Hendersons Arrangeur Don Redman erkannte, dass getrennt spielende Instrumentalgruppen, sogenannte **Sections**, sich ideal dazu eigneten, das aus dem Blues bekannte **Call and Response**-Prinzip auf diese zu übertragen. Der Big Band-Leader und Pianist Count Basie entwickelte in Kansas City aus diesem Wechselspiel der sections einen speziellen **Riff**-Stil: die Trompetengruppe und Posaunen (= Brass Section) und die Alt- und Tenorsaxophone (= Reed Section), anfangs auch Klarinetten, befeuerten sich gegenseitig in zwei oder viertaktig wiederholten Phrasen, den sogenannten **Riffs**.

In Basies Orchester geschah dies oft auch aus dem Stegreif heraus, also improvisiert, um einen Solisten „anzuheizen“. Die einzelnen **Sections** übten oft unabhängig voneinander, um jeweils ihren eigenen Sound zu schärfen und zu perfektionieren. Die *Reed* und die *Brass-Section* einer Big Band wird durch eine *Rhythm-Section* ergänzt, die das Fundament der Big Band bildet. Sie besteht in der Regel aus Klavier, Bass, Gitarre und Schlagzeug. Besondere Bedeutung kommt dem Schlagzeuger zu, der als „Motor“ die Big Band antreibt und die Solisten mit seiner akzentuierten Spielweise unterstützt.

Der New Yorker Stadtteil Harlem zog bis weit in die 30er Jahre hinein viele Schwarze an. Hier fanden Musiker des Chicago- und New Orleans-Stils zusammen, darunter auch der Trompeter *Louis Armstrong*, der kurze Zeit in Hendersons Band spielte. Neben dem schnörkellosen, sparsamen und Blues-orientierten **Kansas City-Swing** trug auch Armstrong schon sehr früh dazu bei, dass der alte **Two Beat**, der seinen Ursprung in den Märschen und dem Ragtime der Südstaaten hatte, nun in einen flüssigeren **Four Beat** überführt wurde, zu dem man auch tanzen konnte. Armstrong verlangte von seinem Schlagzeuger *Warren „Baby“ Dodds* ein gleichmäßiges Durchschlagen von vier *Beats*. Schon im Chicago-Stil hatte sich die Betonung im Takt auf die **Zählzeiten 2 und 4** verschoben. Typisch und neu für den Swing-Stil war, dass nun zusätzlich der Gegensatz von vier durchgehenden Vierteln, von **Bass Drum** und Kontrabass (= **Walking Bass**) gespielt, und kleinsten rhythmischen **Offbeat**-Abweichungen der Instrumente zu einem federnden Rhythmusgefühl führte. Im **Swing** spielt der Schlagzeuger auf dem Ride-Becken kontinuierlich eine rhythmische Figur aus einer Viertel und zwei Achteln. Die Achtel werden aber dabei nicht *straight* oder **binär**, also genau halb so lang gespielt, sondern die erste Achtel länger als die zweite. So entsteht das sogenannte „Triolen-Feeling“ durch die **ternäre** (= dreiteilige) Aufteilung einer Viertel. Allerdings wird man keine Swing-Aufnahme finden, die einer eindeutigen Triole entspricht, denn die ternären Achtel können sich auch in Richtung punktierte Achtel mit Sechzehntel verschieben:

The image displays musical notation for a rhythmic pattern in 4/4 time. It consists of two staves. The top staff is in treble clef and shows a melody with eighth notes and quarter notes. The bottom staff is in bass clef and shows a 'Walking Bass' line with quarter notes. The notation is divided into two measures. The first measure is labeled 'binär' and shows a regular eighth-note pattern. The second measure is labeled 'ternär' and shows a pattern of eighth notes with a '3' over them, indicating a triplet feel.

Swing-Musik war immer auch Tanzmusik. Einer der berühmtesten Tanzsäle in Harlem war neben dem *Cotton Club*, in dem *Duke Ellington* nach dem Weggang von *King Oliver* die Hausband stellte, *der Savoy*

*Ballroom*. Dieser war der erste Tanzsaal, in dem Schwarze und Weiße sich ohne Rassenschranken zum Tanzen treffen konnten. Hier spielten bis 1958 alle berühmten Swing-Bands. Zu einer Big Band gehörten auch oft ein oder zwei Sängerinnen oder Sänger, die in Radiosendungen und bei Tanzveranstaltungen die Hauptattraktionen waren. Der Bandleader *Chick Webb* engagierte *Ella Fitzgerald*, die im *Savoy Ballroom* 1934 ihre Weltkarriere startete.

Mit der Weltwirtschaftskrise 1929, ausgelöst durch den „Black Friday“, wurden zahlreiche Musiker arbeitslos. Der Absatz von Schallplatten ging zurück und die Radiostationen gewannen mehr an Bedeutung. Während Jazz-Musiker wie Louis Armstrong und Duke Ellington in Europa spielten, um die wirtschaftlich schwierige Lage zu überbrücken, begünstigten die nun niederen Gagen der Musiker eine Bildung von größeren Bands.

Als eigentliche Geburtsstunde des Swing gilt das Jahr 1935, als der weiße Klarinettist *Benny Goodman* mit seinem Orchester in Los Angeles gastierte. Angeheizt durch die Radiosendungen aus New York feierte man ihn und seine Band dort frenetisch. Goodman hatte dazu *Fletcher Henderson* als seinen Arrangeur angeheuert. Bis heute ist der **Big Band**-Jazz hauptsächlich **arrangierte** und notierte Musik, was sich auch aus der großen Anzahl der Musiker ableiten lässt.

Der in Chicago als Sohn jüdischer Einwanderer geborene *Benny Goodman* hatte eine klassische Musikausbildung genossen und war ein erstklassiger Klarinettist. Seine Jazzerfahrungen machte er in den 1920er Jahren in Chicago. Seine Lehrmeister waren *King Oliver* und *Louis Armstrong* und die Vertreter des Chicago Jazz. In Goodmans Orchester vermengte sich die New Orleans-Tradition und die Riff-Technik aus Kansas City mit einer geschulten weißen Präzision, die den Swing singbarer, in der Intonation europäisch „sauberer“ machte und dafür sorgte, dass ein Massenpublikum Swing-Jazz konsumierte. Goodman erhielt 1937 durch seinen Song *Sing Sing Sing* Kultstatus. Die Musik erklang in Kino- und Fernsehfilmen, ja sogar als Hintergrundmusik bei Boxkämpfen. Goodmans Schlagzeuger *Gene Krupa* war für seinen donnernden, nicht sehr swingenden Schlagzeug-Sound bekannt, seine Trommel-Soli gelten als Vorläufer der großen Schlagzeug-Soli in der Rockmusik.

Als Benny Goodman zunächst für seine kleineren Ensembles (= *Bands within the Band*), bisher waren die Big Bands streng nach Hautfarbe getrennt, afroamerikanische Musiker engagierte, beeinflusste dies auch *Artie Shaw*, der daraufhin die Sängerin *Billie Holiday* in seine Band holte. Noch 1938 musste Billie Holiday Pöbeleien und Beleidigungen ertragen. Die Rassendiskriminierung zeigte sich auch darin, dass schwarze Musiker sich dem weißen Publikum nicht nähern durften und sie auf Tourneen in sehr einfachen Unterkünften, getrennt von den weißen Musikern, untergebracht waren.

Es hat lange gedauert bis das Publikum Big Bands mit schwarzen und weißen Musikern akzeptierte. Folglich wurden die kommerziell erfolgreichsten Big Bands vorwiegend von Weißen geleitet. Dazu gehörte auch *Glenn Miller*, dessen *In The Mood* 1939 zwölf Wochen lang die Nummer 1 der Charts belegte und millionenfach verkauft wurde. Millers Big Band-Stil könnte man innerhalb eines Spektrum von *hot* („heiß“) bis *sweet* („süß“) in der Mitte einordnen. Als er während des zweiten Weltkriegs das *Army Air Forces Orchestra* übernahm, sorgte er mit seiner Musik nicht nur für die musikalische Betreuung der Soldaten, sondern dadurch auch für die Verbreitung des Swing-Jazz in Europa. Weiße Musiker wie der Sänger *Frank Sinatra* oder der Posaunist *Tommy Dorsey* musizierten eher *sweet* und entwickelten eine etwas gefälligere Form des Swing.

Stilprägend und auch entscheidend für die Verbreitung des Big Band-Swings, vor allem auch in Europa, war der Bandleader und Pianist *Duke Ellington*. Schon durch die regelmäßig live übertragenen Radiosendungen aus dem Cotton Club in Harlem wurden er und sein Orchester sehr bekannt. Mitte der 1920er Jahre experimentierte er gemeinsam mit dem Trompeter *Bubber Miley*. Dieser verwendete wie King Oliver eine Saugglocke aus Gummi, die er als **Wah-Wah**-Dämpfer verwendete. Die Klänge waren mit dem unterschiedlichen Einsatz von Dämpfern oft der menschlichen Stimme nachempfunden und klangen häufig auch nasal.

Zudem sangen die Bläser in ihr Instrument, der gesungene Ton konnte dabei ein anderer als der gespielte sein. Durch diese Spielweise, die man **Growling** nennt, entstand ein heiserer und auch aggressiverer Klang. Duke Ellington setzte diese neuen Klänge ganz bewusst in seinen Big Band-Kompositionen ein. Es entstand dabei der für ihn typische **Jungle Style**, der ganz bewusst, auch aus dem Blues heraus, klagende Menschstimmen, Tierlaute und Vorstellungen des afrikanischen Dschungels hervorbrachte.

Diese lautmalerische Art des Big Band-Swing beinhaltete natürlich auch eine politische Botschaft. Ellington verfolgte mit seiner Musik andere Ziele als nur die Zuhörer zu unterhalten:

*„Ich bin in die Geschichte meiner Rasse zurückgegangen und habe versucht, sie in Musik auszudrücken. In Afrika hatten wir ein bestimmtes „Etwas“, das wir verloren haben. Eines Tages werden wir es wiederbekommen. Ich fange in Klängen die alten Zeiten im Dschungel ein, die grausame Fahrt über das Meer und die Verzweigung bei der Ankunft, und dann die Tage der Sklaverei...“<sup>7</sup>*

Um Ellingtons neuen Kunststil nachzuhören empfehlen sich die Stücke *Black And Tan Fantasy*, *The Mooche* und *Black, Brown And Beige-Suite*. Hier ist gut zu hören wie Ellington die einzelnen Stimmen kontrastierend gegeneinander einsetzt und sich genau überlegt, wie er mit Ensemble-Passagen eine Verbindung zwischen den solistischen Darbietungen schafft. Dies unterscheidet Ellingtons Band von anderen, bei denen die Soli oft nur aneinandergereiht wurden. Ellingtons Orchester, das zunächst ausschließlich aus schwarzen Musikern bestand, hatte im Vergleich zu anderen Big Bands wenig personale Veränderungen. So konnte er über 20 Jahre mit seinem Orchester beständig arbeiten und seinen Stil entwickeln. Zudem erhielt er, der Sohn eines Butlers, den Beinamen „Duke“, weil er elegant auftrat und auf gute Umgangsformen Wert legte.

Viele schwarze Jazz-Musiker machten ihre Erfahrungen in kommerziellen Big Bands der Swing-Ära, die für Weiße zum Tanz aufspielten. So zum Beispiel Hendersons Saxophonist *Coleman Hawkins*, dessen voluminöser Saxophon-Sound berühmt war. Aber auch der Trompeter *Miles Davis*, der gemeinsam mit *Charlie Parker* und *Dizzy Gillespie* in *Billy Eckstines* Orchester spielte.

---

<sup>7</sup> Vgl. Jacobs (2007), S. 144

## 5.6. Bebop (→ „Ornithology“)

Während der Swing in den 1930er- und 1940er-Jahren weiterhin boomte und kommerziell sehr erfolgreich war, entwickelte sich in New York ein neuer rein instrumentaler Stil, der sich **Bebop** nannte und bis heute als Ursprung des **Modern Jazz** gilt. Zur Namensgebung des Stils gibt es einige Erklärungen, eine davon ist jedoch besonders interessant und mitteilenswert: Der Trompeter *Dizzy Gillespie* erklärte, dass die beiden Silben des Wortes „be“ und „bop“ nichts anderes bedeuten als eine mit diesen Silben gesungene verminderte Quinte, die für den Bebop typisch war.

Anfang der 1940er Jahre, immer montags, am traditionellen Ruhetag der Big Bands, trafen sich in *Minton's Playhouse* in Harlem schwarze Musiker zur **Jam-Session**. Zu ihnen gehörte unter anderen der Pianist *Thelonius Monk*, der Schlagzeuger *Kenny Clarke*, der Gitarrist *Charlie Christian*, der schon genannte Trompeter *Dizzy Gillespie*, bekannt auch für seine beim Spiel aufgeblähte Backen, und der aus Kansas City stammende Altsaxophonist *Charlie Parker*. Im Gegensatz zum Big Band-Jazz des Swing wurde in kleiner **Combo**-Besetzung gespielt, die kein Arrangement erforderte, sondern die Improvisation in den Mittelpunkt stellte.

Waren die schwarzen Jazzmusiker bisher nur als Entertainer angesehen, zeigte sich die neue Art des Musizierens intellektuell, selbstbewusst, identitätsstiftend und bedeutete auch eine Form von Freiheit. Die Musik diente nun nicht mehr wie im Swing kommerziellen Zwecken, sondern ausschließlich sich selbst.

Wer in *Minton's Playhouse* auftrat, musste schnell spielen und denken können. Die Tempi von Bebop-Stücken sind, neben langsamen, schleppenden Balladen, meistens hektisch und rasend, und zeigen die hohe Virtuosität der Musiker. Charakteristisch sind auch die nervösen Phrasen und Melodie-„Fetzen“, bei denen jede unnötige Note ausgelassen wird. Die Melodielinie ist häufig durchsetzt von Chromatik. Den leitereigenen Zieltönen des Akkordes, den sogenannten **Target Notes** (der Terz-Ton klingt dabei immer am „richtigsten“), nähert man sich in einer Kombination aus diatonischen und chromatischen Annäherungsnoten (= **Approach Notes**):

GMAJ7 E-7 A-7 D<sup>7</sup>

*Diatonischer Approach*

GMAJ7 E-7 A-7 D<sup>7</sup>

*Chromatischer Approach*

GMAJ7 E-7 A-7 D<sup>7</sup>



Zweifacher,  
kombinierter  
Approach

Es gibt auch dreifache Annäherungen. Das folgende Beispiel zeigt anhand eines Solos von Charlie Parker über *Ornithology* (nicht dem in der Referenzaufnahme) die zahlreichen Möglichkeiten und die für den Bebop typischen auf- und abgeführten, „zerrissenen“ Phrasen:

#### Transkriptions-Ausschnitt Solo Charlie Parker, Ornithology

Innerhalb der Melodielinien kann nun häufiger auch die oben schon erwähnte und für den Bebop typische **Flatted Fifth** (=erniedrigte Quinte) auftreten, die als eine weitere **Blue Note** angesehen werden kann. Die Improvisationen der Bebop-Musiker sind häufig eingerahmt von der Vorstellung eines charakteristischen Themas (= **Bebop Head**), das am Anfang und am Ende eines Stücks meistens *unisono* gespielt wird.

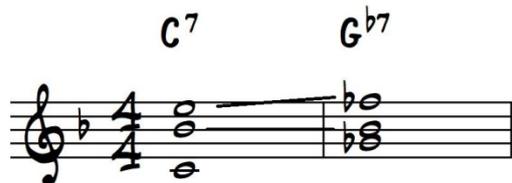
Ähnlich verwirrend wie die Melodik gestaltet sich der Rhythmus des Bebops, die Phrasen enden oft auf unbetonten Zählzeiten oder zwischen den Beats. Der Schlagzeuger *Kenny Clarke* spielte an ungewohnten Stellen Akzente mit der Bass Drum, was in der Sprache der Jazzer **Dropping Bombs** genannt wurde. Während im Swing der Grundbeat von der Bass Drum bestimmt wurde, ließ sich dies bei den schnellen Tempi des Bebops nicht mehr beibehalten. So verlagerte Clarke den Beat auf die Ride-Becken, der Klang wurde dadurch leichter, die Musik drängte nach vorne und bekam **Drive**.

Der Bebop zeichnet sich durch eine kompliziertere Harmonik aus. Charlie Parker, auch „*Bird*“ genannt, experimentierte mit erweiterten Akkorden, in denen alterierte Nonen, Undezimen und Tredezimen eine wichtige Rolle spielten (Vergleiche Kapitel Harmonik, S. 72). Diese Art der Harmonik erinnert an den europäischen musikalischen Impressionismus, auch hier werden Töne zu neuen Klängen geschichtet. Die alterierten Akkorde mit ihren verminderten und übermäßigen Intervallen klingen viel dissonanter und farbiger als normal leitereigen angereicherte Akkorde. Das führt dazu, dass man manchmal beim Hören eines Bebop-Stücks den Eindruck hat, der Musiker drifte in eine andere Tonart

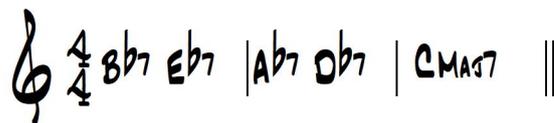
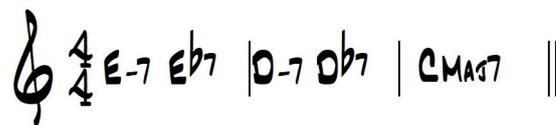
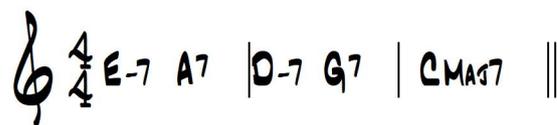
ab. Tatsächlich können Bebop-Jazzler kurzzeitig Phrasen in Des über einen C-Akkord spielen, hierin liegt manchmal auch ein humorvolles Moment.

Bebop-Pianisten ersetzten oft einen Akkord durch einen anderen, wenn beide einen oder zwei gemeinsame Töne haben. So kann man zum Beispiel einen C7-Akkord durch einen Ges7-Akkord ersetzen, denn beide Akkorde haben die Töne *b* und *e* bzw. *fes* gemeinsam.

Man nennt dies im Jazz **Tritonus-Substitution**:



Eine III – VI – II – V – I – Akkordfolge könnte dann mit Substitutionen so reharmonisiert werden (2 Varianten):



Stellvertretend für andere Bebop-Musiker sei hier nochmals *Charlie Parker* erwähnt, der den Bebop entscheidend prägte. Parker schob in seine Soli vorher ausgedachte Phrasen, sogenannte **Licks** ein. Hier ein Beispiel für einen II-V-I-Lick von Charlie Parker:



Die Improvisation konnte aber nicht nur aus solchen persönlichen Licks bestehen, sondern beinhaltete auch Kansas-City-Riffs oder Zitate aus bekannten Songs und Schlagern, die dem Publikum bekannt waren. Parker, der seinen Personal-Stil wie viele andere Jazz-Musiker ausschließlich nach seinem Gehör entwickelte, improvisierte scheinbar mühelos. Seine virtuose Technik und der vibratolose Ton seines Altsaxophons sind bis heute für viele Jazz-Musiker ein Vorbild. Dass der hochsensible und

leidenschaftliche Parker heroinsüchtig war und die Sucht seinen frühen Tod herbeiführte, ist die Kehrseite seiner hohen künstlerischen Leistung.

Nach dem zweiten Weltkrieg, während viele Swing-Big Bands verschwanden, weil die Band-Leader die gestiegenen Gagen nicht mehr zahlen konnten, boomte der Bebop. Trotzdem darf man dies nicht so verstehen, dass überall nur noch Bebop gespielt wurde, im Gegenteil. In New York herrschte eine verwirrende Stilvielfalt: In den Bierlokalen und Clubs konnte man ebenso Revival-Bands mit der Musik von *King Oliver* hören wie den Chicago-Jazz der Golden Twenties. In den *Ballrooms* erklang lateinamerikanische Musik und gleichzeitig konnte man schwarze Big Bands erleben, die Swing-Titel der 1930er und 1940er Jahre spielten.

In dieser Zeit wendete sich auch der Trompeter *Louis Armstrong* seinen traditionellen Wurzeln zu und musizierte mit kleinen Besetzungen im New Orleans-Stil. Mit seinen *All Stars*, zu denen unter anderen der Pianist *Earl Hines* und der Posaunist *Jack Teagarden* gehörten, wurde er nicht nur als Trompeter, sondern auch als Entertainer und Sänger mit seiner berühmten heiseren Stimme zum Weltstar und machte vor allen Dingen in Europa mit diesem Stil den Jazz populär.

War der Bebop hauptsächlich ein instrumentaler Stil, gab es doch Sängerinnen wie *Ella Fitzgerald* und *Sarah Vaughan*, die durch die Zusammenarbeit mit Bebop-Musikern einen virtuoseren **Scat**-Gesang entwickelten. Ella Fitzgerald spielte 1946 mit *Dizzy Gillespie* und näherte sich dabei seinem Bebop-Spiel besonders in den Darbietungen von *Oh Lady Be Good* und *How High The Moon* an, die dann auf ihren Tourneen zu beliebten Standard-Songs wurden und mit denen sie das Publikum durch ihre Virtuosität begeisterte. Wie die Bebop-Musiker hatte Ella Fitzgerald Spaß am Zitieren von bekannten Songs und am Nachahmen von Instrumenten und baute dies als kurze Melodie-„Schnipsel“ in ihre Improvisationen ein.

Mitte der 1950er-Jahre veränderte sich der Bebop. Musiker wie der Schlagzeuger *Art Blakey* und seine *Jazz Messengers* aus New York trugen entscheidend dazu bei, dass der **Hard Bop** entstand und widmeten sich diesem Stil bis in die 1990er Jahre hinein. Der Pianist und Mitbegründer der Jazz Messengers *Horace Silver* spielte kurze, sich wiederholende „bluesige“ Riffs und erweiterte häufig die übliche 32-taktige Song-Form. Auch *Miles Davis* und *John Coltrane* hatten Hard Bop-Stücke in ihrem Programm.

Die Akkordfolgen waren nun weniger kompliziert, die Quartklänge fanden Einzug in die Musik und die Akkorde wurden sparsamer eingesetzt. Die technisch schwierigen Melodien des Bebop wurden „entrümpelt“, die Musik „bluesiger“ und vermehrt prägten **Gospel**-Elemente den neuen Stil, ohne dass die Musik an Intensität verlor. Viele Pianisten hatten Erfahrungen als Kirchenorganisten und so formierten sich einige Gruppen um Hammond-Orgel-Spieler. Organisten wie *Jimmy Smith* und die Organistin *Shirly Scott* sorgten mit ihrer Musik für eine Art Kirchenatmosphäre. Dieses von Schwarzen geprägte **Soul-Feeling** des Hard Bops wird manchmal auch als *Soul Jazz* bezeichnet.

Ende der 1960er Jahre erlebte der Bebop ein unvorstellbares Comeback und war bis in die 1990er Jahre ein dominierender Jazz-Stil. Bis heute sind für viele Jazzmusiker Bebop-Elemente ein wichtiges Ausgangs- und Übematerial.

## 5.7. Cool Jazz (→ „So What“)

Miles Davis kann man als die Schlüsselfigur des **Cool Jazz** betrachten. Als 19-Jähriger spielte er 1945 im Charlie-Parker-Quintett, das sich dem Bebop verschrieben hatte. Doch schon bald konnten die Zuhörer in seinen Trompetensoli mit der *Miles Davis Capitol Band* im New Yorker Jazz-Club **Royal Roost** eine weniger hektische und aggressive Spielart feststellen. Sein Spiel war leichter, zarter und verhaltener. Schon der Tenorsaxophonist *Lester Young* hatte in den 1930er Jahren in *Count Basies* Orchester mit seinen Soli den neuen Stil vorweggenommen. Auch der Pianist *John Lewis*, der mit *Dizzie Gillespie* spielte, war einer der ersten, dessen Soli, wie zum Beispiel in *Round About Midnight* von 1948, „cool“ klangen.

Diese neue, ruhigere Art „cool“ zu spielen verzichtet keinesfalls auf eine starke Intensität oder ist gar als „kühl“ oder „kalt“ zu betrachten. „Thats cool, man“<sup>8</sup> kann eben auch bedeuten, dass etwas hervorragend ist. John Lewis erklärte dazu:

*„Cool Jazz hat für mich keinerlei Bedeutung. Es ist ein geschmackloses Etikett, ein kommerzielles Etikett, das ohne jede Logik den Aufnahmen aufgeklebt wurde, die ich vor Jahren mit meinen Gruppen gemacht habe. Cool Jazz ist ein dummer Ausdruck. Der Jazz, den wir gespielt haben, war überhaupt nicht „kalt“. Er war entspannt, frei von „showmanship“, ernst und engagiert...“<sup>9</sup>*

*Miles Davis* lernte den Arrangeur *Gil Evans* kennen, der impressionistische Akkorde mochte und in seinen früheren Big Band-Arrangements schon Instrumente wie Oboe oder Waldhorn einsetzte, um neue Klangfarben zu erhalten. Die Zusammenarbeit der beiden Musiker gipfelte 1949 und 1950 in drei Studio-Sessions mit der *Capitol Band*. Diese Einspielungen wurden zunächst als Schellackplatten veröffentlicht und erst 1957 unter dem Titel *The Birth Of Cool* als Langspielplatte herausgebracht. Dieses Album gilt bis heute als Meilenstein des Cool Jazz.

Die Arrangements von *Gil Evans* für sechs Bläser, bestehend aus Altsaxophon, Baritonsaxophon, Trompete, Horn, Posaune und Tuba über einer Rhythmusgruppe mit *John Lewis* und *Kenny Clarke* ergaben die ideale Basis für das ausdrucksstarke Trompetenspiel von *Miles Davis*, manchmal vergleichbar einem Blues-Sänger. Wie schon bei dem blinden Pianisten *Lennie Tristano* zu hören, gibt es auf diesem Album polyphone Stimmführungen und überlagerte Rhythmen.

Nach *Miles Davis* und *Lennie Tristano* verbreitete sich der neue Stil schnell von New York aus an die Westküste der USA nach Los Angeles. Dort spielten vorwiegend weiße Musiker, teilweise aus den Filmorchestern der Hollywood-Studios, Cool Jazz, der von der Schallplattenindustrie als **West Coast Jazz** deklariert wurde. Deshalb beruht die Unterscheidung von West Coast Jazz und **East Coast Jazz** weniger auf den stilistischen Unterschieden. Vielmehr gab es in dieser Zeit ein Spannungsfeld zwischen den schwarzen **Hard Bop**-Musikern und dem klassizistisch orientierten **Cool Jazz**.

Zu den „Exporthären“ des New Yorker Cool Jazz an die Westküste zählt der Saxophonist *Jerry Mulligan*, der in *Miles Davis Capitol-Band* spielte, ebenso wie der aus der Bronx stammende Trompeter *Shorty*

---

<sup>8</sup> Vgl. *Jacobs (2007), S. 291*

<sup>9</sup> Vgl. *Jacobs (2007), S. 291f.*

*Rogers*. Rogers erklärte einmal, dass seine Vorstellung von Cool Jazz auf die leichte, sparsame und einfache Spielweise des Bandleaders und Pianisten Count Basie zurückging, vor allem auf dessen Umgang mit dem Blues. Die Cool Jazz-Musiker reduzierten also gerne das musikalische Material. Auch gab es an der Westküste Bands wie die des Trompeters *Chet Baker* oder die von *Ornette Coleman*, die auf einen Pianisten verzichteten. Die Melodie-Linien und ein kontrapunktisches Improvisieren traten in den Vordergrund, von vorgegebenen Akkordwechseln der Pianisten wollte man sich befreien.

Besonders berühmt wurde dieser klassizistische, kontrapunktische Stil durch das 1952 von *John Lewis* gegründete *Modern Jazz-Quartett*, das auf barocke Elemente wie die Fuge zurückgriff und ähnlich der europäischen Musiktradition die Improvisationen aus einzelnen Motiven entwickelte. Eine 1957 stattfindende Tournee des Quartetts machte diese Art von Cool Jazz, unter anderem auch durch einen Auftritt bei den Donaueschinger Musiktagen, in Europa bekannt.

Schließlich mündete der Cool Jazz der 50er Jahre in den **modalen** Jazz. Bahnbrechend für das modale Spiel war das 1959 von *Miles Davis* in New York aufgenommene Studioalbum *Kind Of Blue*, das zu den erfolgreichsten Alben der Jazzgeschichte gehört und schon ein Jahrzehnt vor der Gründung des Münchner Tonstudios *ECM* von *Manfred Eicher* richtungsweisend für die Verbindung von Klassik und Improvisation war.

Die Musik des Albums unter der Mitwirkung der Saxophonisten *John Coltrane* und *Julian Cannonball Adderly*, des Pianisten *Bill Evans*, des Bassisten *Paul Chambers* und des Schlagzeugers *Jimmy Cobb* übernahm die minimalistische Spielweise und die ruhigen entspannten Tempi des Cool Jazz. Typisch für das Album ist die vibratolose, manchmal auch gehauchte Tongebung und der Einsatz des Dämpfers von *Miles Davis*, wie man ihn auch aus seinen Cool Jazz-Aufnahmen kennt. Neu ist jedoch die Hinwendung zu **modalen Skalen**, wie z.B. **dorisch** oder **lydisch**.

Die Abkehr von konventionellen, harmonischen Akkordfolgen ist auch als eine Reaktion auf den Bebop anzusehen, der mit seiner komplizierten Harmonik und seinem artistischen Phrasenspiel einengend wirkte. Im modalen Jazz kann sich eine Improvisation über einen Akkord lange Zeit erstrecken, dabei erzeugen wohl dosiert eingesetzte Dissonanzen, wie z.B. Vorhalte, Umspielungen von Zieltönen, chromatische Phrasen und das kurzzeitige Verlassen der Skala (= **Inside-Outside-Spiel**) einen spannungsreichen Ausdruck. Cool Jazz war und ist immer auch intellektuelle, introvertierte Musik.

Ein Teil der Fachliteratur zählt auch den Pianisten *Dave Brubeck* zum Cool Jazz. Brubeck besuchte in Kalifornien Vorlesungen von Arnold Schönberg und war kurzzeitig Schüler von Darius Milhaud. Er verband Elemente der europäischen Kunstmusik mit dem Jazz wie z.B. auf seinem Album *Brubeck Meets Bach*. Taktwechsel und ungerade Taktarten durchziehen seine Stücke, besonders bekannt geworden ist *Take Five* mit dem Saxophonisten *Paul Desmond*. Bis ins hohe Alter war Brubeck regelmäßig in der Berliner Philharmonie zu hören, neben *Take Five* war die beliebteste Zugabe eine Version von *Guten Abend, Gute Nacht* von Johannes Brahms.

## 5.8. Latin Jazz (→ „The Girl From Ipanema“)

Der **Latin Jazz** ist eine Zusammenführung von mittel- und südamerikanischen Rhythmen, Instrumenten und Kompositionen mit den Elementen des Jazz. Schon früh, Anfang der 1930er Jahre, adaptierte der Jazz kubanisch-karibische Musik. Besonders erwähnenswert ist das kubanische Musikstück *El Mansiero*, das unter dem englischen Namen *The Peanut Vendor* in den USA durch zahlreiche Einspielungen bekannt wurde, unter anderem durch Aufnahmen mit *Louis Armstrong* (1930) und *Stan Kenton* und seiner Band (1947). Als „Vater des Latin Jazz“ gilt der Trompeter *Mario Bauzá*, der in *Cab Calloways* Band *Dizzy Gillespie* kennenlernte. Beide musizierten ab 1947 viele Jahre zusammen und entwickelten dabei den *Cubop*, eine Mischung aus Bebop und kubanischer Musik. Bauzá und sein Schwager, der Sänger und Maracas-Spieler *Machito*, gründeten 1940 die *Afro Cubans*, die 1950 auch mit *Charlie Parker* als Gastsolist musizierten.

Wichtig für den Latin Jazz war auch der in New York tätige Perkussionist *Chano Panzo*, der ebenfalls mit *Dizzy Gillespie* musizierte, wie man auf originalen Aufnahmen des berühmten Songs *Manteca* nachhören kann. Sein Conga- und Bongo-Spiel trug mit dazu bei, dass in den 1940er und 1950er Jahren viele Jazz-Combos ihre Rhythmus-Gruppe mit einem Conga- oder Bongo-Spieler erweiterten und auch Swing mit Latin-Rhythmen kombinierten. Weitere typische Rhythmus-Instrumente des Latin Jazz sind Claves, Guiro, und Maracas.

Anfang der 1960er Jahre erfuhr der Latin Jazz neben dem Afro Cuban Jazz eine zweite einflussreiche Komponente, die aus Brasilien kam. In Rio de Janeiro begründeten Songs wie *Chega de Saudade* die **Bossa Nova**, die auf die brasilianischen Gitarristen und Komponisten *Antonio Carlos Jobim* und *Jao Gilberto* zurückgeht. Bossa Nova kann als eine Mischung aus langsamem Samba und Cool Jazz verstanden werden und war Ausdruck der gebildeten brasilianischen Mittelschicht.

Ein gehauchter, flüsternder Gesangsstil und harmonisch erweiterte Gitarrenakkorde sind typisch für diesen Stil. Musiker wie der Saxophonist *Stan Getz* und der Gitarrist *Charlie Byrd* reisten nach Brasilien und sorgten bei ihrer Rückkehr dafür, dass der Latin Jazz in den USA einen Boom erlebte. Das zeigte sich ganz besonders an dem Erfolg des 1963 produzierten Songs *The Girl From Ipanema*, gesungen von *Astrud Gilberto*. Mit dem Militär-Putsch 1964 übersiedelten viele brasilianische Musiker in die USA und machten durch ihre Zusammenarbeit mit amerikanischen Jazz-Musikern den brasilianisch geprägten Latin Jazz weiterhin populär, ebenso wie die zahlreichen südamerikanisch beeinflussten Aufnahmen von *Ella Fitzgerald* und *Frank Sinatra* in der Begleitung namhafter Big Bands.

## 5.9. Fusion (→ „Cantaloupe Island“)

Die erste Referenzaufnahme von Herbie Hancock's „Cantaloupe Island“ aus dem Jahr 1964 kann noch nicht dem Fusion zugeordnet werden. Erst auf dem Album „Secrets“ von 1976 wurden elektronische Instrumente verwendet und der Titel als Fusion-Version veröffentlicht.

Schon in den 1960er Jahren gab es Musiker und Bands wie z.B. den Jazz-Flötisten *Jeremy Steig* oder den E-Gitarristen *Larry Coryell* mit seinem Quintett *Free Spirits*, die wie andere auch auf unterschiedliche Art und Weise Blues, Folk und Beatmusik miteinander verbanden. Als Anfang der 1970er Jahre, im Anschluss an den Erfolg der *Beatles*, der Rock populär wurde, führte dies dazu, dass weniger Jazz-Alben verkauft wurden und mancher Jazz-Musiker dem Rock dahingehend eher abgeneigt schien.

Nicht so *Miles Davis*, der schon 1968, während der Auflösung seines Quintetts mit *Wayne Shorter*, *Herbie Hancock*, *Ron Carter* und *Tony Williams* mit elektronischen Instrumenten experimentierte. Nach seinem 1969 aufgenommenen Album *Bitches Brew* konzertierte er in den Musiktheatern *Fillmore East* in New York und *Fillmore West* in San Francisco. Veranstaltungsorte, an denen die Hippie-Kultur zu Hause war. Der Pianist *Chick Corea*, der in Miles Davis' Band spielte und Herbie Hancock ersetzte, entlockte seinem E-Piano verzerrte und knarrende Klänge. Wayne Shorter fing auf seinem Sopransaxophon damit an, gepresst und nasal zu spielen, um gegen die elektronischen Keyboards anzukommen.

Miles Davis wendete sich dem Funk zu und viele Jazz-Musiker fühlten sich dadurch ermuntert, nun auch elektronische Instrumente zu spielen. Davis übernahm von dem Gitarristen *John McLaughlin*, der ab und zu in Miles Davis' Band spielte, das **Wah-Wah**-Pedal und übertrug es auf sein Trompetenspiel. Dazu mixte er zum Beispiel exotische Sitar- und Tabla-Klänge aus Indien mit Schlittengeläut und schräge Keyboard-Sounds mit spanischem Flamenco-Klatschen. Der völlig neue Mix aus Jazz und Rock, der sich schon in der zweiten Hälfte der 1960er Jahre besonders auch in England anbahnte, wurde **Fusion** oder auch **Jazz Rock** genannt. All dies geschah in der Zeit, als sich die *Beatles* auflösten und *Janis Joplin*, *Jimmy Hendrix* und *Jim Morrison* starben.

Doch nicht nur *Miles Davis* verhalf mit seinen Alben *In A Silent Way* und *Bitches Brew* dem Fusion zum Durchbruch. Auch der Gitarrist *John McLaughlin* und sein *Mahavishnu Orchestra*, ein Quintett das mit komplexen additiven Rhythmen aus der indischen Musik beeindruckte, machten den Fusion populär. Ähnlich wie beim Free Jazz waren die Stimmen gleichberechtigt und das polyphone Spiel trat in den Vordergrund.

Nach und nach wandten sich die alten Band-Mitglieder von Miles Davis immer mehr dem neuen Jazz-Stil zu: *Wayne Shorter* spielte mit dem österreichischen Keyboarder *Joe Zawinul* in der Gruppe *Weather Report*, *Chick Corea* gründete die Band *Return To Forever* und *Herbie Hancock* komponierte den Funk-Titel *Chameleon*, der zum Jazz Standard avancierte. Auch der Saxophonist *Ornette Coleman* spielte nun Fusion: zu seinem Septett *Prime Time* gehörten zwei E-Gitarristen, zwei E-Bässe und zwei Drummer.

Zusammenfassend kann man sagen, dass der Fusion Jazz verstärkt elektronische Instrumente und Effekt-Geräte verwendet. Zudem verfeinert er Rock-Rhythmen, um sie den hohen rhythmischen

Anforderungen des Jazz anzupassen. Das oft polyphone Kollektiv-Spiel wird gegenüber dem Solo aufgewertet.

Wichtiger als für die bisherigen Jazz-Stile wurde die Plattenindustrie, die in den 1970er Jahren den Markt mit Aufnahmen überflutete, nur wenige Platten sind heute noch bekannt. Um kommerzielle Erfolge zu sichern, nahmen die Plattenfirmen oft mehr Einfluss auf die Musik als die Musiker selbst. Mit der Zeit verbrauchte sich bei manchem das virtuose Spiel, die technischen Möglichkeiten waren ausgereizt und die Abkehr von differenzierter Harmonik und Rhythmik führte zu einem Unbehagen bei manchen Musikern.

So kehrten Ende der 1970er Jahre zahlreiche Fusion-Musiker wie die Pianisten *Herbie Hancock* und *Chick Corea* der elektronischen Musik den Rücken, spielten in Duos ohne Schlagzeug und entdeckten den Konzertflügel neu. Neuen Schwung bekam der Fusion durch das 1977 vom Stuttgarter Pianisten *Wolfgang Dauner* gegründete *United Jazz + Rock Ensemble*, das vorwiegend aus europäischen Jazzgrößen bestand.

## 5.10. ECM Style (→ „Children´s Song Nr.1“)

1969 gründete *Manfred Eicher*, ursprünglich Kontrabassist bei den Berliner Philharmonikern, in München mit *Manfred Scheffner* in München das Plattenlabel *ECM Records* (*Edition Of Contemporary Music*), das mit seinen Aufnahmen bis heute weltweit eine hohe Beachtung erfährt und vergleichbar ist mit dem renommierten amerikanischen Jazz-Label *Blue Note*. Manfred Eicher produziert seit 50 Jahren Musik, welche Jazz, Klassik und experimentelle Klänge vereint. Die Grenzen sind fließend und frei. Bisher sind fast 2000 Alben erschienen und auf jedem gibt es vor der Musik fünf Sekunden Stille. Quasi ein Augenschließen bevor das bewusste Hören folgt.

Vom besonderen Plattencover bis hin zur hohen Klangqualität entwickelte Manfred Eicher sehr penibel eine eigene Ästhetik. Wichtig war ihm dabei, dem jeweiligen Künstler Freiräume zu verschaffen, um Neues entstehen zu lassen. Oft verbindet man ECM-Aufnahmen mit puristisch klanglicher Schönheit, ausführlichen freien Improvisationen und entspannter, besinnlicher Musik, die dem Cool Jazz verwandt scheint.

Diese Vorstellung, die sich bei Jazzmusikern auch als **ECM Style** etabliert hat, scheint aber eher ein Klischee zu sein und würde nicht der Philosophie des Plattenlabels entsprechen. Bekannt wurde das Münchner Label Mitte der 1970er Jahre durch Aufnahmen vor allem mit Künstlern wie dem schon genannten *Chick Corea*, dem Saxophonisten *Jan Gabarek* und dem Pianisten *Keith Jarrett*.

Besonders Keith Jarretts Live-Mitschnitt des *The Köln Concert* sprach eine breite Hörerschicht an. Wie stark Manfred Eicher im Aufnahmeprozess die Künstler anregt und fordert und darauf achtet, sich von ornamentalen Beliebigkeiten zu befreien, um das Wesentliche der Musik in der Reduktion zu finden, zeigen folgende Äußerungen:

„Wenn ich das Studio verlasse, hat er mir fast die Hälfte der Töne weggenommen“<sup>10</sup>

Julia Hülsmann, Jazzpianistin

„Eicher ist genial, aber wehe, die Musik gefällt ihm nicht! Dann hilft nur noch einpacken und abreisen.“<sup>11</sup>

Eberhard Weber, Bassist

Die Aufnahmetechnik der ECM-Alben besticht durch einen direkten und sehr räumlichen Klang, nachzuhören zum Beispiel in dem Album *Officium* mit *Jan Gabarek* und *The Hilliard Ensemble*. Zudem pflegt Eicher die Musik der skandinavischen Länder, ein Beispiel sind hier die Aufnahmen mit dem Jazz-Pianisten *Tord Gustavsen*. Interessant auch, dass ECM-Aufnahmen zur Filmmusik avancierten, der Filmmacher *Jean-Luc Godard* verwendete in seinen Filmen vorwiegend Musik des Labels ECM.

---

<sup>10</sup> Vgl. *Staiber* (2019), S.29

<sup>11</sup> *Ebd.*, S.29

## 5.11. Rhythm Changes (→ „I Got Rhythm“)

Neben dem Blues-Schema bilden die **Rhythm Changes** das am häufigsten verwendete Harmonie-Schema, über das Jazzmusiker besonders gerne bei Jam-Sessions improvisieren und das jeder Jazz-Musiker in allen Tonarten beherrschen sollte. Die 32-taktige Akkordfolge entstammt dem Song *I Got Rhythm* aus dem Musical *Girl Crazy* von *George Gershwin*.

Schon wenige Tage nach der Premiere des Musicals 1930 entstand eine Jazz-Fassung des Songs mit dem Sänger *Dick Robertson* und den *Red Nichols Five Pennies*, die es gleich auf Platz 5 in die Charts schaffte. Weitere zahlreiche Einspielungen folgten schon bald. Um nur einige wenige zu nennen: 1931 durch *Louis Armstrong*, 1935 mit *Fats Waller & His Rhythm* und *Benny Goodman* in einem Mitschnitt aus der Carnegie Hall im Jahre 1938.

Der Song avancierte schnell zum Jazz Standard. Zudem verwendeten Jazz-Musiker häufig Akkordfolgen populärer Songs und komponierten über dies hinaus neue Melodien dazu, so auch über die **Rhythm Changes**. Diese **Contrafacts** waren aus zwei Gründen sehr beliebt. Zum einen konnte man mit Minimalaufwand schnell neue Stücke komponieren, ohne neue Akkordfolgen erfinden zu müssen. Zum anderen mochten es Jazz-Musiker, in ihren gewohnten **Changes** (= Akkordfolgen) zu bleiben, um freier improvisieren zu können.

Viele der *Contrafacts* entstanden aus häufig gespielten und beliebten Phrasen oder Improvisationen. Besonders im Bebop war dieses Verfahren gängig, so basieren viele Kompositionen von *Charlie Parker* wie z.B. *Anthropology*, *Chasin' The Bird* oder *Moose The Mooche* auf den Rhythm Changes. Diese *Contrafacts* entwickelten sich wiederum selbst zu bekannten Jazz Standards.

Die wörtliche deutsche Übersetzung des Begriffs **Rhythm Changes** ist irreführend. Hier geht es nicht um einen „Rhythmuswechsel“, sondern „Rhythm“ bezieht sich auf den Song-Titel Gershwins und mit „Changes“ sind die Akkordwechsel gemeint. Die 32 Takte gliedern sich in die Teile AABA. Im A-Teil lassen sich drei Turnarounds ausmachen, der B-Teil besteht aus variierten Quintfall-Kadenzen bzw. Dominantketten:

Turnaround

Turnaround

5

Quintfall-Kadenz bzw. Dominant-Ketten

9

D.C.

Von den Akkordfolgen der Rhythm Changes gibt es außer der hier gezeigten Version noch zahlreiche harmonische Variationsmöglichkeiten. Jazz-Musiker müssen deshalb gute Ohren haben, um spontan die entsprechende Variante zu erkennen, die gerade gespielt wird. Doch selbst wenn der Solist eine andere Version als die Rhythmusgruppe spielt, kann dies einen reizvollen Zusammenklang ergeben. Hier eine Variante des A-Teils, die einem Blues-Schema sehr ähnlich ist:

Über diese Version kann man sehr leicht mit einer Blues-Tonleiter der Grundtonart **horizontal** improvisieren. Eine *horizontale* angelegte Improvisation orientiert sich an der Melodielinie und bezieht sich meistens auf eine bestimmte Skala. Die **vertikale** Improvisation dagegen orientiert sich an den Akkordtönen, die dann vorwiegend nacheinander gespielt werden. Da die Rhythm Changes oft in einem sehr schnellen Tempo gespielt werden, ist es bei einer vertikalen Improvisationsweise sehr schwierig alle Akkorde „mitzunehmen“. Hier ein Beispiel für die vertikale Improvisation des A-Teils:

Wer Jazz spielt, denkt am besten bei der Improvisation *vertikal* und *horizontal*, also in Akkorden und in Skalen gleichzeitig. Wer ein kreatives Solo spielen will, mischt beide Improvisationsmöglichkeiten:

**1: Ganzton-Halbton-Skala auf g / 2: Ganzton-Skala /  
3: Blues-Skala auf b / 4: vertikal**

## 5.12. Jazz Standard (→ „Autumn Leaves“)

Im Vergleich zur Notation klassischer Musik, die einzelne Klangereignisse im Wesentlichen bis ins Detail festlegt, ist das **Lead sheet** eines *Jazz Standards* eine musikalische Vereinbarung, die sehr individuell ausgestaltet werden kann. Die Interpretationsmöglichkeiten des reduzierten Notenmaterials bedeuten nicht zuletzt auch durch das Moment der Improvisation eine fast grenzenlose Freiheit. Hierbei muss ergänzt werden, dass genauso klassische Musik - zu nennen wären als Beispiel Mozart und Beethoven - oft improvisierte Musik war.

Ein Musikstück wird dann zu einem Jazz Standard, wenn es häufig von Jazz-Musikern gespielt wird und Eingang in deren Repertoire gefunden hat. Dieser Vorgang geschieht schon seit Beginn der Jazz-Geschichte und hält bis heute an. Sowie zunächst der Blues musikalische Grundlage war und ebenso eine Art „Standard“ darstellte, gab es in der Frühzeit des Jazz Bands, die sogenannte *Rags* aus dem Ragtime-Repertoire oder auch beliebte populäre Songs als improvisatorisches Ausgangsmaterial verwendeten.

Ende der 1920er Jahre wurden die Musical-Songs des Broadways und die Melodien der Hollywoodfilme, zu nennen wären dabei besonders die Komponisten *Jerome Kern*, *Irving Berlin*, *George Gershwin* und *Cole Porter*, bei Jazz-Musikern beliebt, weil diese harmonisch und rhythmisch verfeinerte Musik sie inspirierte. Typisch hierfür ist die 32-taktige Form AABA eines Broadway-Songs, die sich häufig in Jazz Standards wiederfindet.

Jazz Standards entwickelten sich in allen Jazz-Stilen, besonders in der Zeit der Swing-Ära. Die Einflüsse kamen aus den unterschiedlichsten Genres wie z.B. dem Gospel, dem Schlager, dem Chanson, ja sogar aus der Oper, Gershwins *Summertime* stammt aus der Oper *Porgy and Bess*. Manche Standards fanden Eingang in die Popmusik und umgekehrt improvisieren Jazz-Musiker ebenso über die Harmonien von *Yesterday* der Beatles. Zudem wurden, wie bereits erwähnt, über die Akkordfolge von einigen Jazz Standards neue Melodien erfunden, dabei entstanden die oben schon erwähnten *Contrafacts*. Ein weiteres Beispiel hierfür ist *Charlie Parkers Ornithology*, das auf der Harmoniefolge von *How High The Moon* basiert.

Jazz Standards dienen den Musikern als Improvisationsgrundlage. Besonders bei Jam-Sessions, wenn unterschiedliche und fremde Musiker aufeinandertreffen, kann man eine „Schnittmenge“ an bekannten Stücken vereinbaren. Sehr praktisch sind dabei die zahlreichen Sammlungen. Weit verbreitet ist das in unterschiedlichen Auflagen vorliegende *Real Book*, das auch in C-, F-, Es- und B-Fassungen angeboten wird. Darüber hinaus gibt es noch das *New Real Book*, das den Schwerpunkt auf die Standards ab den 1970er Jahren legt und bei dem leider die Stücke der Bebop- und der Swing-Zeit fehlen.

Manche Jazz-Musiker bevorzugen deshalb die Sammlung *557 Standards*, in der die meisten Titel des alten und neuen Real Books zusammengefasst sind. Inzwischen wird auch vermehrt die App *iReal Pro* verwendet, die Transpositionen in alle Tonarten anbietet und bei der man sogar zu Playbacks mit Piano, Bass und Drums in unterschiedlichen Grooves improvisieren kann. Gute Jazz-Musiker beherrschen ein großes Repertoire an Jazz Standards aus dem Kopf und in allen Tonarten.

## 5.13. Literatur

Berendt, Joachim Ernst: *Das Jazzbuch: Von New Orleans bis ins 21. Jahrhundert*. Fortgeführt von Günther Huesmann. 5. Auflage. Frankfurt/M: S. Fischer 2005.

Bohländer, Carlo u.a. (Hrsg.): *Reclam Jazzführer*. Stuttgart: Philipp Reclam 2000.

Dombrowski, Ralf: *Basis-Diskotheek Jazz*. Stuttgart: Philipp Reclam 2018.

Engel, Walter (Hrsg.): *Soundcheck S II*. Braunschweig: Westermann Schroedel Diesterweg 2008.

Gerhardt, Bert: *Jazz*. Berlin: Cornelsen Verlag 2006 / Marschacht: Lugert Verlag 2006.

Gioia, Ted: *The History of Jazz*. 2. Auflage. New York: Oxford University Press 2011.

Gioia, Ted: *The Jazz Standards: A Guide To The Repertoire*. New York: Oxford University Press 2012.

Jacobs, Michael: *All That Jazz*. 6. Auflage. Stuttgart: Philipp Reclam 2007.

Moehrke, Philipp: *Solo Jazz Piano Concepts*. Brühl: AMA Verlag GmbH 2000.

Sauter, Markus / Weber, Klaus: *Musik um uns. Sekundarstufe II*. Braunschweig: Westermann Schroedel Diesterweg 2017.

Schaal, Hans-Jürgen: *Jazz-Standards*. Kassel: Bärenreiter-Verlag 2015.

Sikora, Frank: *Neue Jazz-Harmonielehre*. 9. Auflage. Mainz: Schott Music 2012.

Staiber, Thomas: *Klang entsteht aus Stille*, in: *Stuttgarter Zeitung* (2019), Nr. 287, S. 29.

Whitehead, Kevin: *Warum Jazz?* Stuttgart: Philipp Reclam 2014.

Willemsen, Roger: *Musik!* Frankfurt am Main: S. Fischer Verlag 2018.

Musika, Discover The Music In You:

<https://www.musikalessons.com/blog/2016/10/soloing-over-rhythm-changes/>

(aufgerufen am 14.02.2020).

## 6. Hintergrundtexte

*Alle Texte in diesem Kapitel, mit Ausnahme von dem zu Children's Song No. 1, stammen aus: Schaal, Hans-Jürgen; Jazz-Standards. Das Lexikon. 2001. Bärenreiter. Die Darstellung entspricht der Sichtweise des Autors. Mit freundlicher Genehmigung des Verlages.*

### 6.1. All Blues

Die klassische Aufnahme dieses Titels entstand im April 1959 und wurde auf dem Album KIND OF BLUE veröffentlicht, einem der großen Meilensteine des modernen Jazz, eingespielt vom Miles Davis Sextet mit zwei der wichtigsten Saxophonisten der Zeit: John Coltrane und Cannonball Adderley. Seine Atmosphäre verdankt dieses Album seiner relaxten Spontaneität, denn Miles' Prinzip für die Aufnahmen lautete: gemäßigte Tempi, keine Proben und pro Stück nur einen Versuch! In seinen Liner Notes zur Platte verglich der Pianist Bill Evans diese knappen Vorgaben mit einer japanischen Schule des Malens: Man malt auf hauchdünn gespanntem Pergament mit speziellen Pinseln in ununterbrochener Linienführung. Radieren ist nicht möglich. Den entstehenden Bildern fehlen zwar die komplexen Kompositionen und die Texturen herkömmlicher Malerei, doch ist hier in der Spontaneität etwas Besonderes eingefangen. So auch in „All Blues“, Miles' Brückenschlag zwischen modalem Spiel und 12-taktigem Blues-Chorus.

Immerhin hat Miles für dieses Stück mehr Vorarbeit geleistet als für die anderen Klassiker der Platte: Etwa ein halbes Jahr lang experimentierte er am Klavier mit dieser Komposition und zog auch den Arrangeur Gil Evans zu Rate. Spontan gehandelt hat er dann dennoch: Auf dem Weg zum Studio erst beschloss er plötzlich, das Stück nicht im geraden Takt, sondern als Walzer zu spielen. Die Parts der Instrumente legte er schichtartig übereinander: den 3/4- oder 6/8-Takt im Schlagzeug, die Pulsfigur im Bass, das Piano-Tremolo und das hypnotisch wiegende 3-Ton-Riff der beiden Saxophone, eine Variation seines ersten modalen Themas, „Milestones“. Die darüber von der gestopften Trompete gespielte Blues-Kernmelodie besteht weitgehend aus zwei einprägsamen Motiven: der aufsteigenden Sexte d-h und einer Bogenfigur in Takt 5 und 6: a-b-c-d-c-b-a. Aus diesem knappen Material entwickelte Miles sehr ökonomisch (nun ohne Dämpfer) 1959 seine vier Solo-Chorusse.

In den Live-Konzerten der sechziger Jahre spielte Miles die Struktur immer freier und entfernte sich von der ursprünglichen Blues-Stimmung. Den Durchbruch zum völligen Verzicht auf strukturellen Aufbau überließ er jedoch seinen Mitspielern, die improvisierend zuweilen die Grenze zum freien Kollektivspiel überschritten. Der Eigencharakter der Vorlage ging dabei teilweise verloren. In der Aufnahme aus Chicagos Plugged Nickel (1965) erklingt „All Blues“ nicht nur wesentlich schneller als im Original, das Metrum springt auch ständig zwischen 6/8 und 4/4 hin und her und sorgt so für eine hitzige Steigerung.

Den Vorgaben von Miles' Entwicklung entsprechend, reichen die Interpretationen anderer Musiker vom konventionellen Blues bis zur Free-Jazz-Nummer. Trompeter wie Randy Sandke, Lew Soloff, Freddie Hubbard oder Chet Baker sind das Trompeter-Stück „All Blues“ je nach Stilistik und Technik konventioneller, virtuoser, temperamentvoller oder lyrischer angegangen. Auch die Sänger haben das entspannte, weiträumige Stück früh entdeckt und mindestens drei Textversionen in die Welt gesetzt.

Am bekanntesten wurde diejenige von Oscar Brown jr. („The sea, the sky“), die unter anderem von Kevin Mahogany, Dee Dee Bridgewater und Ernestine Anderson gesungen wurde.

Recht ungewöhnliche Bearbeitungen erfolgten durch die Alt-Avantgardisten vom World Saxophone Quartet und vom Ethnic Heritage Ensemble. Doch wenn Anthony Braxton, Lee Konitz, Chick Corea, Pat Metheny, Miroslav Vitous und Jack DeJohnette schon mal gemeinsam auf der Bühne stehen – so geschehen 1981 in Woodstock –, dann ist „All Blues“ allemal eine angemessene und sakrosankte Wahl für eine Jam Session. Auf eine Komposition, die Vergangenheit und Zukunft so schlicht miteinander versöhnt, kann man sich in jeder Lebenslage einigen.

## 6.2. Sweet Georgia Brown

Kaum eine Jazz-Komposition hat so viele Wandlungen über sich ergehen lassen wie „Sweet Georgia Brown“. Ursprünglich kommt das Stück aus der Sphäre des frühen Jazz und der Charleston-Tanzorchester, als der Two-Beat noch nicht vom 4/4-Swing verdrängt war. Im Original wurden in den ersten beiden Takten noch Achtel, Viertel und halbe Noten unterschieden. Heute notieren Jazz-Musiker die nach oben stolpernden Töne (d-e-fis-d-a-fis-h-a-d) einfach als Viertelnoten: Dass sie nicht so gespielt werden, ist im swingenden Jazz selbstverständlich. Aber auch das Original von 1925 zeigte schon deutlich die Handschrift der Jazz-Praxis, denn die Melodie besteht ganz wesentlich aus den Brechungen der darunter gelegten Akkorde: Damit gibt sie das Prinzip der Jazz-Improvisation schon vor. Die vielen Terz-, Quart- und Quintschritte verraten, dass „Sweet Georgia Brown“ als Jazz-Nummer entstanden ist und nicht als Revue-Song. Auch das Harmoniegerüst des 32-taktigen Stücks (Form: ABAC) kommt eindeutig nicht aus der Broadway-Praxis: Seine Dominantseptakkorde schreiten gemächlich im Quintenzirkel voran und erreichen erst in den letzten vier Takten des B- bzw. C-Teils die Grundtonart (im Original G-Dur, im Jazz häufiger F-Dur). Verantwortlich für dieses typische Jazzband-Stück war ein sehr originelles weiß schwarzes Autorenteam. Ben Bernie, der Hauptkomponist, leitete damals in New York das Hotel Roosevelt Orchestra und wurde später bekannt als Entdecker von Dinah Shore, witziger Vokalist und „Ol’ Maestro“ des Rundfunks in Los Angeles. Auch Maceo Pinkard leitete eigene Bands, reüssierte vor allem als Produzent und Agent im schwarzen Revue-Business und war auch Mitautor des Jazz Standards „Them There Eyes“. Kenneth Casey galt als ein Tausendsassa zwischen Theater und Musik und war als Texter des Songs verantwortlich für Zeilen wie „Two left feet, but oh so neat, has Sweet Georgia Brown“. (Zwei linke Füße, aber ganz niedliche, hat die süße Georgia Brown.) Vor allem der quirlige Ben Bernie setzte alles daran, „Sweet Georgia Brown“ möglichst schnell zum Hit zu machen. Allein zwischen März und Mai 1925 regte er rund ein Dutzend Aufnahmen des taufrischen Stücks an, unter anderem durch sein eigenes Orchester, durch die Varsity Eight (um Red Nichols, Tommy Dorsey und Jimmy Dorsey), durch Perley Breed, Oliver Naylor, Jack Stillman, Jack Linx, die Original Indiana Five, die Texas Ten, die Texas Jazzband oder die California Ramblers. Schließlich war es die Sängerin Ethel Waters, die dem Song zum

Durchbruch verhalf, so wie sie auch „Dinah“, „Memories Of You“ oder „Stormy Weather“ berühmt machte. Schon 1926 wurde „Sweet Georgia Brown“ auch in Europa gespielt und erlangte hier besondere Beliebtheit. Zur interkontinentalen Verständigung kam es 1937, als sich der französische Gitarrist Django Reinhardt mit schwarzen US-Jazzern über das Thema austauschte: mal mit dem Geiger Eddie South, mal mit Benny Carter und Coleman Hawkins. Danach gehörte die schnelle, heiße Rhythmusnummer nicht nur fest in Django Reinhardts Repertoire, sondern in das aller Gypsy-Swing-Kapellen und sonstiger Zigeuner-Bands weltweit. Wahrscheinlich hat niemand in Europa das Stück öfter aufgenommen als Djangos Hot-Club-Partner Stéphane Grappelli. Auch in den USA wurde die süße Georgia zum Pflichtstück für Saiten-virtuosen – siehe Eddie Condon, Herb Ellis, Barney Kessel, Joe Pass. Ohnehin war Georgia Browns Siegeszug nicht mehr aufzuhalten. Das Stück eroberte die Tanzbands, dann die Swing-Orchester, dann die Bop- und Cool-Combos. Es wurde zur TV-Nummer von Fred Astaire, zur Erkennungsmelodie der Harlem Globetrotters, zur Feature-Melodie im Marilyn-Monroe-Film *SOME LIKE IT HOT*.

Weil das witzige, aber schematische Charleston-Thema nicht so recht in die moderne Zeit passte, wurde es im Lauf der Jahre immer lockerer gehandhabt, als Boogie, Bossa, Dixie oder Gospel interpre-

tiert und rhythmisch durch alle möglichen Fleischwölfe gedreht. Zuweilen schlug der Text Kapriolen oder die Melodie ging den Bach runter und es blieb nur das Akkordgerüst übrig. So wurde aus „Sweet Georgia Brown“ Jackie McLeans „Donna“, Kenny Dorhams „Dig“, Stan Getz’ „Tour’s End“ oder Thelonious Monks „Bright Mississippi“. Das Stück lebte „under cover“ fort in Leo Watsons „Sweet Marihuana Brown“, Russell Malones „Sweet Georgia Peach“, Clifford Browns „Sweet Clifford“, Blossom Dearies „Sweet Georgie Fame“, Kenneth Caseys „The Daughter Of Sweet Georgia Brown“ und in vielen anderen Verkleidungen. Nicht zuletzt Norman Granz’ JATP-Konzerte haben dafür gesorgt, dass aus „Sweet Georgia Brown“ ein beliebig verfügbares Vehikel für Jam Sessions und andere Experimente wurde. Saxophonisten von Coleman Hawkins bis Archie Shepp und Pianisten von Earl Hines bis Dave Brubeck haben die 1925 bereit gestellte Spielwiese weidlich genutzt. Auch Sängerinnen wie Ella Fitzgerald und Anita O’Day erreichten mit diesem Stück ein Maximum an melodischer und rhythmischer Freiheit. Das amerikanische Gegenstück zu Stéphane Grappelli war indes Oscar Peterson: Er hat ausgiebig wie niemand sonst in „Sweet Georgia Brown“ über Jahrzehnte hinweg seine pianistischen Ideen ausgetobt. Nichts Anderes hatte das fröhliche Autorenteam im Sinn.

### 6.3. *Take The A-Train*

Als das Ellington-Orchester im Dezember 1938 in Pittsburgh gastierte, nutzte der 23-jährige Billy Strayhorn seine Chance, spielte dem sechzehn Jahre älteren Ellington auf dem Klavier vor und sang ein paar eigene Songs. Das einwöchige Gastspiel wurde zur Multi-Talentprobe: Strayhorn durfte gleich einen Ellington-Song betexten und eine weitere Nummer orchestrieren – das alles für ein Honorar von zwanzig Dollar. Bevor Ellington wieder abreiste, beschrieb er dem jungen Mann auf alle Fälle, wo er in New York zu finden war: Nimm den A-Train Richtung Harlem. Das ließ sich Strayhorn nicht zweimal sagen. Doch ehe er sich auf den Weg machte, besorgte er noch ein Gastgeschenk, angeregt von Ellingtons karriereweisenden Worten: Er komponierte einen Song, nannte ihn „Take The A-Train“ und schrieb auch gleich den Text dazu. Das Stück entstand mühelos, wie Strayhorn berichtet: „Es war, als schriebe ich einen Brief an einen Freund. Ich kramte alle Ideen zusammen, die ich im Kopf hatte, und vervollkommnete sie, dann setzte ich mich ans Klavier – und ich schrieb das Stück in wirklich kurzer Zeit.“ Ein wenig beriet er sich dabei mit dem Gitarristen Bill Esch, der ihn nach New York begleiten sollte: Es war Strayhorn wichtig, dass das Stück nicht zu sehr nach Fletcher Henderson klang, sondern mehr nach Duke. Schon kurze Zeit später konnte Strayhorn einem Reporter aus Pittsburgh berichten: „Ich werde für Duke arbeiten. Ich spielte ihm dieses ›A-Train‹ vor und es gefiel ihm. Ich ziehe nach New York!“ Wie hätte das Stück dem Duke nicht gefallen können? „Take The A-Train“ wurde zu einer der klassischen Big-Band-Hymnen: majestätisch im Beginn, jazzig-virtuos in der Abrundung. Strayhorns Intervallsprache scheint hier schon den Bebop heraufzubeschwören: Der A-Teil weist sechs Sextsprünge und zwei Quarten auf, die Bridge mehrere Septen und Quinten. Ihre große Stunde hatte die Melodie, als Ellington 1941 wegen des Streits zwischen der ASCAP und den Radios praktisch über Nacht ein neues Repertoire brauchte. Da holte Strayhorn sein Gastgeschenk von 1939 aus der Schublade, arrangierte es und das Stück wurde so erfolgreich, dass Ellington „Take The A-Train“ zu seiner neuen Erkennungsnummer machte (als Ersatz für das bei der ASCAP registrierte „Sepia Panorama“). Der „A-Train“ stieg sehr schnell zu einem Symbol der Swing-Ära auf und wurde Ellingtons größter Erfolg. Auch Strayhorns Neu-Arrangement löschte nicht den Anklang an Fletcher Henderson aus, und wie das Thema der Saxophone von den Blech-Sektionen kommentiert wird und im Ausklang zweimal die Dynamik absinkt, lässt sogar an Glenn Miller denken. Schon in der Erstaufnahme vom Februar 1941 hört man übrigens die berühmte Klavier-Einleitung und das aufsteigende Zwischenmotiv in den Soli. Für Billy Strayhorn behielt das Stück lebenslang eine besondere Bedeutung. Er arrangierte es für alle möglichen Besetzungen um – erstmals 1941 für Lester Young und besonders erfolgreich 1957 für Ella Fitzgeralds Aufnahme mit dem Ellington-Orchester und dem Gastsolisten Dizzy Gillespie. Vier Jahre später machte Strayhorn auf dem Pariser Album *The Peaceful Side* aus dem Big-Band-Express-zug sogar eine langsame Romanze für Klavier und Streichquartett. Das Stück, das Strayhorns Karriere an der Seite Ellingtons symbolisiert, begleitete ihn bis in den Tod: Auf seinem Begräbnis erklang der „A-Train“ als Trauermusik auf Ray Nances Geige. Mit dem „A-Train“ eröffnete das Ellington-Orchester nicht nur jahrzehntelang seine Konzerte, es schuf auch immer wieder neue Studio-Fassungen. Betty Roché war die Vokalistin in der Aufnahme von 1952, später war meist Ray Nance oder Paul Gonsalves der Solist. Schön und ungewöhnlich ist die Version des bläserlosen Ellington-Strayhorn-Quintetts von 1950 mit Ellington am Klavier, Strayhorn an der Celesta und Oscar Pettiford am Cello.

Weit über die Stationen von Swing, Big Band und Jam-Session-Routine hinaus führte die „A-Train“-Route in den modernen Jazz und bis in die Avantgarde. Bebop-Größen wie Clifford Brown und Dexter

Gordon sprangen ohne Zögern auf den Zug. Yusef Lateef ließ ihn 1957 als Orient-Express rollen. Die Delta Rhythm Boys bestiegen ihn schon 1943, Louis Jordan schob ihn aufs Rhythm'n'Blues-Gleis, Joe Henderson trieb ihn 1991 im Duett mit dem Drummer Gregory Hutchinson an, und eine der langsamsten Fahrten nach Harlem genoss das Quartett Quadrant. Mit einer zündenden afro-amerikanischen Roots-Lokomotive fuhr Sun Ra mit seinem Arkestra 1980 in die Schweiz. Pianisten wie Paul Bley und Ran Blake nahmen mit Bedacht die Waggons auseinander, die Formation Canadian Brass gab ihnen ein klassisches Design. Stimmwunder Bobby McFerrin fuhr mit Strayhorns Subway a cappella auf seiner Hamburg-Stuttgart-Tour 1984. Freejazzig legte sich der Train bei Jimmy Lyons, Ed Blackwell oder dem World Saxophone Quartet in die Kurve, der Pianist Matthew Shipp baute ihm sogar eine ganz neue Trasse. Welche Bedeutung dieses Stück für den modernen kreativen Jazz-Künstler besitzt, machen vor allem die Aufnahmen des Ellington-Verehrers Charles Mingus deutlich. 1960 verarbeitete er den „A-Train“ auf ungewöhnliche Weise, indem er die Melodie durch das Thema von „Exactly Like You“ kontrapunktierte. Auch in späteren Liveversionen (1964 in Monterey, 1970 in Paris, 1972 in Chateau-Vallon) steuerte Zugführer Mingus ganz abenteuerliche Strecken an. Mit dieser Linie kommt man nach Harlem, aber auch sonst überallhin.

## 6.4. Ornithology

In der Bebop-Ära fanden viele Musiker, dass die auf unzähligen Jam-Sessions ständig gespielten Standards allmählich langweilig würden. Also begann man – allen voran Charlie Parker –, über die bewährten Changes neue und wesentlich abenteuerlichere Melodien zu schreiben. Parker, der oft verspätet zu Konzerten und Plattensitzungen erschien und häufig in letzter Minute seine neuen Themen dafür notierte, konnte so sichergehen, dass die beteiligten Musiker wenigstens nicht über ungewohnte Akkordfolgen stolperten. Der Broadway-Song „How High The Moon“ lieferte ein besonders beliebtes Akkordgerüst und war daher eine Art inoffizieller Hymne des Bebop. Auch „Ornithology“ wurde davon abgeleitet – eine „Vogelkunde“, die natürlich auf Parkers Spitznamen „Bird“ anspielt. In der Tat schwang sich Parker damals auf dem Altsaxophon in unbekannte, moderne Lüfte hinauf und flog dort rasend dahin wie ein ebenso stürmischer wie zielsicherer Vogel. Der Name passte – ungeachtet seiner eher prosaischen Herkunft. Entstanden ist „Bird“ (oder „Yardbird“ nämlich, als Parker einmal mit dem Jay McShann Orchestra zu einem Auftritt fuhr und dabei versehentlich ein Huhn totgefahren wurde. Der ewig hungrige Parker forderte den Fahrer auf zurückzufahren, hob den Vogel von der Straße und ließ ihn später zubereiten.

Die Grundlage für „Ornithology“ lieferte der viel zu wenig beachtete „Little“ Benny Harris, ein Bebop-Trompeter der ersten Stunde. Zwischen 1941 und 1943 hatte er an der Seite von Parker und Gillespie im Orchester von Earl Hines gewirkt, einer Brutstätte des Bebop, die leider wegen des Recording Ban kaum dokumentiert ist. Harris schrieb auch das Thema „Little Benny“, das später von Parker als „Crazeology“ und von Bud Powell als „Bud’s Bubble“ aufgenommen wurde. Den akustischen Nachweis für seine Co-Autorschaft an „Ornithology“ liefert Harris in einer Einspielung von „How High The Moon“ unter der Leitung von Don Byas (1945). In seinem Solo zitiert der Trompeter nämlich reichlich aus der später als „Ornithology“ bekannt gewordenen Melodie, wenn nicht gar dieses Solo die eigentliche Grundlage zur späteren Ausarbeitung wurde. Die ersten elf Noten der Melodie stammen aber von Charlie Parker: Als eines seiner typischen Blues Licks findet es sich am Anfang seines Solos in Jay McShanns „The Jumpin’ Blues“ von 1942.

Von Charlie Parker existieren über ein Dutzend Studio- und Live-Einspielungen, deren Unterschiede dafür verantwortlich sind, dass es keine definitive Fassung des Themas gibt. Die historisch bedeutsame Septett-Plattensitzung für Dial (mit Miles Davis und Lucky Thompson) lieferte 1946 recht unterschiedliche Takes, von denen einer auch als „Bird Lore“ bekannt wurde. Die 32-taktige Komposition in AA'-Form hat hier meist in den Takten 13 bis 16 eine kurze Klavierimprovisation (Dodo Marmarosa) und in den Takten 29 bis 32 kein Unisono der Bläser, sondern ein kurzes Motiv, das zum Ausgangspunkt imitatorischer Einsätze der Solisten wird. Dieses Arrangement wurde später gelegentlich übernommen, doch existieren auch Aufnahmen, bei denen diese Takte anders ausgefüllt wurden. Vielfach durchgesetzt hat sich eine von Parker komponierte Unisono-Linie für die Schlusstakte beider Teile: Sie ist zum Beispiel im herausragenden 1948er Live-Mitschnitt aus dem Royal Roost zu hören, wo ebenfalls der junge Miles Davis mitwirkte.

Seit Babs Gonzales' Aufnahme von 1953 besitzt „Ornithology“ auch einen Text, der aus dem Bebop Life erzählt: „All the cats are standing on the corner“ lautet die erste Phrase – ohne die Achtelnote im Auftakt. (All die Musiker stehen an der Ecke.) Ob Gonzales den Text schrieb oder Eddie Jefferson, der ihn 1976 aufnahm, ist allerdings umstritten. Die Bebop-Melodie hat aber nicht nur Bop-Musiker auf

den Plan gerufen (unter den Instrumentalisten zum Beispiel Bud Powell, Sonny Stitt, Dizzy Gillespie, Sonny Criss), sondern auf Jazz-Musiker unterschiedlichster Couleur ihren Reiz ausgeübt. Die stilistische Palette reicht vom Django-inspirierten Bireli Lagrene über Bill Evans, Paul Bley und Paul Motian bis hin zu Avantgarde-Saxophonisten wie Archie Shepp und Anthony Braxton. Es entstanden sogar Aufnahmen durch drei Saxophone (Tenor Conclave 1992) oder vier Streicher (Modern String Quartet 1986), woran man sieht: Die Vogelkunde ist ein weites Forschungsgebiet.

## 6.5. So What

Jazz ohne Harmonien – na und? Oder englisch: So what? So mag der Titel dieses Stücks entstanden sein, das eine der am meisten bewunderten Platten des Jazz einleitet, Miles Davis' *Kind Of Blue*. Stück und Platte markierten 1959 eine leise, folgenreiche Revolution im Jazz: weg von den Durchgangsharmonien („Changes“) des herkömmlichen Jazz, die gewöhnlich ein- bis zweimal pro Takt wechseln, und hin zu stehenden Skalen („Modi“), über die minutenlang improvisiert wird. Solche „modale“ Musik kennt man nicht nur aus der indischen und arabischen Kultur, sondern auch aus der Kirchenmusik des Mittelalters, deren Tonartennamen der modale Jazz dankbar aufgriff: Der Hauptmodus in „So What“ heißt darum „dorisch“ und entspricht einer C-Dur-Skala über d als Grundton. Wie eine Parodie auf die 32-taktige Standard-Form wirkt es, wenn dann der B-Teil (Takt 17 bis 24) einfach nur um einen Halbton höher gerückt wird: Das „Dorisch über es“ war erfunden. Jazz-Musiker sind in solchen Dingen ebenso praktisch wie respektlos.

Denkbar einfach ist dieses 32-taktige Thema: Einer riffartigen Melodie vom Kontrabass antworten Bläser und Klavier mit zwei Akkorden - dies insgesamt sechzehnmal. Die Bläser-Akkorde sind wie eine Antwort, das „Oh Yeah“ beim Blues, das „Yes Lord“ in der Gospelkirche: eine neckische Verknüpfung von mittelalterlichem Kirchenmodus mit schwarzem Gottesdienst. Solche bewusste Einfachheit ist typisch für Miles Davis, der seine kühlen Trompetentöne am liebsten mit entspannter Sorgfalt setzte, mehr wegließ, als er spielte. Im modalen Konzept fand er das ideale Vehikel für seine Ästhetik, denn wo harmonische Slalomläufe unterbunden sind, wirkt die Melodik durch Schlichtheit hypnotisierend. Oder aber sie mündet in frenetische Hochspannungs-Marathons wie beim späteren Coltrane, den elektrischen Jazz-Rockern und anderen Modal-Virtuosen.

Miles' Aufnahme von 1959 mit John Coltrane, Cannonball Adderley, Bill Evans, Paul Chambers und Jimmy Cobb ist nicht nur von der Besetzung her ein Klassiker. Dieses leicht zu spielende „So What“ wurde zum Inbegriff des modalen Jazz und gerne auch von Amateur-bands kopiert. Miles selbst nahm die Nummer noch mehrere Male live auf: 1961 mit Hank Mobley und dem Gil-Evans-Orchester, 1964 mit George Coleman, 1965 mit Wayne Shorter. Zahlreiche Trompeter leisteten mit diesem Stück ihren Tribut an Miles, es gab Übersetzungen ins Piano-Trio (herausragend: Bill Evans), in den Soul-Funk und selbst ins Streichquartett. Der Avantgarde-Geiger Mat Maneri zerpfückte das Thema bis zur Unkenntlichkeit. George Russell ließ es gleich ganz weg und orchestrierte nur Miles' Solo von 1959.

Auch die Songtexter wollten natürlich mit von der Partie sein: Der weitgehend vergessene Sänger und Texter Frank Minion nahm das Stück kurz nach Miles' Pioniertat mit dessen eigener Rhythmusgruppe auf, sang die Basslinie („If I should choose to sing the blues“) und antwortete im Multitrack-Chor: „So what?“ Für den Sänger Eddie Jefferson, den „Godfather of Vocalese“, betextete ein gewisser Chris Hall nicht nur das Thema, sondern auch noch Miles Davis' Solo. In den Lyrics geht es um den Meister selbst und seine Angewohnheit, während der Soli der anderen die Bühne zu verlassen („Miles Davis left off the stage“). Dieses seltsame Verhalten bekundete übrigens nicht Respektlosigkeit, sondern war eine fast zwangsläufige Folge des modalen Jazz: Die Soli wurden länger, die Strukturen einfacher; es war nicht nötig, minutenlang untätig herumzustehen, denn man konnte den Wiedereinstieg kaum verpassen. Im Gegenteil: Wenn die anderen Musiker wieder auf die Bühne kamen, war das für den Solisten das Signal: Jetzt hör endlich auf!

## 6.6. *Cantaloupe Island*

Neben „Watermelon Man“ und „Blind Man, Blind Man“ ist „Cantaloupe Island“ Herbie Hancocks bekanntestes funky Stück aus seiner frühen Blue-Note-Phase. Das Thema, von einer Soul-Funk-Piano-Figur unterlegt, ist 12-taktig und dem Blues verwandt (AA'B), wird aber von vier Takten, in denen die Melodie pausiert, zu einem 16-Takte-Chorus ergänzt. Die fast modale Anlage mit nur drei Harmonien und der Soul-Jazz-Groove knüpfen an Horace Silvers Funk-Bop-Stil an und sind ein Modellfall des freieren Hardbop der sechziger Jahre. Die Erstaufnahme erschien auf Hancocks 1964er Album EMPYREAN ISLES, auf der Freddie Hubbard der einzige Bläser war. Wie „Watermelon Man“ hat Hancock auch „Cantaloupe Island“ in den siebziger Jahren mit einer elektrischen Funk-Jazz-Band und elektronischen Keyboards neu definiert. 1975 wurde das Stück von Mark Murphy betextet und für das Label Muse aufgenommen.

Wiederentdeckt wurde „Cantaloupe Island“ im Zuge der Blue-Note-Renaissance der achtziger Jahre. Damals kamen die Funk-Soul-Grooves wieder in Mode, europäische Pop-Bands entdeckten jazzige Rhythmen und Londoner Discjockeys legten alte Blue-Note-Platten zum Tanzen auf. Das Label selbst wurde 1985 erneut ins Leben gerufen und öffnete seine Archive britischen Acid-Jazz-Discjockeys wie Gilles Peterson und Dean Rudland. Fragmente alter Blue-Note-Aufnahmen erklangen bald in allen möglichen jazzbeeinflussten Stilmischungen. Auch „Cantaloupe Island“ wurde Mitte der neunziger Jahre durch eine HipHop-Jazz-Version extrem populär. Sie trug den Titel „Cantaloop (Flip Fantasia)“, erreichte HipHop-begeisterte Teenager (zuerst in Europa, dann auch in den USA) und wurde sogar als Erkennungsmelodie von Fernseh-Talkshows verwendet. Seitdem ist das Stück als Café-Beschallung und als Jam-Session-Material allgegenwärtig.

Für ihren Hit „Cantaloop“ mixten die Köpfe von US 3 (der Keyboarder und Programmierer Mel Simpson und der Sample-Spezialist, Programmierer und Scratcher Geoff Wilkinson) aktuelle HipHop-Rhythmen mit Samples aus Hancocks Original-Aufnahme sowie einer Ansage von Pee Wee Marquette, dem klein gewachsenen „Master of Ceremonies“ im legendären Jazzlokal Birdland. (Seine Stimme war auf einer anderen Blue-Note-Platte konserviert, einer Live-Aufnahme Art Blakeys von 1956.) Dazu kamen der Rapper Rahsaan, der Trompeter Gerard Presencer (der auch ein Solo spielt) und andere britische Jazz-Bläser (in den Riffs). Blue-Note-Chef Bruce Lundvall äußerte sich überzeugt davon, dass dem Gründer des Labels, Alfred Lion, das Experiment gefallen hätte. Eines steht fest: Die Umsatzzahlen hätten Alfred Lion überrascht. HAND ON THE TORCH, das Debüt-Album von US 3 (der Name der Formation ist von einer Blue-Note-Platte des Pianisten Horace Parlan inspiriert), war der einzige Millionen-Seller, den Blue Note je hatte.

## 6.7. *The Girl From Ipanema*

Wie dieses Stück entstand, erfährt man aus dem Songtext. Groß, schlank, jung und hübsch soll das Mädchen gewesen sein, das da den Strand von Ipanema entlang schlenderte, so grazil, als ob sie Samba tanzte, und alle, an denen sie vorüberkam, sagten nur: Aah! Nicht nur der Text, auch die Musik hält das besondere Stranderlebnis fest: die kühle Laszivität dieser brasilianischen Schönheit, den federnden Rhythmus ihrer Schritte, die dösige-leichte Cocktailstimmung am Strand von Rio. Dezent, aber unverwüstlich, kommt der A-Teil des Songs mit wenigen Tonhöhen aus (in den ersten vier Takten sind es sogar nur drei: g, e, d), und auch der 16-taktige B-Teil setzt auf Sequenzierung und sanften Rhythmus. Kühle, hypnotisierende Einfachheit ist das Grundprinzip.

Entstanden ist der Bossa-Nova-Stil (die „neue Welle“) bereits 1956, US-Musiker entdeckten die südliche Inspiration 1961 auf einem Festival in Rio. Einer von ihnen, der Gitarrist Charlie Byrd, tat sich mit dem Saxophonisten Stan Getz zusammen, und prompt eroberte der neue brasilianische Sound die US-Pop-Charts und die ganze Welt. Getz hatte bereits drei Bossa-Nova-Alben aufgenommen, als er im März 1963 endlich auch auf Brasiliens führenden Bossa-Interpreten traf, den Sänger und Gitarristen João Gilberto, um mit ihm eine gemeinsame Platte zu machen. So wunderbar Gilbertos portugiesischer Gesang auch klang: Getz wusste, dass die US-Hörer nur durch Texte zu rühren waren, die sie auch verstanden. Und obwohl Gilbertos Ehefrau Astrud keine professionelle Sängerin war, ließ er sie den englischen Part in „Girl From Ipanema“ singen – mädchenhaft, sanft, kühl und mit reizendem Akzent. Für die Hörer war das Mädchen von Ipanema keine andere als Astrud Gilberto.

Das Album Getz/Gilberto wurde ein Riesenerfolg. Dabei war der Bossa-Boom in den USA schon am Abklingen: Die Plattenfirma zögerte sogar, die Aufnahmen überhaupt zu veröffentlichen. Doch dann behauptete sich das Album fast zwei Jahre lang in den amerikanischen Pop-Charts, wurde die am häufigsten verkaufte Jazz-Platte aller Zeiten – und die Single-Auskopplung „The Girl From Ipanema“ stieg bis auf Position 5. Nicht Brasiliens Star João Gilberto wurde durch diesen Erfolg weltberühmt, sondern seine Frau, die Gelegenheitssängerin mit der kleinen Stimme, deren Name auf der Original-LP nicht einmal erwähnt war.

Kurz danach ließen sich die Gilbertos scheiden, und Getz' Flirt mit der sanften Astrud war bald nicht nur musikalischer Natur. So viel zur enthemmenden Wirkung brasilianischer Rhythmen. Die Aufnahme von 1963 tröpfelt noch heute rund um den Globus aus den Lautsprechern der Cocktail-Bars und darf in keinem Easy-Listening-Programm fehlen, auch wenn Ella Fitzgerald eine ganze Auswahl an besseren Vokalversionen des Stücks hinterließ. Getz hat die Nummer etliche Male aufgenommen, andere haben sie hundertfach arrangiert, imitiert, remixt. Die ungekünstelte Schlichtheit des Originals jedoch wurde auch von heutigen DJs und Dancefloor-Bossa-Säuslern nicht übertroffen. Natürlich kann ein solcher Ohrwurm auch nerven, besonders wenn er so grenzenlos erfolgreich ist wie dieser. Archie Shepp, einer der Free-Jazz-Pioniere der sechziger Jahre, arrangierte „The Girl From Ipanema“ 1965 für sein Album *Fire Music*: eine Acht-Minuten-Version mit pseudo-ambitioniertem, reichlich schrägem Bläser-Arrangement und einem ausgedehnten Anti-Solo auf dem Tenor. Shepps herzerfrischender Kommentar: „I like the tune.“ Der Engländer Mike Westbrook arrangierte das Stück wesentlich originalgetreuer, doch dann ließ er die Seifenblase in einer Free-Jazz-Orgie zerplatzen (1968). Der Vokalist David Moss machte daraus sogar eine schrill-virtuose Avantgarde-Sprechnummer für Hardcore-Hörer (1990). Nur die Mädchen von Ipanema sollen noch genauso hübsch sein wie früher.

## 6.8. *Autumn Leaves*

Unter allen Songs, die ihren Siegeszug als französische Chansons antraten, fand „Les Feuilles Mortes“ im Jazz die größte Verbreitung. Leider gingen dabei in fast allen Jazzfassungen zwei wesentliche Elemente verloren: der einleitende „Verse“ (ohne den man jede französische Interpretation als unvollständig erachten würde) und die Worte des Dichters Jacques Prévert (wie sie von Edith Piaf oder Juliette Gréco mustergültig gesungen wurden). Im Vers des Originals wurden die „toten“ Blätter des Herbstes beschrieben, und sie evozieren die Erinnerung an eine alte Liebesgeschichte, die Gegenstand des Refrains ist. Zwei Menschen liebten sich und lebten zusammen, „Mais la vie sépare ceux qui s’aime / Tout douce ment sans faire de bruit / Et la mer efface sur le sable les pas des amants désunis“ (aber das Leben trennt die, die sich lieben, ganz leise, ohne Lärm; und das Meer verwischt im Sand die Spuren der getrennten Liebenden).

Die Trennung wurde poetisch und angenehm unweinerlich mit nur unterschwelliger Nostalgie eingefangen. Anders die immerhin von Johnny Mercer („Blues In The Night“, „Skylark“) stammende englische Fassung, die zum x-ten Mal in der Songgeschichte die Sehnsucht eines/r soeben Verlassenen schildert. Sie überkommt ihn oder sie vor allem beim Anblick des Herbstlaubs (dessen Beschreibung nun in den ersten A-Teil rutscht). Der zweite A-Teil schildert das Liebesglück des Sommers (gelungenste Verszeile: „The sunburned hands I used to hold“), B- und C-Teil des Songs dienen der Liebesklage.

Der Jazzfreund denkt bei „Autumn Leaves“ wohl eher an Instrumentalisten als an die großen Vokalistinnen, die diesen Lyrics Leben eingehaucht haben – Mel Tormé, Dee Dee Bridgewater, Tony Bennett und natürlich Nat King Cole, der den Song 1956 im gleichnamigen Film sang. Sarah Vaughan verzichtete am 1. 3. 1982 sogar auf den Text, ignorierte die melancholische Grundstimmung, um einzig die Changes des Songs für eine ihrer euphorischsten, ausgelassensten Scat-Improvisationen zu nutzen, deren expressive Kraft selbst die virtuosen Chorusse von Joe Pass in den Schatten stellt. Kein Wunder: Mit dem Album *Crazy And Mixed Up* konnte sie sich nach etwa vierzigjähriger Karriere endlich den Traum erfüllen, eine Platte ganz nach eigenem Wunsch zu produzieren. Das heißt: Sie durfte erstmals Musiker, Plattentitel, Songauswahl und Coverfoto selbstständig auswählen und alle Entscheidungen unabhängig von Vorgaben der Plattenfirma treffen.

Der 32-taktige Moll-Standard mit der sequenzartigen Melodie-Bildung, der auf der Subdominante beginnt und im B-Teil kurz zur Dur-Parallele findet, bietet als Improvisations-Grundlage Musikern viele Möglichkeiten. Jedes Tempo ist vertretbar, obwohl ein zum Langsamen tendierendes „medium tempo“ am häufigsten vorkommt. Oft wird das Thema gemächlich, zum Teil balladesk vorgestellt, während die Soli in verdoppeltem Tempo gespielt werden.

Folgenreich wurde Cannonball Adderleys Einspielung 1958, an der keine Geringeren mitwirkten als Hank Jones, Sam Jones, Art Blakey und Miles Davis, der hier (bei einem seiner seltenen Sideman-Aufnahmen jener Zeit) mit seinem legendären melancholischen Sound und seinen bedächtig gewählten, einsam verhangenen Tönen genau den Nerv des Songs trifft. Das von diesem Quintett gewählte Arrangement, insbesondere das als Intro und Outro gespielte Motiv, wurde oft nachgespielt.

„Autumn Leaves“ gehört leider zu jenen Stücken, die so oft gespielt wurden, dass viele Musiker und Hörer „es nicht mehr hören können“. So schrieb Eric T. Vogel 1960 in einer Rezension von Bill Evans’

Album Portrait In Jazz: „Wie schon bei seinen ersten Platten werden abgedroschene Schlager wie zum Beispiel Autumn Leaves ... zu einem neuen Erlebnis. Scott LaFaro, der überaus begabte Bassist, ist auf dieser Platte kein Begleiter, sondern ein Mitspieler.“ Im Bill-Evans-Trio wurden erstmals Bassist und Schlagzeuger in jeder Hinsicht gleichberechtigte Partner des Pianisten, wobei der Dialog der Instrumente an die Stelle von Solo und Begleitung trat.

Kein Song dieser Platte von 1959 demonstriert anschaulicher als „Autumn Leaves“ die unterschwellige Revolution, die Evans, La-Faro und der Schlagzeuger Paul Motian in der Trio-Musik anbahnten. Nach Intro und Themenvorstellung hören wir im ersten A-Teil nur den Bass, im zweiten A-Teil kommt es zu einem Dialog von pianistischen Oktavlinien und Bass-Solo. Ab dem B-Teil tritt das Schlagzeug in den Dialog ein. Auch der folgende Chorus ist ein freies Wechselspiel der drei Instrumente, eine Kollektivimprovisation, bei der drei Soli gleichzeitig erklingen. Fast stehen wir hier an der Grenze zum Free Jazz. Doch es folgt ein „begleitetes“ Klaviersolo, das nichtsdestoweniger vom Kollektiv lebt. An dieses Solo schließt sich wieder ein über zwei A-Teile umfassender „Triolog“ an, ein Bass-Solo (B und C), die erneute Themenvorstellung und eine Coda. In ihrer faszinierenden Balance zwischen Freiheit und Kohärenz ist „Autumn Leaves“ eine der gelungensten Aufnahmen des frühen Evans-Trios.

Weitere erwähnenswerte Aufnahmen des Songs stammen von Erroll Garner (amüsant am 19. 9. 1955), den Tenoristen Al Cohn und Zoot Sims (bewegend lyrische Zartheit und Kontrapunktik im Februar 1961), dem Duo Jeremy Steig/Eddie Gomez (die am 15.12.1976 den Titel witzig umdeuteten in „Autumn Comes/Autumn Leaves“) und Johnny Griffin (der sich am 17. 10. 1978 mit dem Album The Return Of The Griffin machtvoll in der Jazz-Szene zurückmeldete und seinen Ruf als „schnellster Saxophonist der Welt“ unterstrich). Ähnliche Melodieführung und Changes wie „Autumn Leaves“ besitzen auch andere Themen, außerhalb des Jazz etwa Waldir Azevedos brasilianischer Choro „Tocando para voce“. Nach „Autumn Leaves“ fanden geistesverwandte Stücke wie „The Green Leaves Of Summer“ aus dem Soundtrack von ON THE ALAMO (Webster/Tiomkin) im Jazz eine Heimstatt.

## 6.9. Children's Song No. 1

Der 1942 geborene amerikanische Pianist und Komponist Chick Corea erlernte schon in früher Kindheit das Klavierspiel. Seine ersten musikalischen Erfahrungen sind geprägt von der klassischen Musik Mozarts und Beethovens, aber auch die Jazz-Pianisten Horace Silver und Bud Powell beeinflussten ihn früh:

*„Klassik bedeutet mir von jeher viel. Schließlich war sie mein erstes Fach, lange bevor ich zum Jazz kam. Da war ich vier Jahre alt. Ich habe mich in diesem Metier immer wieder versucht. Zum Beispiel 1981 mit Nicolas Harnoncourt. Ich komponiere, wenn ich Aufträge bekomme, auch in dieser Manier. Und nächstes Jahr will ich das Konzert für zwei Klaviere und Orchester von Mozart aufführen.“<sup>12</sup>*

Chick Corea gehörte mit zu den Musikern um Miles Davis, die 1969 das Album *Bitches Brew* aufnahmen und damit bahnbrechend den Fusion Jazz voranbrachten. 1971 gründete er die Gruppe *Return to Forever*, mit der er nicht nur den Rock und den Jazz musikalisch verknüpfte, sondern vor allem auch spanische Elemente verwendete. Besonders bekannt wurde hierbei der Titel „Spain“ aus dem Album *Light as a Feather*.

Innerhalb des Fusion Jazz, der elektrische Instrumente in den Vordergrund stellte, gilt Chick Corea als ein Pionier des Keyboardspiels. Sein virtuoses solistisches Spiel zeigte er auf den ersten analogen Synthesizern wie zum Beispiel dem *Mini Moog* ebenso wie auf dem elektrischen *Fender-Rhodes-Piano*.

Mit den Pianisten Keith Jarrett und Bill Evans zählt Chick Corea zu den technisch versiertesten Jazz-Pianisten. Anfang der 70er Jahre konzentrierte er sich neben dem Fusion-Spiel auf elektronischen Tasten-Instrumenten auf das akustische Solo-Klavier. Sein erstes unbegleitetes 1971 erschienenes Album „Piano Improvisations Vol.1“ entstand in der Anfangsphase des Platten-Labels ECM in München und war sicherlich richtungsweisend für das typische Solo-Klavier-Idiom des Labels, das mit Keith Jarretts Album „The Köln Concert“ 1975 einen Höhepunkt erreichte.

Zuvor jedoch ergab die enge Zusammenarbeit von Chick Corea und dem ECM-Musikproduzenten Manfred Eicher eine Reihe von sehr unterschiedlichen Alben, was die Vielseitigkeit von Chick Corea unterstreicht. Hierzu gehört das 1972 erschienene Album „Circles Paris-Concert“, das Einflüsse von Schönberg, Miles Davis und dem Free Jazz aufweist. Ebenfalls im Jahr 1972 brachte Manfred Eicher Chick Corea mit dem Vibraphonisten Gary Burton zusammen und es entstand die rein akustische, 1973 erschienene Duo-CD „Crystal Silence“. Der 8. Titel dieser CD entspricht dem „Children's Song No. 1“, der nach und nach entstehenden 20 „Children's Songs“, die Chick Corea 1984 als Klavier-Solo-CD bei ECM aufnahm. Dazu Chick Corea in seinem Vorwort:

*„Die Children's Songs bilden die erste Gruppe von Stücken, die ich speziell für ein Tasteninstrument allein komponiert habe. Den ersten Song schrieb ich im Jahre 1971 nieder, um jene Einfachheit und Schönheit zum Ausdruck zu bringen, wie sie sich im kindlichen Geist darstellen. Die ersten fünfzehn Songs wurden für das Fender Rhodes komponiert, No 16 bis 20 für das traditionelle Klavier. Jedoch kann jedes Stück auch auf dem jeweils anderen Instrument gespielt werden. Die Songs No. 17 bis 20*

---

<sup>12</sup> Ebd. Papst, Manfred, Interview NZZ 7.6.2015

*entstanden innerhalb eines Monats im Jahr 1980 in der Absicht, die Sammlung zum Abschluss zu bringen. Es liegt durchaus nahe, dass die Songs auch verschiedene Möglichkeiten zur Ausarbeitung durch Orchestrierung bieten.*<sup>13</sup>

„Einfachheit“, „Schönheit“, „Freiheit“ durch die Improvisation, ja auch der „kindliche Geist“ passen zu den Wesenszügen der von Manfred Eicher produzierten Musik, deren lyrischer und kontemplativer Ausdruck sich bei Jazzmusikern als „ECM Style“ etablierte. Die meisten Aufnahmen Eichers waren häufig von einem starken, natürlichen Echo-Klang geprägt, die Musik begann meistens langsam und steigerte sich über einen langen, sich aufbauenden Spannungsbogen zum Ende hin.

Dieses Entwicklungs-Prinzip zeigt sich jedoch in den 20 kurzen und minimalistisch angelegten „Children`s Songs“ auf eine andere Art und Weise: die Stücke steigern sich nach und nach in der Komplexität und damit auch im Schwierigkeitsgrad. Diesem pädagogischen Ansatz begegnet man auch in Béla Bartóks Klavierstücken seines „Mikrokosmos“. Zwischen diesen und Chick Coreas „Children`s Songs“ kann man einige stilistische und strukturelle Gemeinsamkeiten entdecken. Dazu gehören, ähnlich wie bei Bartók, die Verwendung pentatonischer und modaler Skalen, der Einsatz unterschiedlicher Taktarten und stellenweise die Überlagerung von gegensätzlichen Rhythmen. Ganz offensichtlich lässt sich der Einfluss des „Mikrokosmos“ Bartóks auch in der Kürze und in den unterschiedlichen Stimmungen der einzelnen Stücke feststellen.

Auf dem oben schon erwähnten, nicht bei ECM, sondern 1973 bei Polydor erschienenen Album *Light As A Feather* der von Chick Corea gegründeten Band *Return to Forever* findet sich eine interessante Fassung des „Children`s Song No. 1“: Das Fender-Rhodes-Piano steht im Vordergrund während ein Claves-Klang das Metrum markiert. Nur ganz vereinzelt, gleichsam Punktklängen, akzentuiert ein Glockenklang einzelne Synkopen. Die Reduzierung auf wenige Elemente und das gleichbleibende, sich nur minimal Verändernde in der Musik wirkt im Ausdruck wie die Minimal Music eines Steve Reichs.

Auf der ECM-Aufnahme der „Children`s Songs“ von 1984 findet sich am Ende ein „Addendum“, ein Stück für Klavier, Violine und Cello, das Chick Corea Manfred Eicher gewidmet hat. In der Wahl einer Kammermusik-Besetzung zeigt sich wiederum die starke Verbindung Chick Coreas zur klassischen Musik, der als Komponist auch mit dem London Philharmonic Orchestra zusammenarbeitete, ein eigenes Klavierkonzert schrieb und selbst Mozarts Klavierkonzerte interpretierte. Mit Keith Jarrett spielte er das Konzert für 2 Klaviere KV 365 von W.A. Mozart.

Umstritten ist seine Mitgliedschaft bei der Church of Scientology. Dem Scientology- und Sektengründer Ron Hubbard hat er immer wieder Kompositionen gewidmet, so auch die „Children`s Songs“. 1993 wurde Chick Corea wegen seiner „Religion“ in Stuttgart von einem Konzert ausgeschlossen. Chick Corea verteidigt seine Haltung so:

*„Ich weiss, dass ich manchmal für dieses Engagement angefeindet werde. Ich nehme es hin. Ich bin den Lehren von Ron L. Hubbard verpflichtet. Deshalb danke ich ihm auch jeweils in den Note Lines meiner Alben. Aber ich bin kein Prediger. Ich lasse jedem seine Überzeugung. Auf der Bühne spiele ich einfach nur. Da habe ich nie missioniert.“<sup>14</sup>*

---

<sup>13</sup> Corea, Chick: *Children`s Songs Mainz: Schott 1984*

<sup>14</sup> Ebd. Papst, Manfred, Interview NZZ 7.6.2015

Bis heute ist Chick Corea auf der ganzen Welt ein gefragter Jazzmusiker, der sich gerne mit anderen Musikern trifft, um sich musikalisch zu erneuern. So gründete er z.B. mit John McLaughlin die *Five Peace Band*, initiierte das Projekt „Return to Forever IV“ und bekam 2020 den Grammy für das Album „Antidote“ mit seiner *Spanish Heart Band*. Zudem bemüht sich Chick Corea sehr um den Jazz-Nachwuchs („The world needs more artists“), in dem er Workshops anbietet und seine Erfahrungen weitergibt. Sehr sehens- und hörens- und wert sind dazu seine Ausführungen zum Thema Improvisation auf Youtube.

## Literatur

Berendt, Joachim Ernst: *Das Jazzbuch: Von New Orleans bis ins 21. Jahrhundert*. Fortgeführt von Günther Huesmann. 5. Auflage. Frankfurt/M: S. Fischer 2005.

Jacobs, Michael: *All That Jazz*. 6. Auflage. Stuttgart: Philipp Reclam 2007.

Whitehead, Kevin: *Warum Jazz?* Stuttgart: Philipp Reclam 2014.

Papst, Manfred: „Ich hatte immer die Nase vorn“ Interview 7.6.2015 in Neue Züricher Zeitung <https://www.nzz.ch/nzzas/festival-da-jazz/ich-hatte-immer-die-nase-vorn-1.18556279> (aufgerufen 15.03.2020)

## 6.10. *I Got Rhythm*

Gäbe es eine Rangliste der hitreichsten Broadway-Shows, *Girl&Crazy* stünde mit an der Spitze. Aus diesem Musical stammen drei der meistgespielten Jazz Standards – „I Got Rhythm“, „Embraceable You“ und „But Not For Me“ – und eine Reihe weiterer erfolgreicher Songs, die von Jazz-Musikern allerdings seltener gespielt werden. Die Premiere, von Gershwin selbst dirigiert, fand am 14. Oktober 1930 im Alvin Theater statt, wo die Show – das letzte herkömmliche Musical der Gershwins – unter Begeisterungstürmen 272 Aufführungen erlebte. Die Besetzung war hochkarätig – und mit den Broadway-Debütantinnen Ginger Rogers und Ethel Merman wurden gleich zwei Stars geboren. Tatsächlich war es die Merman, die mit ihrem Bühnentemperament und ihrer kraftvollen, naturwüchsigen Stimme alle überstrahlte. Schon bei den Proben meinte Gershwin zu der jungen Frau, die bis dahin durch Nachtclubs getingelt war: „Kommen Sie ja keinem Gesangslehrer in die Nähe, er würde Sie nur ruinieren.“ Dann spielte er ihr seinen neuen Song „I Got Rhythm“ vor und missdeutete ihr schüchternes Schweigen (Merman: „Für mich war er Gott“) als Kritik: „Wenn Ihnen etwas daran nicht gefällt, werde ich das gern ändern.“ Natürlich hatte sie keine Änderungswünsche, sondern legte sich ganz besonders ins Zeug: Im zweiten Refrain von „I Got Rhythm“ soll sie das hohe C sechzehn Takte lang gehalten haben. Nur drei Songs sang sie in ihrer Rolle als verführerische Spielsalon-Löwin „Frisco Kate“ – und erwachte am Morgen nach der Premiere als Broadway-Berühmtheit.

1930, in den Tagen der Depression, enthielt das beschwingt-aufreizende „I Got Rhythm“ eine wesentliche Botschaft: Musik und Liebe und Sternenlicht – das ist das Glück, mehr kann man heute nicht verlangen. Die scheinbar schlichten 83 Silben des Refrains („I got rhythm / I got music ...“) bereiteten Ira Gershwin jedoch einige Mühe. Mehr als zwei Wochen lang experimentierte er mit dem Reimschema und erfand die kuriosesten Küchenverse: „Roly-Poly, / Eating solely / Ravioli, / Better watch your diet or bust.“ (Etwa: Du bist kugelrund und isst nur Ravioli. Achte lieber auf deine Ernährung oder du wirst platzen.) Schließlich sah der erfahrene Texter ein, dass er hier das Reimen (beinahe) bleiben lassen musste, um vom Kinderlied-Charakter wegzukommen, und arbeitete stattdessen mit Zeilenwiederholungen: Die mehrfache Frage „Who could ask for anything more?“ (etwa: Was will man mehr?) belegt allein schon 32 der 83 Melodietöne. Gershwins Lyrics besitzen ihre eigene Wirkungsgeschichte: Natürlich ist der Text zu Porgys Song „I Got Plenty O’ Nuttin“ ohne „I Got Rhythm“ nicht denkbar. Und die Zeile „Who could ask for anything more?“ zieht sich durch eine ganze Genealogie von Songs – am auffälligsten im Gershwin-Spät-werk „Nice Work If You Can Get It“, wo am Ende der Bridge mit dieser Zeile auch gleich die Melodie von „I Got Rhythm“ zitiert wird. Der Song hat natürlich einen Ehrenplatz in Ethel Mermans Autobiographie – und deren Titel lautet (wie sonst?) „Who Could Ask For Anything More?“.

Mit der melodischen Grundfigur des Songs – vier Töne in pentatonischer Reihe, aufsteigend, absteigend, aufsteigend – schuf George Gershwin einen Archetypus, eine Kernidee, die geradezu nach Variation und Entwicklung verlangt. Der Komponist selbst bearbeitete „I Got Rhythm“ zum ersten Mal 1932 innerhalb seiner *Piano Transcriptions Of 18 Songs*. Er liebte es, stundenlang über diesen Song am Klavier zu improvisieren, und gab endlich dem Drängen seiner Freunde nach, als er im Stil seiner spontanen Fantasien die „Variations on I Got Rhythm“ für zwei Klaviere bzw. für Klavier und Orchester (1934) komponierte. Auch die Jazz-Musiker entdeckten sofort das improvisatorische Potenzial des Songs. Schon neun Tage nach der Premiere von *GIRL CRAZY* entstand die erste Jazz-Version von „I Got Rhythm“ durch Red Nichols, der zeitweise auch das Orchester in der Show selbst leitete und in Glenn

Miller, Jimmy Dorsey, Benny Goodman, Gene Krupa und den Teagarden-Brüdern hochkarätige Bandsolisten besaß. Nur einen Tag nach Nichols' Aufnahme entstand die zweite Jazz-Adaption durch Luis Russell, es folgten in den dreißiger Jahren unter anderen Louis Armstrong (1931), Don Redman (1932), The Five Cousins (1933), Fats Waller (1935), Django Reinhardt (1935), Chick Webb (1937), Benny Goodman (1938), wieder Louis Armstrong (1938) und Slim & Slam (1939). „I Got Rhythm“ war die „Hymne“ aller Jazz-Verrückten geworden.

Einen solchen Siegeszug hat kein anderer Gershwin-Song erlebt: „I Got Rhythm“ erklang in drei Verfilmungen der Show *Girl Crazy* (1932, 1943, 1965) und außerdem in den Filmversionen von Gershwins *Rhapsodie In Blue* (1945) und *An American In Paris* (1951). Es gibt „I Got Rhythm“ auch in Orchesterversionen und Gershwins „Variations“ auch in einer Klavier-Solofassung. Als der Komponist Mitte der dreißiger Jahre einen Club-Auftritt des Jazz-Geigers Stuff Smith besuchte, war er von dessen Spiel so begeistert, dass er nicht einmal erkannte, über welches Stück Smith improvisierte: Natürlich war es „I Got Rhythm“. Denn längst hatten Jazz-Musiker damit begonnen, über die Harmonien des allseits bekannten und schon vielfach parodierten Themas neue Melodien zu schreiben, in denen ihr Bekenntnis zum Rhythmus sozusagen unterschwellig mitschwang. Vor allem die Pioniere des modernen Jazz erfanden über die

Akkordfolgen von „I Got Rhythm“ (kurz die „Rhythm Changes“ genannt) Dutzende von neuen Jazz Standards. Lionel Hamptons „Rhythm, Rhythm“ (schon 1937!), Lester Youngs „Lester Leaps In“, Charlie Parkers „Anthropology“, Dizzy Gillespies „Dizzy Atmosphere“, Thelonious Monks „52nd Street Theme“, John Lewis' „Delaunay's Dilemma“ – diese und unabsehbar viele andere Jazz-Stücke basieren auf den Rhythm Changes, die im A-Teil tatsächlich nur aus drei Akkorden bestehen (meist: B, Cm7, F7). Allein Charlie Parker hat mehr als ein Dutzend seiner Stücke aus „I Got Rhythm“ entwickelt und in etwa ebenso vielen weiteren Themen Teile der Rhythm Changes mit anderen Standard-Changes kombiniert.

Obwohl also „I Got Rhythm“ in den Jazzclubs dieser Welt ständig zu hören ist, ohne dass Gershwins Thema dabei erklingen müsste, ist die kleine, fundamentale Melodie von 1930 keineswegs zur Ruhe gekommen. Nahezu alle Jazz-Giganten haben dieses Bekenntnis zum Rhythmus unterschrieben, darunter Ben Webster, Ella Fitzgerald, Oscar Peterson, Lester Young, Stan Kenton, Count Basie, Erroll Garner, Glenn Miller, Nat King Cole, Stéphane Grappelli, Miles Davis, Woody Herman, Art Tatum, Gerry Mulligan, Joe Pass, Lee Konitz, Sonny Stitt ... Was für Schicksale hat das schlichte Thema da erleben müssen! Es wurde gedehnt und gestaucht, zergliedert und neu zusammengesetzt und war allen eine geduldige Spielwiese, den Traditionalisten wie den Avantgardisten. Noch in den neunziger Jahren entstanden interessante Neueinspielungen durch Pianisten wie Marc Copland, Eric Reed und André Previn oder Sängerinnen wie Jenny Evans, Trudy Desmond und Rosemary Clooney. Und die „Rhythm“-Lawine ist damit noch keineswegs eingedämmt: Klassische Vokalistinnen, Instrumentalisten und Ensembles, zeitgenössische Komponisten und Pop-Künstler wie Mike Oldfield, Robert Palmer oder Jovanotti – they all got rhythm. Song-Kenner Alec Wilder nannte Gershwins Einfall etwas griesgrämig „a passing fancy“, eine bloße Laune. Woraus zu lernen wäre, dass man mit ein bisschen guter Laune eben die ganze Welt anstecken kann. Und was braucht es dazu? Musik und Liebe und Sternenlicht, das ist schon alles.

## 7. Analysen 10 Standards

Die nachfolgenden, stichwortartigen Analysen 7.1. bis 7.9. beziehen sich zunächst auf den Notentext der Standards. Die Tonarten entsprechen denen in den Referenzaufnahmen, wie in Kapitel 4 benannt.<sup>15</sup>

### 7.1. All Blues

*Miles Davis (1959), Album Kind Of Blue (EA)*

- 12-taktiger Blues mit Intro, Head-Arrangement
- 6/8 Takt → swingender „Walzer“-Takt, ternäres Triolen-Feeling
- für einen Blues ist der ungerade Takt ungewöhnlich
- modaler Blues (z.B. G7 → G-mixolydisch, C7/G → G-dorisch)
- innerhalb des Blues-Schemas Erweiterung und Höhepunkt durch die Rückung in Takt 13/14
- minimalistisch und modal angelegte Melodie im Head-Teil, die aus zwei Strukturen besteht und nur einen begrenzten Tonvorrat verwendet
- Melodik spielt mit dem Wechsel der Terztöne h und b und erreicht damit einen Ausdruck zwischen Dur- und Mollcharakter → modal
- Gegensatz von Melodie und Begleit-Riffs
- ostinates Bass-Riff erinnert an Boogie-Woogie-Figur

Intro:

- sich ständig wiederholendes Bass-Riff auf Grundton g mit Quint-Sext- und Septim-Spannung als Akkordbrechung (ohne Terzton) bzw. Pendelfigur zwischen Grundton und Septimton in T.1/2, (Riff-Begleitung wird in der Aufnahme auch im Head-Teil beibehalten, außer in Takt 13/14)
- T. 3/4 pendelndes Drei-Ton-Riff in Terzen, in Sekunden aufsteigend (auch dieses Riff wird auf der Aufnahme mit Miles Davis während des Head-Teils teilweise beibehalten)

Head → Struktur 1 (T. 5-8):

- auftaktiger und aufsteigender Sextsprung d-h (z.T. nur flüchtig, als kaum hörbare „Ghost Note“ gespielt), der sich zunächst 4x wiederholt; die Töne der Sexte entsprechen Quinte und Terz des G7-Akkords, die Terz h wird mit der spannungsreichen Wechselnote (= Tension) c (= 4 von G7) umspielt

Head → Struktur 2 (T.9-12):

- T. 9/10 „Bogen“-Motiv (a b c d c b a), in Sekunden auf- und absteigend, mit dem Drei-Ton-Riff aus T. 3/4 verwandt

---

<sup>15</sup> Die vollständigen Noten zu den Standards (C-/Bb-/Eb-Stimmen) sind zum Download auf Sheet Music Direct verfügbar unter <https://www.sheetmusicdirect.com/de-DE/go/schwerpunktthema-jazz>, zu Sonderkonditionen für die Schulmusik in Baden-Württemberg mit freundlicher Unterstützung von Hal Leonard Europe Ltd

- in T. 9 ergibt sich bei C7/G durch das begleitende Bass-Riff über g eine Moll-Eintrübung (→ Septime b wird zur Moll-Terz), die als G-dorisch angesehen werden kann
- in Takt 11 entspannt sich die Melodie auf dem Langton h, eingeführt durch den markanten Sextsprung aus Struktur 1; Rückkehr zur Dur-Stimmung

Schluss (Takt 13-16):

- harmonischer Höhepunkt und Abweichung vom Blues-Schema in Takt 13/14 durch die Rückung von D7/#9 zu Eb7/#9
- T.13 Melodieton a = 5 von D7/#9
- T.14 Melodieton b = 5 von Eb7/#9, in der zweiten Takthälfte ist b = b13 zu D7/#9 → zusätzliche Schärfung und Spannung, Auflösung erst in T.15
- in der Aufnahme mit Miles Davis setzt in T. 13/14 das ostinate Drei-Ton-Riff der Saxophone aus und betont dadurch die harmonische Rückung
- T.15/16 erscheint rhythmisch und melodisch verändert wieder das „Bogen“-Motiv

## 7.2. Sweet Georgia Brown

*Kenneth Casey (1925) Text, Ben Bernie & Maceo Pinkard Musik*

- ABAC-Form, 32-taktig
- sehr schneller 4/4-Swing im Dixieland-Stil
- eigentlich Ab-Dur, aber beginnend mit Aufbau über Dur-Dreifachdominante: Quintfall-Sequenz (ähnlich wie im „Barbershop“) über F7, Bb7, Eb7, jeweils 4-taktig
  
- Übergang zum erneuten A-Teil mit zwei kurzen II-V-I-Kadenzen Bbm7-Eb7-Ab6 und Gm7(b5)-C7(b9) auf F7
  
- zum C-Teil Übergang mit C7 zu Moll-Parallele Fm6 (taktweise im Wechsel mit II-V / Gm7(b5)-C7, beschleunigtes harmonisches Tempo dadurch)
- zum Ende nochmalige harmonische Beschleunigung mit durchgängig 2 Akkorden pro Takt, beginnend mit chromatischer Sequenz Ab7, G7, Gb7, F7, dann wieder Quintfall
  
- rhythmisch reduziert auf wenige Motive: lange, charakteristische Viertelketten, Halbe, punktierte Viertel und „Georgia-Rhythmus“ „Achtel-Viertel-lange Note“ beginnend auf Zählzeit 3 oder 1 (Takt 3/3 folgende, aber auch im C-Teil bei T. 26)
- Sequenzierung von T. 1-4 zweimal, dann Abschluss mit synkopischem Motiv Achtel-Viertel-Achtel-Viertel (erstes Mal in T. 12, dann T. 14)
  
- bei harmonischer Steigerung im C-Teil auch rhythmische Intensivierung durch Synkopen-Reihung, Ende mit „Georgia-Rhythmus“
  
- akkordisch geprägte Melodie mit wenigen Tonleitertönen, basierend auf der jeweiligen Pentatonik (Dur bzw. moll) jeweils in 4 Takten die Oktave umspannend, landet in B und am Anfang von C auf der Terz von Ab-Dur
- das des kommt nicht vor (wird geradezu vermieden), da immer jeweils leitereigene Melodietöne der gespielten Akkorde

## 7.3. Take The A-Train

*Billy Strayhorn (1939) Musik + Text, Duke Ellington UA (1941)*

- AABA-Form, 8-taktig
- schneller 4/4-Swing, Bigband-Klassiker
- C-Dur, einfache Harmonik
  
- charakteristische Akkordverbindung von C nach D7b5 (in neueren Ausgaben auch: D9#11) im 3. Takt (quasi Doppeldominante), dann Auflösung zu Dm7-G7-C6 als II-V-I-Verbindung
- Melodie mit charakteristischen Sexten auf- und abwärts, viele akkordeigene Töne, Spannung durch zwei Tension Notes in T. 3 (betonte 9 auf der „1“ und dann #11)
  
- Höhepunkt im dominantischen T. 6 in Swingachteln mit chromatischen Durchgängen zur Terz und Sept des Akkordes, zwei Sextsprüngen von der 6 und zur b5, die schließlich auf c aufgelöst wird im Folgetakt
- Melodie mit „guide-tone-line“ g-gis-a/a-g-f-e, quasi Orgelpunkt e im Sopran
- im B-Teil zunächst subdominantisch, dann ähnliches Muster, über D7 wieder in die II-V-I-Schleife
- Übergang zum erneuten A-Teil chromatisch abwärts erst 9, dann b9 der Dominante auf die Quint der Grundtonart
  
- Rhythmisch: Lange Liegetöne, Motiv Takt 2 und Motiv Takt 3 (= Anfang B-Teil = Achtel + lange Note; dieses synkopierte Motiv sorgt für das Gefühl von Taktverschiebung), Takt 5-8 variiert jeweils T. 1-4
  
- Abschluss-Pattern (T. 27) mit Motiv Takt 2, Achtelkette (wie T. 6) und quasi vorgezogener „1“ auf Grundton c

## 7.4. Ornithology

*Little Ben Harris, Charlie Parker (1953), Text Babs Gonzales*

- AA'-Form → 2x16 = 32 Takte
- medium up-Tempo = sehr schnell
- vorwiegend Achtel-Figuren in Tonleiter-Linien oder Akkordbrechungen
- im Verlauf des Stücks komplexere Rhythmik und dichtere Melodik
- Phrasen-Anfänge mit Auftakt, Phrasen enden meistens abfallend auf stets unbetonter Zählzeit, bis auf den Schlussston
- häufige Umspielungen von Akkordtönen und Approaches
- Wechsel von Auf- und Ab-Bewegungen in der Melodielinie
- „zerrissene“ Melodie mit Pausen
- Hinweis: T.12-16 unterscheidet sich im Notentext von der Original-Aufnahme, dort wiederholt sich im 1.Chorus eine Triolen-Figur fis g a mit dem Zielton d

A-Teil (T.1-16):

- Takt 1/2 beginnt auftaktig mit Quartsprung und mit einem diatonischen Aufstieg, danach typischer Bebop-Lick mit 34531
- T.3/4 entsprechen T.1/2, nur verändert; statt G-Dur nun g-Moll, synkopierte Weiterführung zur Septime von G-7, dann Umdeutung des Tones b = 3 von G-7 → 7 von C7
- in T.5 auftaktige, abwärtsgeführte Phrase als Dreiklangsbrechung, chromatischer 2-facher Approach zu den Akkord-Zieltönen a und f
- T.7 mit vorgezogener 1. Zählzeit auf b3 von F-7, Zählzeit 3 mit 2-fachem Approach zum Akkord-Zielton f
- T.9/10 stellen eine variierte Sequenz von T.7/8 dar.
- Quintfall-Kadenz zu T. 10 müsste eigentlich auf Ab landen, dann aber harmonischer Ausstieg Tritonus abwärts von Eb7 über Am7(b5) nach g-Moll (II-V-I-Kadenz)
- T.11 beginnt auftaktig über d zur Tension Note a, der None von G-7; die zweite Takthälfte wiederholt das Motiv von T.8 in anderer harmonischer Umgebung (G-7 statt Bb7)
- in T.13-16 Quintfall-Kadenz III-VI-II-V-I, diese Takte entsprechen einer zweitaktigen Sequenz mit abfallender Melodik, synkopiertes Motiv in Takt 13 und 15, Takt 14 und 16 auf Zählzeit 1 → aufsteigender verminderter Akkord durch die tiefalterierte None b9

Varierte Wiederholung, A'-Teil (T. 1-10 und T. 17-22):

- T. 17 entspricht T.11 harmonisch angepasst zu G-Dur
- in Takt 19/20 auf- und absteigende Sequenz als Akkordbrechung der jeweiligen Akkordtöne 1353 5317. Beide Takte ergeben zusammen eine chromatisch abwärts gerichtete Harmonisierung, die man auch als substituierte Quintfallkadenz (Tritonussubstitution) betrachten könnte (statt B-7, E-7, A-7, D7 folgt B-7, Bb-7, A-7, Ab-7)
- T. 22 harmonische Rückwendung zum nächsten Chorus (typische II-V-I-Kadenz als Turnaround)

## 7.5. So What

*Miles Davis (1959), Album Kind Of Blue*

- 32-taktige AABA-Form
- modale Komposition → D-dorisch und Eb-dorisch
- dorisch besteht aus zwei identischen Tetrachorden mit den Schritten Ganzton-Halbtton-Ganzton (d e f g und a h c d)
- reduzierte Harmonik → die ausgedehnte Improvisations-Möglichkeit innerhalb einer strengen Form auf den dorischen Skalen steht im Vordergrund
- durchgehendes zweitaktiges Bass-Riff
- statischer Charakter durch die reduzierte, gleichbleibende Harmonik
- (Hinweis: das auf der Aufnahme mit Miles Davis erklingende Intro mit den parallel verschoben, impressionistisch wirkenden Akkorden im Klavier steht nicht im Notentext)

A-Teil (Takt 2-8 mit Auftakt Takt 1):

*Bass-Riff-Struktur (Bass-Melodie)*

- die Töne des Bass-Riffs ab Takt 1 sind der dorischen Tonleiter entnommen
- auftaktig aufsteigende Figur mit flüchtigem Quintsprung am Anfang, dann Sekundfortschreitung bis zur None e, Approach-Abschluss e-c zum Grundton d
- formale Anlage: vier zweitaktige Phrasen mit unterschiedlichem Phrasenende. Dabei in Haus 1 der Auftakt zur Wiederholung in der Ausgangstonart D-dorisch bzw. in Haus 2 der Auftakt zur harmonischen Rückung nach Eb-dorisch (a a' a' oder a a' b)
- in Takt 4 synkopischer Sprung abwärts zum Quint- und Liege-Ton a
- in T.7 zum Grundton d drängende, dreimalige, synkopische Tonwiederholung auf der None e (=Tension)

*Grundlegend sich wiederholende Akkordstruktur (ab Takt 2-8)*

- während des Liegetons d im Bass werden 2 Akkorde parallel um einen Ton nach unten verschoben
- die verschobenen Akkorde sind die Antwort auf das vorangegangene Bass-Riff → call and response
- das Voicing (= Akkordstruktur) des Klaviers besteht aus Grundton und Quarte in der linken Hand und aus einer Dreiklangs-Struktur mit Septime, Terz und Quinte (generelle Schichtung von 3 Quarten und einer Terz und erinnert stark an Debussys „Voiles“; dieses immer wieder im Jazz verwendete Voicing wird „So What“-Akkord genannt
- der Akkord über e (Em7add4) kann als eine Art Vorhalt angesehen werden, da er auf unbetonter Zählzeit erfolgt und spannt sich fast bis zum Taktende, erst im letzten Moment auf der Zählzeit 4+ wird er nach d aufgelöst
- die Akkord-Rückung wird ohne Veränderungen beibehalten und bewirkt einen statischen Charakter

B-Teil (T.11 mit Auftakt bis Takt 17):

- Wiederholung der Takte 1-8 mit Auftakt in Eb-dorisch (Fm7add4 als Vorhalts-Akkord) ohne die drängende synkopische Tonwiederholung wie in T.7
- Skala (= Improvisationsmaterial) von Eb-Dorisch → es f ges as b c des es
- ab T. 10 keine Modulation, sondern statische Rückung der Auftaktfigur nach Eb-dorisch ohne harmonisches Umfeld (N.C. = „no chord“) bzw. in Takt 18 harmonische Rückung zurück nach D-dorisch. Die Auftaktfigur dient dabei als Klammer für die beiden Formteile A und B und ist melodisch betrachtet immer der Anfang des neuen Formabschnittes.

Im Anschluss folgt die wörtliche Wiederholung von Teil A mit Auftakt, danach Soloimprovisationen über die ganze dreiteilige Form A A B A.

## 7.6. *Cantaloupe Island*

*Herbie Hancock (1964), Empyrean Island (Blue Note Records)*

- Intro 8-taktig, Hauptteil 4x4 = 16 Takte
- Rock-Groove, binäre Achtel, 4/4, Jazzrock-Standard
  
- 3 Akkorde, modal, jeweils 4-taktig in der Real-Book-Fassung (in der Fassung bei SheetMusicDirect sind die Durchgänge als eigene Chords mit angegeben): Fm7, Db7, Dm11 (mit g als Tension; Quartenaakkord in dem üblichen Voicing mit g-c-f)
  
- verschiedene Skalen zur Improvisation sind möglich, z.B. (über Fm7): F dorisch, F Moll Pentatonik, F Blues (über Db7): Db mixolydisch, Db mixolydisch#11, Db Pentatonik (über Dm11): D dorisch, D Moll Pentatonik, D Blues
  
- Rhythmisches Pattern als Grundmuster in T. 1-12 und 17-20
- Bassfigur: Grundton, vorgezogene „3“ Quinte, Achtelübergang Sept-Oktav
  
- Rechte Hand Piano: ständig wiederholtes Riff, in Terzen auf- und abwärts, anfangs rhythmisch gegenläufig zum Bass, dazu Oberstimme mit f (in der Realbook-Version wird das f überbunden, nur auf 1+ und 3 angespielt), auf „4“ dann zusammen, Achtelauftakt zur 2, beginnend mit Akkordtönen (as, c), dann Durchgänge
- Begleitung in T. 13-16 reduziert bei Akkordwechsel zu Dm11 zu schwebenden Akkorden, wiederholend auf „1“ und „2+“, in T. 13 und 15 mit Melodie zusammen
  
- sparsame Melodie (viele Pausen) startet mit 2 Achteln (Motiv 1), Grundton f repetiert, auf „4“ und „4+“, greift damit das Ende des Bass-Patterns auf, 2. Achtel wird betont auf Offbeat bzw. quasi vorgezogene „1“
  
- Weiterentwicklung der Melodie rhythmisch konträr zum Begleitriff, 2 Achtel as-b, b als Tension 11 zum Fm 7, dann 3-Achtel-Motiv Tonleiterausschnitt, überleitend zum charakteristischen 2-Achtel-Motiv wie Anfang (nur mit Sekundaufgang zum Grundton und verlängerter Achtel übergebunden)
- Wiederholung über Db7, Überleitung zum Dm7 mit 4-Achtel-Motiv (Abwandlung von Motiv 1) als Auftakt zu T. 13 und 15 jeweils
- Thema basiert auf den Tönen der Mollpentatonik über f

## 7.7. Children's Song No. 1 for Keyboard

*Chick Corea (1971), ursprünglich für Fender Rhodes*

- Stil: Komposition für Solo-Keyboard; auskomponierte „Keyboardmusik“ aus der Zeit der Entstehung des Fusion Jazz der 1970er Jahre; ECM
- Form: INTRO – AA - B – A – C – A; Rondoform, Kettenrondo
- Charakter: schlicht, sanft wiegend, schwebend
- Tonart/Harmonik: G-Dur, ionisch; Wechsel zwischen Dur und Moll; steter Wechsel zwischen Konsonanz und Dissonanz, wobei dissonante Klänge überwiegen.

### *Motivisch-thematische Analyse*

Intro (T. 1/2) bis Schluss, Linke Hand:

- zweitaktiges Ostinato, das sich durch das gesamte Stück zieht
- Orgelpunkt auf  $\text{g}^{\flat}$
- Synkopisches Ostinato-Motiv mit Betonungen auf der 2 und 5 im 6/8-Takt
- Stufenweise absteigendes Drei-Ton-Motiv ( $\text{e}^{\flat} - \text{d}^{\flat} - \text{c}^{\flat}$ ) auf den synkopischen Spitzentönen
- Intervall-Verkleinerung innerhalb des Ostinato-Motivs zwischen dem Orgelpunkt  $\text{g}^{\flat}$  und dem Drei-Ton-Motiv:  $\text{g}^{\flat} - \text{r.5} - \text{r.4}$

A-Teil, T. 3 – 12, Rechte Hand:

- Absteigendes Dreitonmotiv aus dem Ostinato augmentiert ( $\text{g}^{\flat} - \text{fis}^{\flat} - \text{e}^{\flat}$  in punktierten Halbenoten, zweitaktig); dabei bildet das  $\text{fis}^{\flat}$  (T. 5) die maj 7 zum Grundton und somit ein stark dissonantes Intervall zum Grundton.
- Das 9-taktige, abwärts gerichtete Thema der rechten Hand greift zu Beginn das Anfangsintervall der großen Sexte des Ostinato-Motivs der linken Hand (T.1,  $\text{g} - \text{e}^{\flat}$ ) auf, indem es in der Umkehrung zwischen T. 3 und 4 erscheint ( $\text{g}^{\flat} - \text{b}^{\flat}$ ).
- Im weiteren Verlauf wird, vergleichbar mit der Intervallverkleinerung im Begleit-Ostinato der linken Hand, auch hier der Intervallabstand zur Quinte verkleinert.
- Die Melodietöne erklingen zweitaktweise zunächst im Downbeat auf der Zählzeit 1 (T. 3, 5, 7), synkopisch auf der unbetonten Zählzeit 2 (T. 4, 6, 8).
- Der eingangs erwähnte Wechsel zwischen Dur und Moll zeigt sich in den Takten 4 ( $\text{b}^{\flat}$ , Mollterz) und 6 ( $\text{h}^{\flat}$ , Durterz).
- Das Thema endet auf dem langgehaltenen Ton  $\text{a}^{\flat}$ , der Tension Note 9 (T. 8 – 11).

B-Teil, T. 13 – 24:

- Die rechte Hand bildet die Umkehrung zum Ostinato-Motiv der linken Hand; das zwischen rechter und linker Hand gegenläufige Zweitakt-Motiv wird in diesem Abschnitt dreimal wiederholt.
- Zwangsläufig erklingt auch das synkopische Dreitonmotiv auf den synkopischen Viertelnoten in den beiden Stimmen gegenläufig.

- Der B-Teil hat den Charakter einer motorischen, gegenläufig geführten Spielfigur, vielleicht vergleichbar mit einer Spielfigur eines Präludiums von J. S. Bach (z.B. c-Moll Präludium WTK I).
- Ab T. 18, Zählzeit 5 beruhigt sich dieser Abschnitt mit den lang gehaltenen Tönen d'' und Quartsprung zum Schlussston a' (T.21ff); wieder Tension 9 (vergleiche Ende A-Teil).

C-Teil, T. 35 – 48:

- Wieder ein bewegterer Abschnitt, bei dem die rechte Hand sich motivisch und rhythmisch (Viertel-Achtel-Motiv) am Begleit-Ostinato der linken Hand orientiert, 13-taktiges Thema.
- Die rechte Hand setzt in T. 35 synkopisch auf der 2 ein und übernimmt zunächst den rhythmischen Duktus der linken Hand, bildet aber im Folgetakt durch die fortlaufende Synkopierung einen melodisch-rhythmischen Kontrapunkt zur linken Hand.
- Auch hier besteht die motivische Idee aus einem zweitaktigen Pattern, beginnend in T. 35 auf dem Grundton g' (Viertel), nachfolgend aufwärts gerichteter, gebrochener Dreiklang (D-Dur Sextakkord -> dominantisch); es folgt in T. 36 ein abwärts gerichteter Quartsprung vom d'' zur Viertelnote a' (siehe Ende B-Teil) ; danach Wechselnote a' - h' - a'; dies wird in T. 37/38 einmal wiederholt.
- In T. 39 wird der erste Teil des Zweitaktmotivs nochmals aufgegriffen; es folgt ab T. 40 mit vorgezogener Achtelnote, ähnlich einem klassischen Nachsatz, eine mit langen Notenwerten stufenweise abwärts gerichtete Phrase; zunächst ein Ganzton von d'' zu c'', danach chromatisch bis zum a', wieder Tension 9; zunächst synkopisch, der Schlussston wieder auf dem Grundschatz.
- Der abschließende A-Teil endet in T. 59 im Einklang auf g/g'; die Tension 9 wird aufgehoben.

*Bemerkungen:*

1. Sehr reduziertes Material, minimalistisch
2. Stark an traditionellen, „klassischen“ Kompositionstechniken (Form, Kontrapunkttechnik, Themenbildung...) orientiert
3. Zunächst kein Raum für Improvisation
4. Jazzelemente:
  - ostinate Figuren
  - patternartige Themengestaltung
  - Harmonik: geprägt durch spannungsreiche Klänge, z.B. maj7 und Tension Note 9
  - Synkopenrhythmik mit Offbeat-Charakter prägt das Stück

## 7.8. I Got Rhythm

*Ira Gershwin (Text), George Gershwin (Musik)*

Bei „I Got Rhythm“ handelt es sich ursprünglich um einen Titel aus dem Musical „Girl Crazy“, das im Jahr 1930 Premiere hatte. Viele weitere Jazztitel wurden in der Folge auf der Basis des Harmonieschemas von „I Got Rhythm“ komponiert, so dass es bis heute für Jazzmusiker zur elementaren Fähigkeit gehört, über die sogenannten „Rhythm Changes“ (Harmoniefolge des A+B-Teils) improvisieren zu können.

Es existieren aufgrund seiner Beliebtheit von „I Got Rhythm“ viele unterschiedliche Versionen, die sich tonartlich, harmonisch, melodisch, formal und nicht zuletzt in der Tempogestaltung unterscheiden. Die folgende Kurz-Analyse bezieht sich auf die Version in C-Dur (Leadsheet/Referenzaufnahme, sonst häufig in Bb-Dur gespielt).

- Form: (Intro) – AA – B – A
- 4/4- medium Swing

A-Teil:

- T. 1-4: Geprägt durch die Akkordfolge I – VIm7 – IIIm7 – V7 bzw. IIIIm7-VIm7 – IIIm7 – V7.
- T. 5-8: Typische, variierte Harmoniefolge aus dem Blues.
- Achttaktige melodische Phrase mit zunächst aufsteigender Linie (T. 1/2), mit Tönen der Dur-Pentatonik (C), danach quasi vertikal gespiegelt wieder abwärts gerichtet zum Ausgangston g1 zurück.
- T. 5-8: wie ein klassischer Nachsatz, der auf einen Vordersatz (T. 1-4) antwortet, mit Wiederholung der Motive aus T. 1/2 und abschließender Phrase T. 6 (Zählzeit 3+) – 8, die die Idee der Pendelmotivik (k. 3) und Tonwiederholung der Intro aufgreift.
- Wechsel von Down- und Offbeat-Noten geben dem Thema seine typische rhythmische Prägung.

B-Teil:

- T. 10-17: Quintfallsequenz (Dominantkette) in zweitaktigem Wechsel E7 – A7 – D7 – G7; dadurch anderes harmonisches Tempo als im A-Teil.
- Auch hier taucht die motivische Idee der Tonwiederholung aus dem Intro auf: dreimalige Tonwiederholung auf e'', dann Sekundschritt aufwärts zum fis'', der 9 als Tension Note; in T. 12/13 wird dieses Motiv wiederholt, jedoch mit abschließendem Quintsprung abwärts.
- T. 14-17: Sequenz der Takte 10-13
- Der B-Teil behält den rhythmischen Gestus des A-Teils quasi durchgehend bei.

## 7.9. *The Girl From Ipanema*

Vinícius Moraes (Text), Antônio Carlos Jobim (Musik), 1962, ursprünglicher Originaltitel: *Garota da Ipanema*; Brasilien

- Bossa Nova
- AABA'-Form; 40 Takte: A: T.1-8, A: T.9-16, B: T.17-32, A': T.33-40
- Db-Dur (S. Getz/G. & A. Gilberto; Referenz-Aufnahme aus dem Jahr 1963 und Leadsheet, sonst häufig in F-Dur).

A-Teil, T. 1 – 8

T. 1 – 4:

- Über den Akkorden Dbmaj7 (T.1/2) und Eb7 (T.3/4; Doppeldominante) entfaltet sich eine Melodie bestehend aus einem abfallenden Dreitonmotiv (es', c', b).
- Diese 3 Töne stehen in einem spannungsreichen Intervallverhältnis zum Dbmaj7-Akkord: Tension 9, maj7, Tension 13.
- Der Melodie liegt eine reizvolle Rhythmik zugrunde, bei deren Verlauf durch den steten Wechsel zwischen Offbeats (z.B. jeweils vorgezogene Eins) und Downbeats eine spannungsvolle Gegenrhythmik zur begleitenden Bossa Nova-Rhythmik entsteht.
- Herauszuheben ist die Tonwiederholung des c' in T. 3 verbunden mit der zuvor spärlichen Verwendung des Downbeats auf die Zählzeit 2 und 3.

T. 5 – 8:

- Der harmonische Rhythmus beschleunigt sich, indem nun taktweise der Akkord wechselt. Variierte II-V-I – Kadenz in Db-Dur, ausgehend vom Ebm7 über D7b5 (Substitutdominante von Ab7) zum Dbmaj7 (T. 7); in T. 8 wird in der Klammer 1 die zuvor erklangene Substitutdominante nochmals aufgegriffen (Dominantfunktion zum Anfangsakkord).
- Analog zu der oben beschriebenen harmonischen Beschleunigung wird das Dreitonmotiv stufenweise abwärts sequenziert und endet in T. 7 auf dem langgehaltenen as', rhythmisch pointiert auf der Zählzeit 2.

B-Teil: T. 17 – 32

- Der B-Teil beginnt harmonisch mit einer Rückung aufwärts nach D-Dur (Dmaj7).
- Über dem Dmaj7 entwickelt sich eine viertaktige melodische Phrase, die mit dem langgehaltenen und spannungsreichen Septim-Ton cis' beginnt, im Folgetakt in einem abwärts sequenzierten Wechselnotenmotiv (cis' - d' - cis') im Vierteltriolen-Rhythmus fortgesetzt wird und in T. 19 auf dem G7 auf der langen Zielnote h im Offbeat ihren Abschluss findet.
- Die drei stufenweise abwärts gerichteten Töne cis'-h-a bilden die Gerüsttöne dieser Phrase.
- Diese viertaktige Phrase wird anschließend zweimal nach oben sequenziert. In T. 21 – 24 eine kleine Terz höher (e'), in T. 25-28 vom f' ausgehend, einen weiteren Halbton höher. Der Anfangston der Sequenzen beginnt nun jeweils mit der um eine Achtelnote vorgezogenen Eins.

- Die Phrasen starten stets mit einer spannungsreichen Note: T. 17 (maj7), T. 21 (Tension 9), T. 25 (Tension 9) und enden jeweils mit einer punktierten Vorhaltsfigur: Tension 9 zur Terz.
  - T. 29 mit Auftakt bis T. 32: die rhythmische Idee der Viertel-Triolen wird in der Melodie fortgesetzt, die melodische Gestaltung jedoch deutlich verändert; Skalen prägen nun die Melodik; zudem wird die Phrasenlänge auf zwei Takte verkürzt (2+2).
  - Der Abschnitt beginnt mit zwei auftaktigen Viertel-Triolen, stufenweise aufwärts gerichtet vom f' zum as'' (T. 29 Zs. 1). Nach dem abwärts gerichteten Oktavsprung folgt eine aufsteigende Tonleiter, die quasi die Weiterführung der äolischen Molltonleiter in f bildet. Der vermeintlich abschließende Ton e' (Tension #11) in T. 30 bekommt durch die punktierte Halbenote Gewicht. Die folgende Auftaktnote f' vervollständigt in gewisser Weise die begonnene Skala, ist aber auch Bestandteil einer geschickt integrierten Chromatik (es'-e'-f'-ges' = Approach-Notes).
  - In T. 31/32 wird die Phrase um einen Ganzton nach unten sequenziert, wobei die Skala in T. 31 nun in es dorisch ist.
  - T. 29 – 33: Quintfallsequenz, die ihren Abschluss in der II-V-I-Kadenz nach Db-Dur (T. 31 – 33) findet.
- Harmonisch betrachtet ist der B-Teil farbenreich gestaltet und funktional nicht immer eindeutig beschreibbar; vor allem in den Takten 17-29 erscheinen die Akkorde G7, Bb7 und B7 wie unvermittelte „Klanginseln“, die möglicherweise auf Blues-Harmonik verweisen, da die Dominantseptakkorde z.T. funktionslos (außer dem Bb7->Ebm7) für sich als Klang stehen.

#### A'-Teil: 33 – 40

- Die Takte 33 – 36 entsprechen den Takten 1 – 4. Die Takte 37 – 40 werden bezogen auf den A-Teil zur Schlusswirkung melodisch-rhythmisch verändert.

Erwähnenswert sind folgende Veränderungen:

- in T. 36 folgt statt dem Terz- ein Quintsprung aufwärts zum f'.
- Dreiklangsmelodik (b-Moll-Dreiklang abwärts) in T. 37.
- Kleiner Septimsprung aufwärts zum as''.
- Aufgreifen der Vierteltriolen-Rhythmik des B-Teils (T. 38) beim abschließenden Wechselnoten-Motiv (c' - c' - b - c').
- Schlussnote auf der maj7 (c') im Downbeat.

## 7.10. Musik beschreiben: *Autumn Leaves*

### *Schriftliches Klausur-Beispiel zu einem Improvisationssolo*

Hiermit soll ein Beispiel gegeben werden für eine mögliche Umsetzung des neu gedachten Aufgabenformates „Musik beschreiben“ anhand eines 16-taktigen Solo-Ausschnittes von Miles Davis zu „Autumn Leaves“. Analyse, Wirkung, Emotion, Sound, Form und Interpretation werden dabei zu einem Text verknüpft.

In der rechten Spalte erscheinen Hinweise zur Umsetzung im Text.

**Quelle:** Autumn Leaves, Solo von Miles Davis,

**Material:** Lead-Sheet, Aufnahme 4:20-4:54, Transkription Solo<sup>16</sup> – Takt 1-16

Aufnahme 1958, „Something Else“ UMG

Chords: Cm7, F7, Bbmaj7, Ebmaj7, Am7(b5), D7(b9), Gm7, Bbmaj7, Ebmaj7, Am7(b5), D7(b9), Gm7.

---

<sup>16</sup> Eigene Transkription; diese ist naturgemäß eine Annäherung an das zu Hörende.

<p>Miles Davis eröffnet sein Solo mit einer <i>Reduktion</i>, einer vierfachen Tonrepetition auf d', die None als <i>Tension Note</i> zum Cm7, mit dem <i>mystischen Sound</i> seiner "muted trumpet", jedes Viertel etwas unterschiedlich gestaltet, sehr "<i>laid back</i>".</p>	<ul style="list-style-type: none"> <li>- Fachbegriffe</li> <li>- Harmonik, Melodik, Klang, Rhythmik</li> </ul>
<p>Im zweiten Takt nimmt er einen Anlauf in swingenden Achteln als <i>Akkordbrechung</i> B-Dur über F-Dur-7, die Folgeharmonie quasi vorausnehmend, wieder d'' als Zielton repetierend, hier der Ton der Originalmelodie.</p>	<ul style="list-style-type: none"> <li>- Phrasierung</li> <li>- <i>Wirkung kursiv</i>, stets verknüpft mit Beschreibung/ Analyse</li> </ul>
<p>Über den Eb-Major-7-Akkord folgt ein <i>flüchtiges</i>, triolisches Pattern mit großem Septsprung vom Grundton es' zu d'', das den <i>Taktschwerpunkt verschwimmen</i> lässt, dann nochmals ein d'' als Auftakt, diesmal akzentuiert und mit einem kurzen, <i>effektvollen "drop"</i>, um wiederum bei Am7(b5) auf dem <i>Thementon</i> zu landen.</p>	<ul style="list-style-type: none"> <li>- Intervalle</li> <li>- Effekte, Dynamik</li> </ul>
<p>Die <i>Abschlussphrase</i> der ersten acht Takte kommt erst nach vier langen Viertelpausen, Miles lässt sich und dem Hörer – <i>sehr "cool"</i> und insofern stiltypisch – Zeit zum Atmen. Eine Umspielung des a' in Swingachteln führt abwärts zur Sexte von g-moll als <i>schwebender Tension Note</i> (13).</p>	<ul style="list-style-type: none"> <li>- Bezug zum Stil</li> </ul>
<p>Den zweiten A-Teil führt Miles mit einem triolischen Lauf aufwärts ein, diesmal als <i>Steigerung</i> zum <i>strahlend</i> und <i>forte</i> gespielten f'' (11) - dreimal repetiert, wiederum in deutlicher Spannung zum <i>Grundton</i>, den Akkord des Folgetaktes <i>antizipierend</i>. Eine Lauffigur abwärts, <i>leichter gespielt</i>, dafür in Sechzehnteln, landet auf dem d'', parallel zum ersten Durchlauf der <i>Changes</i>. Der Grundton es'' beim Ebmaj7 wird danach ebenfalls mit einem swingenden Lauf nach unten geführt, über Am7(b5) folgen Akkordtonumspielungen, das Solo <i>entspannt</i> sich, der Ton wird wieder luftiger. Die Abschlussphrase variiert die Figur vom ersten A-Teil an dieser Stelle, landet auch auf der Sexte e' (<i>Tension</i> 13) zu Gm7, dann sogar zurück über a als <i>Vorhalt</i> (bzw. <i>Tension</i> 9) zum Grundton g, wie im Thema.</p>	<ul style="list-style-type: none"> <li>- Vergleich (zu 1. A-Teil), Form</li> <li>- <i>Wirkung</i></li> <li>- Sound</li> </ul>
<p>Miles spielt im Wesentlichen <i>diatonische</i> kurze Phrasen, kommt immer wieder zum Thema zurück, bevorzugt lange Töne, Repetitionen, oft <i>Portato</i> gespielte, einzeln abgesetzte Töne und Pausen, rhythmisch insgesamt eher einfach gehalten. Als <i>Tensions</i> setzt er vor allem Sexten und Nonen ein, große Sprünge sehr punktuell und bewusst, sonst eher <i>Skalen</i>, manchmal Akkordbrechungen. Er variiert die Klangfarben seiner Trompete von "hauchig" bis "gequält". Sein Solo wirkt <i>ruhig, überlegt, entspannt, er nimmt den Hörer dabei mit auf seine musikalische Reise</i>.</p>	<ul style="list-style-type: none"> <li>- Zusammenfassung, Überblick</li> <li>- Interpretation</li> </ul>

## 8. Biographien

### 8.1. Kurz-Biographie: Ella Fitzgerald

Ella Jane Fitzgerald wurde am 25. April 1917 in Newport News, Virginia, geboren. Kurz nach ihrer Geburt trennten sich ihre Eltern und Ella zog mit ihrer Mutter nach Yonkers, in der Nähe von New York. 1932 starb die Mutter an den Folgen eines Herzinfarktes und Ella wurde von ihrer Tante in der Bronx aufgezogen. Der Tod der Mutter warf die bis dahin exzellente 15-jährige Schülerin aus der Bahn. Statt in die Schule zu gehen, arbeitete sie beim Wachpersonal eines Bordells und verdingte sich als Kurierin eines illegalen Wettsystems. Schwierigkeiten mit der Polizei blieben nicht aus und ein Jugendgericht schickte sie in eine Besserungsanstalt für Mädchen, aus der sie wenig später floh. Fortan schlug sie sich mit Tanzdarbietungen auf der Straße durch. Praktisch obdachlos und inmitten der Folgen der Weltwirtschaftskrise nahm sie an einem Tanzwettbewerb im Apollo-Theater in New York teil. Wohl eingeschüchtert von der tanzenden Konkurrenz, entschloss sie sich, den Hoagy Carmichael-Titel „Judy“ zu singen und ahmte dabei den Stil ihres damaligen Idols Connee Boswell nach. Mit Erfolg, denn sie gewann den ersten Preis:

*"Als ich da oben stand, spürte ich die Akzeptanz und die Liebe meiner Zuhörer. Ich spürte, dass ich für den Rest meines Lebens vor Leuten singen wollte."<sup>17</sup>*

Zunächst verhinderte ihre heruntergekommene äußerliche Erscheinung eine Anstellung als Club-Sängerin. 1935 sang sie dem Bandleader Chick Webb vor, der ihr Talent erkannte und sie engagierte. Ausschlaggebend dafür war ihre Stimme, aber auch ihr gutes Gehör und ihre Fähigkeit, sich neue Songs rasch einzuprägen. Ella Fitzgerald trat nun häufig in Clubs auf, war im Radio zu hören und galt bald, noch vor der älteren Billie Holiday, als Nummer Eins unter den Jazz-Sängerinnen. Der von ihr selbst komponierte Song „A Tisket, A Tasket“ schaffte es auf Platz 1 der Charts und innerhalb von nur drei Jahren wurde Ella Fitzgerald die populärste Sängerin Amerikas und als „First Lady of Swing“ gefeiert. Als 1939 Chick Webb mit 35 Jahren starb, übernahm Ella Fitzgerald unter dem Namen „Ella Fitzgerald and her Famous Orchestra“ die Band und erlangte mit populären Melodien, auf die man gut tanzen konnte, große kommerzielle Erfolge.

1942 begann Ella Schallplatten für das Label Decca aufzunehmen. Ihre Einspielung von „Flying Home“, eine der einflussreichsten Jazz-Aufnahmen des Jahrzehnts, zeigte dabei, wie sie sich immer mehr dem Scat-Gesang zuwendete und ihren Stil in Richtung Bebop öffnete. 1946 ging sie mit Dizzy Gillespies Band auf Tournee und gab ein bahnbrechendes Konzert in der Carnegie Hall, das laut dem Musikmagazin „Metronome“ eine neue Ära des Jazz einläutete. So schaffte Ella Fitzgerald als einzige Swing-Sängerin überzeugend den Wechsel zum komplexeren Stil des Modern Jazz.

Ab 1949 tourte Ella Fitzgerald mit dem Jazz-Promoter Norman Granz und seiner großangelegten Konzertreihe „Jazz At The Philharmonic“ durch die USA und konzertierte damit auch in Europa und in

---

<sup>17</sup> <https://www.laut.de/Ella-Fitzgerald>

Japan. Angefangen mit dem Album „Ella Fitzgerald sings the Cole Porter Songbook“ steuerte Granz 1956 Ellas Karriere in eine neue Richtung. Es folgten in der Zeit bis 1964 mit „Ella Fitzgeralds Song Books“ acht Alben, die die Werke der bedeutendsten US-amerikanischen Komponisten und Texter repräsentierten, darunter Irvin Berlin, George und Ira Gershwin und Duke Ellington. Durch diese Albumreihe wurde Ella Fitzgerald auch bei einem breiten Publikum, außerhalb der Welt des Jazz, bekannt und beliebt. Besonders ihre Improvisationen beeindruckten das Publikum und rissen es zu Begeisterungstürmen hin. Legendär ist ihre Aufnahme des Songs „Mack The Knife“ aus der Dreigroschenoper von Bert Brecht. Bei einem Konzert 1960 in Berlin vergisst sie den Text des Liedes und rettet sich dadurch, indem sie in eine virtuose Scat-Improvisation ausbricht. Der Mittschnitt dieses Konzerts wurde unter dem Titel „Ella in Berlin“ auf Vinyl gepresst und Ella Fitzgerald erhielt dafür 1961 den ersten von 14 Grammys. 1999 wurde das Album „Ella in Berlin“ in die „Grammy Hall Of Fame“ aufgenommen. Zu weiteren unzähligen Preisen erhielt sie auch die Ehrendoktorwürde der Universitäten Yale und Dartmouth. Dazu meinte sie:

„Nicht schlecht für jemanden, der nur Musik gelernt hat, um irgendwie an diesen High School-Abschluss zu kommen“.<sup>18</sup>

Ella Fitzgerald war fast das ganze Jahr und trotz ihrer Diabetes-Erkrankung weltweit auf Tournee. Dadurch fast erblindet stand sie trotzdem noch auf der Bühne, weil sie den Applaus als Energielieferant brauchte. Bis zuletzt war sie sozial sehr engagiert, unterstützte Waisenkinder und Opfer von Kindesmisshandlungen. Am 15. Juni 1996 starb sie nach langer schwerer Krankheit in Beverly Hills in Kalifornien.

### **Weiterführende Literatur zu Ella Fitzgerald**

Haskins, Jim: *Ella Fitzgerald – First Lady Of Jazz*. München: Heyne 1994.

Kunz, Johannes: *Ella Fitzgerald und ihre Zeit*. München: Langen Müller Verlag 2016.

Nicholson, Stuart: *Ella – die Stimme des Jazz*. München: Bertelsmann 1993.

Nolden, Rainer: *Ella Fitzgerald: ihr Leben, ihre Musik, ihre Schallplatten*. Gauting: Oreos 1986.

Tippner, Thomas: *Die Ella Fitzgerald Story*. Hörbuch gesprochen von Omid-Paul Eftekhari. Merenberg: ZYX Music 2018.

### **Film:**

*Pure Love – Die Stimme von Ella Fitzgerald (D, 2016)*, Arte/SWR, 53 Min., Katja Duregger<sup>19</sup>

---

<sup>18</sup> <http://www.ellafitzgerald.com/about/biography>

<sup>19</sup> Der Film „Pure Love – Die Stimme von Ella Fitzgerald“ (D, 2016) wird vom SWR exklusiv zur Verfügung gestellt für die Musikurse im Abitur zum Thema Jazz, die Rechte sind über das Ministerium für Kultus, Jugend und Sport abgesichert worden. Der Download-Link findet sich über <http://schulmusiker.info/jazz/>.

## 8.2. Kurz-Biographie: Miles Davis

Miles Dewey Davis III. wurde am 26. Mai 1926 in Alton, Illinois, geboren. Bis heute gilt Miles Davis als einer der vielseitigsten und bedeutendsten Jazz-Trompeter der Jazz-Geschichte, der durch seine Wandlungsfähigkeit und seine Experimentierfreude sich nie einem einzelnen Jazz-Stil verschrieb, sondern immer mit der Zeit ging:

*"Das Ziel kann nicht sein, im Stillstand zu verharren und Sicherheit zu erlangen. Wenn man kreativ bleiben möchte, muss man die Veränderung suchen"<sup>20</sup>.*

Miles Davis stammte aus einem vermögenden Elternhaus. Der Vater war Arzt und der junge Miles wuchs in einem Viertel ohne Rassentrennung auf. Mit 9 Jahren bekam er eine Trompete geschenkt, aber erst mit 13 Jahren erhielt er Unterricht. 1944 zog der 18jährige Miles Davis nach New York, um dort an der Julliard School of Music zu studieren. Neben dem Studium interessierte er sich besonders für die Musik der Bebop-Pioniere Dizzy Gillespie und Charlie Parker. Nach wenigen Semestern brach er sein Studium ab, weil er der Meinung war, dass die Ausbildung sich zu sehr klassisch orientiere und für seinen Geschmack zu „weiß“ sei.

*"Ich erinnere mich noch an einen Kurs in Musikgeschichte. Die Lehrerin war eine Weiße. Sie stand vor der Klasse und erklärte, dass die Schwarzen den Blues spielen, weil sie arm sind und Baumwolle pflücken müssen. Deshalb seien sie traurig und daher käme der Blues, von ihrer Traurigkeit. Meine Hand schoss hoch wie der Blitz, ich stand auf und sagte: 'Ich komme aus East St. Louis und habe einen reichen Vater, er ist Zahnarzt. Ich spiel aber auch den Blues. Mein Vater hat in seinem ganzen Leben keine Baumwolle gepflückt und ich bin heute früh kein bisschen traurig aufgewacht und hab dann einen Blues gespielt. Da steckt schon ein bisschen mehr dahinter.' Die Tante wurde richtig grün im Gesicht und sagte kein Wort mehr. Mann, was die uns erzählt hat, kam aus einem Buch, das muss einer geschrieben haben, der keine Ahnung von dem hatte, worüber er sich ausließ."*

Offensichtlich hatte der Vater Verständnis für die Entscheidung seines Sohnes, das Studium abzubrechen:

*"Miles, hörst Du den Vogel da draußen? Das ist 'ne Spottdrossel. Sie hat keine eigene Stimme, sie macht nur die Stimmen der anderen nach und das willst du nicht. Wenn du dein eigener Herr sein willst, musst du deine eigene Stimme finden. Darum geht's. Sei also nur du selbst."*

1947 spielte Miles Davis im Charlie-Parker-Quintett Bebop-Jazz. Doch schon bald begann er eigene musikalische Wege zu gehen. Mit dem Arrangeur Gil Evans begründete er den Beginn des Cool Jazz. Zukunftsweisend für diese Stilepoche waren die 1949 und 1950 eingespielten Aufnahmen, die erst 1957 auf dem Album „Birth Of The Cool“ erschienen.

---

<sup>20</sup> Hier und im Folgenden aus: Miles Davis und Quincy Troupe. Die Autobiographie. Hoffmann und Campe Verlag 2. Aufl. Hamburg. 1991

1955 gründete er das legendäre Quintett mit dem Saxophonisten John Coltrane, dem Pianisten Red Garland, dem Bassisten Paul Chambers und dem Schlagzeuger Philly Joe Jones. Im Jahre 1959 erschien dann das meistverkaufte Album der Jazz-Geschichte „Kind Of Blue“, ein Meisterwerk des modalen Jazz.

Bis 1964 spielte Miles Davis in wechselnden Besetzungen und gründete dann ein weiteres, legendäres Quintett mit dem Saxophonisten Wayne Shorter, dem Pianisten Herbie Hancock, dem Bassisten Ron Carter und dem Schlagzeuger Tony Williams.

1968 bahnte sich mit dem Studio-Album „Miles In The Sky“ ein neuer Stilwechsel hin zum Fusion an. Inspiriert von dem Soul-Sänger und Bandleader James Brown begann Miles Davis auf elektronischen Instrumenten zu spielen und Funk- und Rockelemente in den Jazz zu integrieren. Vor allem das 1970 veröffentlichte Album „Bitches Brew“ gilt als eines der wegweisendsten des Fusion Jazz.

Mitte der 1970er Jahre wurde es ruhiger um Miles Davis. Seine Drogenprobleme führten dazu, dass er sich sechs Jahre lang vollständig von der musikalischen Szene zurückzog, um dann 1981 mit dem Album „The Man With The Horn“ zurückzukehren.

In seiner letzten Schaffensperiode umgab sich Miles Davis vorwiegend mit jungen Musikern und blieb damit musikalisch immer aktuell.

Viele Jazz-Größen haben ihren Durchbruch der Zusammenarbeit mit Miles Davis zu verdanken. Er starb am 28. September 1991 in Santa Monica, Kalifornien.

#### **Weiterführende Literatur zu Miles Davis**

Davis, Miles: *The Autobiography*. New York: Simon & Schuster 2011

Konrad, Jörg: *Miles Davis. Die Geschichte seiner Musik*. Kassel: Bärenreiter 2008

Sandner, Wolfgang: *Miles Davis: Eine Biographie*. Hamburg: Rowohlt 2010

#### **Film:**

*Miles Davis: Birth Of The Cool* (DVD 2020)

<https://www.jpc.de/jpcng/jazz/detail/-/art/miles-davis-birth-of-the-cool/hnum/9652436>

## 9. Jazz-Harmonielehre

Bei der Auseinandersetzung mit Jazzmusik spielt die Harmonik eine große Rolle, da diese der Musik eine besondere klangliche Färbung verleiht und so zu einem wesentlichen, hörbaren Merkmal für diese Musik wird. Die Schüler\*innen werden im Zusammenhang mit den ausgewählten Jazz Standards mit unterschiedlichen Klangwelten konfrontiert, die ihnen vielleicht mehr oder weniger vertraut sind. Zunächst wird die grundsätzliche Akkordsymbolschrift behandelt. Danach werden vier harmonische Bereiche beleuchtet, die in den zu behandelnden Standards eine Rolle spielen:

- II-V-I-Verbindung/Jazz-Kadenz (Take the „A“-Train, Ornithology, Autumn Leaves, The Girl from Ipanema, I Got Rhythm, Sweet Georgia Brown)
- Blues-Harmonik (All Blues, I Got Rhythm, Sweet Georgia Brown)
- Rhythm Changes (I Got Rhythm)
- Modale Harmonik (So What, Cantaloupe Island, Children’s Song)

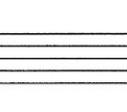
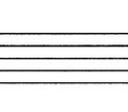
Es ist eine wichtige Kompetenz, diese harmonischen Bereiche anhand des Notentextes mit der entsprechenden Fachterminologie erfassen zu können. Viel wichtiger ist es jedoch, diese auch hörend (musizierend) unterscheiden zu können. Abschließend werden grundlegende Skalen, die zur Improvisation verwendet werden können, aufgezeigt.

### 9.1. Die Akkordsymbolschrift

Im Folgenden werden die wichtigsten Akkordtypen mit ihrer Symbolbezeichnung aufgeführt. Das oberhalb des Akkords notierte Akkordsymbol ist das bevorzugte, die darunter notierten sind mögliche Alternativen. Die verwendeten Schreibweisen beziehen sich auf die Urversion des Real Books.

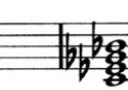
#### 9.1.1. Dreiklänge

- Der Durdreiklang („major“) wird durch einen Großbuchstaben gekennzeichnet.
- Beim Molldreiklang („minor“) wird neben dem Großbuchstaben ein **m** oder ein **-** notiert.
- Beim übermäßigen Dreiklang („augmented“) wird neben dem Großbuchstaben ein **+** angefügt.
- Beim verminderten Dreiklang („diminished“) erscheint neben Großbuchstaben ein **o** oder „**dim**“.

C	C <sub>m</sub>	C <sup>o</sup>	C <sup>+</sup>
			
Dur	Moll	vermindert	übermäßig
„major“	„minor“	„diminished“	„augmented“

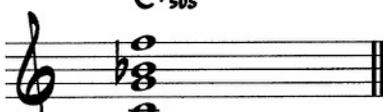
### 9.1.2. Vierklänge

Wird der Dreiklang um eine Terz nach oben erweitert, erhält man einen Vierklang. Es kommt die große oder kleine Septime dazu. Die Ziffer für die kleine Septime ist die 7, für die große Septime maj7 (alternativ: siehe unterhalb des notierten Akkords).

C <sub>maj</sub> <sup>7</sup>	C <sup>7</sup>	C <sub>m</sub> <sup>maj</sup> <sup>7</sup>	C <sub>m</sub> <sup>7</sup>	C <sup>ø</sup> <sup>7</sup>	C <sup>o</sup> <sup>7</sup>
					
C <sup>Δ</sup> <sup>7</sup>		C <sup>-Δ</sup> <sup>7</sup>	C <sup>-7</sup>	C <sup>-7</sup> ( <sup>b</sup> 5)	
C <sub>j</sub> <sup>7</sup>				„halfdiminished“	„diminished“

### 9.1.3. Der 7sus4-Akkord / Quartvorhalt

C<sup>7</sup><sub>sus</sub><sup>4</sup>



Beim 7sus4-Akkord handelt es sich um einen Septakkord, bei dem die reine Quarte als Vorhaltsnote die große Terz ersetzt. Sus ist die Abkürzung für das englische Wort „suspended“= in Schwebung gehalten. Dieser Akkord erzeugt in der Tat einen offenen, schwebenden Klang, der nicht - wie in der traditionellen Musiklehre - unbedingt aufgelöst werden muss, sondern für sich eigenständig als Sound stehen kann.

Beispiel: „Maiden Voyage“ von Herbie Hancock

Maiden Voyage  
By Herbie Hancock

Copyright © 1965 by Hancock Music (BMI)  
International Copyright Secured  
Used by Permission of Hal Leonard Europe Ltd.  
Vollständige Partitur auf [www.sheetmusicdirect.com](http://www.sheetmusicdirect.com) erhältlich.

Übertragung des D7sus4-Akkords in einen Klaviersatz:

Hinweis: In diesem Beispiel wird zusätzlich die None als Erweiterungs-Note verwendet (siehe dazu folgenden Abschnitt „Tensions“).

### 9.1.4. Tensions

Die bisher beschriebenen Akkordtypen werden im Jazz häufig durch weitere Spannungstöne = „Tensions“ eingefärbt. In der Akkordsymbolschrift werden diese Erweiterungstöne durch Zahlen dargestellt, die das Intervallverhältnis zum Grundton aufzeigen. Die Tensions sind die 9, 11 (Quarte), und 13 (Sexte), die jeweils natürlich auch alteriert (#9, b9, #11, b13) auftreten können.

Tensions (9/11/13)

## 9.2. Die Jazzkadenz

### 9.2.1. Die II - V - I - Verbindung in Dur

Stufen/Akkorde

Nachfolgend sind den einzelnen Stufen der diatonischen Dur-Tonleiter die entsprechenden Akkordsymbole zugeordnet. Zu beachten ist, dass jeder Akkord einer Stufe mit einer Septime versehen ist. Der Akkordverlauf einer typischen Jazzkadenz (II-V-I-Verbindung) beginnt, anders als in einer klassischen Grundkadenz, mit der 2. Stufe, verläuft dann über die 5. zurück zur 1. Stufe.

C-Dur:

Verlauf der II-V-I-Verbindung

C-Dur: Dm7 - G7 - Cmaj7

The diagram shows a C major scale on a treble clef staff. Above the staff, the notes are labeled with Roman numerals: I (C), II (D), III (E), IV (F), V (G), VI (A), VII (B), and I (C). Below the staff, the corresponding chord symbols are listed: Cmaj7, Dm7, Em7, Fmaj7, G7, Am7, Bø, and Cmaj. The II-V-I progression (Dm7, G7, Cmaj7) is highlighted with green vertical bars. Red arrows indicate the movement from Dm7 to G7 and from G7 to Cmaj7.

#### Stimmführung - „Voicing“

Unter „Voicing“ versteht man in der Jazz-Harmonielehre die Stimmführungen von einem Akkord zum nächsten. Hierbei gibt es ein paar elementare Stimmführungsregeln:

- unnötige Tonverdopplungen vermeiden
- die wesentlichen Akkordtöne müssen vorhanden sein
- keine zu großen Sprünge in den Stimmverläufen
- der Melodieton muss berücksichtigt werden, auch wenn dieser nicht im Akkordsymbol notiert ist
- in einer Akkordverbindung werden die Stimmen auf dem kürzesten Weg zueinander geführt, d.h. möglichst stufenweise, identischer Ton bleibt liegen.

Um die Voicings zunächst überschaubar zu gestalten, ist eine Reduktion auf die wesentlichen Töne eines Akkords hilfreich. Dies sind **Grundton**, **Terz** und **Septime**. Die Quinte kann weggelassen werden.

Beispiel:

Dreistimmiges Voicing in C-Dur

Dm7 G7 Cmaj7

II V I

Vierstimmiges Voicing in C-Dur

Dm7 G7 Cmaj7

II V I

Beispiel: Take the „A“-Train von Ellington/Strayhorn, II-V-I-Verbindung/Dur in T. 5 - 8

**TAKE THE 'A' TRAIN** - ELLINGTON/STRAYHORN 4/2.

C D<sup>9</sup> G<sup>7</sup> C

1. 2. (C<sup>9</sup>)

Stufe: II<sup>m</sup>7 V<sup>7</sup> | |

Take The "A" Train  
Words and Music by Billy Strayhorn

Copyright © 1941 Reservoir Media Music and Billy Strayhorn Songs, Inc.  
Copyright Renewed  
All Rights in the U.S. and British Reversionary Territories Administered by Reservoir Media Management, Inc.  
All Rights Reserved  
Used by Permission of Hal Leonard Europe Ltd.  
Vollständige Partitur auf [www.sheetmusicdirect.com](http://www.sheetmusicdirect.com) erhältlich.

## 9.2.2. Die II - V - I - Verbindung in Moll

C-Moll:

Stufe:      IIIm7(b5)                  V7(b9)                  Im7

Hinweis: Der Dominantseptakkord auf der 5. Stufe in der Mollkadenz tritt meist alteriert auf. Das heißt, die b5 der 2. Stufe wird auf der 5. Stufe zur b9 (Tension).

Beispiel: „Blue Bossa“ von K. Dorham, II-V-I-Verbindung/Moll in T. 5 - 7(8)

Stufe:                                  IIIm7(b5)                          V7(#9)                  V7(b9)                  Im7

*Blue Bossa*  
By Kenny Dorham

© 1963 Orpheum Music c/o Concord Music Publishing  
All Rights Reserved  
Used by Permission of Hal Leonard Europe Ltd.  
Vollständige Partitur auf [www.sheetmusicdirect.com](http://www.sheetmusicdirect.com) erhältlich.

Hinweis: In T. 6 (G7) ist die Tension Note #9 bzw. b9 in der Melodiestimme vorhanden und müsste eigentlich korrekterweise auch im Akkordsymbol notiert werden: G7(#9) bzw. G7(b9). Es wird aber von den Musikern vorausgesetzt, dass sie die Melodietöne in ihrer Akkordbegleitung berücksichtigen (siehe dazu Abschnitt „Voicing“).

### 9.3. Blues-Harmonik

Der Blues ist eine der bedeutendsten Wurzeln des Jazz und bildet mit seiner charakteristischen Harmonik und Melodik eines der wesentlichsten Bestandteile des Jazz. Viele Jazzkompositionen, die sich auch im Real Book finden, haben ihre Inspiration aus dieser „Wurzel“ geschöpft. Ein wichtiges klangliches Merkmal der Blues-Harmonik ist die ausschließliche Verwendung der kleinen Septime. Der Durakkord mit kleiner Septime auf den Stufen I, IV und V hat in seiner ursprünglichen Form zunächst keine dominantische Funktion, sondern erzeugt mit diesem *eigenständigen Akkord* den typischen Blues-Sound. In diesem Abschnitt soll in Kürze auf die Möglichkeit der harmonischen Erweiterung des „Basis-Blues“ eingegangen werden.

#### Das zwölftaktige Blues-Harmonie-Schema

„Basis-Blues“ in F, Leadsheet

The lead sheet for "Basis-Blues" in F major is presented in three systems, each with a treble clef and a key signature of one flat (Bb). The first system shows the first four bars: bar 1 has an F7 chord, and bars 2, 3, and 4 contain slash marks. The second system shows bars 5 and 6: bar 5 has a Bb7 chord, bar 6 has an F7 chord, and bars 7 and 8 contain slash marks. The third system shows bars 9, 10, 11, and 12: bar 9 has a C7 chord, bar 10 has a Bb7 chord, bar 11 has an F7 chord, and bar 12 contains a slash mark. The piece concludes with a double bar line at the end of the 12th bar.

Beispiel für einen **erweiterten, reharmonisierten Blues** in F

- = Zwischendominante zum Folgeakkord
- = II-V – Verbindung
- = Turnaround

**Bemerkungen zu den harmonischen Erweiterungen:**

Bei diesem harmonisch erweiterten Blues bleiben die Grundsäulen des zwölftaktigen Blues-Schemas zwar erhalten, es werden jedoch an mehreren Stellen Reharmonisationen vorgenommen:

- T. 2: ein-taktiger Wechsel auf die 4. Stufe.
- T. 4: II<sub>m</sub>7 – V7 – Verbindung zur 4. Stufe in T. 5 (Bb7).
- T. 5 – 8: Basslinie wird stufenweise nach oben geführt. Darüber verläuft eine Harmonisierung ausgehend von der 4. Stufe (Bb7), gefolgt von einem Durchgangsakkord (verminderter Septakkord) in T. 6. In T. 7 (F7/C) wird der erwartete Akkord (C) nicht erreicht, sondern hält die Spannung durch seinen eher offenen Charakter (klassisch: Terz-Quart-Akkord). Die Passage mündet in T. 8 in eine Zwischendominante zur folgenden II<sub>m</sub>7-V7-II<sub>m</sub>7-Verbindung

(T. 9/10). Man spricht hier von *Modal Interchange*: die zentralen Funktionen stammen aus dem F-Blues, die harmonischen Erweiterungen aus F-Dur.

- **T. 11/12 - Der „Turnaround“:**

Am Ende eines Chorus wird eine Kadenzweiterung eingebaut, um einer harmonischen „Stagnation“ an dieser Schlüsselstelle entgegenzuwirken und den formalen Einschnitt zu unterstreichen. In dem oben angeführten Beispiel findet in T. 11/12 eine *varierte Quintfallsequenz* (bzw. Dominantkette) statt, bei der letztendlich der Neubeginn des nächsten Chorus vorbereitet wird. Diese Möglichkeit existiert natürlich nicht nur in der Blues-Harmonik, sondern findet sich ebenso in der harmonischen Ausgestaltung anderer Jazzstile (Swing, Bebop, Hardbop...). Man muss dazu sagen, dass mehrere Turnaround-Varianten existieren, die hier nicht aufgeführt werden.<sup>21</sup>

---

<sup>21</sup> siehe dazu: Sikora, Frank: *Neue Jazz-Harmonielehre – Verstehen, Hören, Spielen – Von der Theorie zur Improvisation*, Schott Musik International, Mainz 2003, S. 223 ff.

## 9.4. Rhythm Changes

Hier handelt es sich um eine Akkordfolge, die sich auf George Gershwins Titel (aus dem Musical „Girl Crazy“, 1930) zurückführen lässt. Der Titel erfreute sich bei Jazzmusikern großer Beliebtheit, da sich die Akkordfolge für ihre Improvisationen sehr gut eignete. Viele weitere Jazztitel wurden in der Folge auf der Basis des Harmonieschemas von „I Got Rhythm“ komponiert, so dass es bis heute für Jazzmusiker zur elementaren Fähigkeit gehört, über diese „Rhythm Changes“ improvisieren zu können.

Form: AABA

**A**      B $\flat$    G $m7$    C $m7$  F7      D $m7$  G $m7$    C $m7$  F7

B $\flat$    B $\flat7/D$    E $\flat$    E $dim$    B $\flat/F$  F7      B $\flat$

**B**      D7                      D7                      G7                      G7

C7                      C7                      F7                      F7

A-Teil:

- T. 1-4: Geprägt durch die sich wiederholende Akkordfolge I – VI $m7$  – II $m7$  – V7 bzw. VI $m7$  (Tonika-Vertreter) – II $m7$  – V7
- T. 5-8: Typische, variierte Harmoniefolge aus dem Blues (Takte 9 - 12/Blues-Schema).

B-Teil:

- T. 9-16: Quintfallsequenz in zweitaktigem Wechsel D7 – G7 – C7 – F7

## 9.5. Modale Harmonik

Als Gegenbewegung zum aggressiv aufgeheizten Hardbop entwickelt sich in der Nachfolge des Bebop in den 1950er Jahren der Cool Jazz. Musiker wie Miles Davis, Gerry Mulligan, John Coltrane oder Gil Evans entwickelten neue Klangwelten, die sich von denen der vorhergehenden Jazzstile deutlich abgrenzten. Es entstanden modale Kompositionen als Reaktion auf die zunehmend komplexen Akkordverbindungen des Bebop und Hardbop. Den Ausgangspunkt bildeten die traditionellen Kirchentonleitern, auf deren Grundlage die eher schlichte harmonische Idee und die Themen entwickelt wurden. Hier war es möglich, über einen längeren Zeitraum in einem „Modus“, einem Akkord, einer Skala, auch improvisatorisch, zu verweilen, was zu einer neuen Ästhetik im Jazz führte. Die Musiker entwickelten aus diesen „Modi“ heraus spannungsvolle, oftmals offene Sounds und Voicings, z.B. Quartvoicings (siehe dazu NB „Maiden Voyage“/Hancock, 7sus4-Akkord). Die modalen Skalen finden sich in Kapitel 6 „Improvisations-Skalen im harmonischen Kontext“.

Beispiel: „So What“ von Miles Davis, **dorisch**; Ausschnitt aus dem Real Book, Vol. 1

(M.B. JAZZ)

**SO WHAT**

399.  
- MILES DAVIS

(BASS LINE ONLY)

D-7 (DORIAN)

So What  
By Miles Davis

Copyright © 1959 Jazz Horn Music Corporation  
Copyright Renewed  
All Rights Administered by Downtown DMP Songs  
All Rights Reserved  
Used by Permission of Hal Leonard Europe Ltd.  
Vollständige Partitur auf [www.sheetmusicdirect.com](http://www.sheetmusicdirect.com) erhältlich.

## 9.6. Improvisations-Skalen im harmonischen Kontext

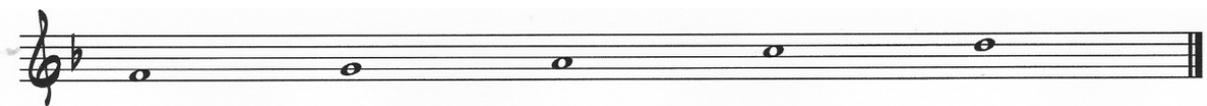
### 9.6.1. Mögliche Improvisations-Skalen im Blues

Die **Blues-Skala** kann bei einer Improvisation auch mit der entsprechenden **Dur-** oder **Moll-Pentatonik** kombiniert werden.

Blues-Skala in F:



Dur-Pentatonik



Moll-Pentatonik



### 9.6.2. Modale Skalen

Mögliche Improvisations-Skalen in C-Dur:<sup>22</sup>

I ionisch



<sup>22</sup> Mark Levine spricht hier von der „Harmonik der Durskala“;  
Levine, Mark: Das Jazz Piano Buch, Sher Music CO., Petaluma, California, USA, 1989, S. 66

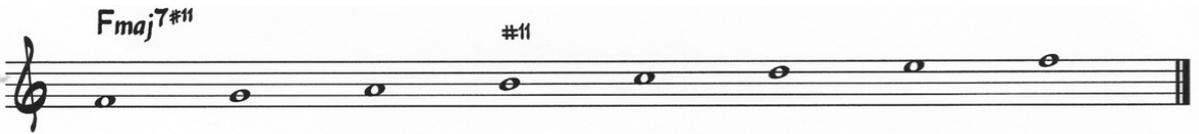
II dorisch



III phrygisch



IV lydisch



V mixolydisch



VI äolisch



VII lokrisch



Es gibt zu einem gegebenen Akkord immer mehrere mögliche Skalen, die darüber gespielt werden können. Vor allem bieten die Dominantakkorde (V7) hierbei viele Möglichkeiten der Ausgestaltung. In dem folgenden Beispiel wird im Rahmen der oben beschriebenen II-V-I-Kadenz in Dur eine naheliegende und einfache Möglichkeit dargestellt:

**Skala:**            *D dorisch*            *G mixolydisch*            *C ionisch*

Hier nun eine harmonisch-melodisch variierte Fassung, die auf der 5. und 1. Stufe andere Skalen als Grundlage haben. Es entstehen neue, spannungsreichere Klänge:

**Skala:**            *D dorisch*            *G alteriert*            *C lydisch*

**Bemerkung:**

Der Dominantakkord in T. 2 ist alteriert (b9, b13); hier kann mit Tönen der **alterierten Skala** in G improvisiert werden:

Der abschließende Akkord (Cmaj 7/9/#11) im 4. Und 5. Takt ist nun mit der #11 lydisch „gefärbt“. Hier endet die Improvisationsmelodie sogar auf der #11, was bei einer ionischen Skala in C die Avoid-Note (f) und somit ein ungünstiger Schlusston wäre.

Eine weitere Möglichkeit für die improvisatorische Ausgestaltung des Dominantklanges bietet die **Halbton-Ganzton-Skala** (HTGT), einer Tonleiter, die sich aus alterierten und mixolydischen Skalenbestandteilen zusammensetzt:



## 10. Jazz Glossar

### **Album**

Eine Veröffentlichung mehrerer Musikstücke eines Künstlers oder einer Band.

### **Alteration**

Wenn innerhalb eines Akkordes Töne chromatisch verändert werden. Die Veränderung der Akkordtöne hat Auswirkung auf den Klang und teilweise auch auf die Funktion des Akkordes. Auch Tonleitern können alteriert werden.

### **Approach Notes**

Diatonisch oder chromatisch eingefügte Annäherungsnoten einer Melodie, die weiter zur Ziel-Note (=Target Note) führen.

### **Arrangeur**

Als Arrangeur wird jemand bezeichnet, der – je nach Besetzung – Musikstücke einrichtet, umsetzt und notiert, wenn dies der Komponist nicht selbst übernehmen möchte. Arrangeure sind somit auch Mitgestalter einer Komposition. Arrangements spielen besonders im Bereich des Big Band-Jazz eine wichtige Rolle.

### **Backbeat**

Charakteristisch für den Jazz. Gemeint ist damit die starke Betonung der Schläge 2 und 4 des 4/4-Taktes.

### **Barrelhouse Piano**

Bezeichnung für einen einfachen Klavierstil, der um die Mitte des 19. Jahrhunderts in den USA entstand, als Bluesmusiker damit begannen, ihre Musik von der Gitarre auf das Klavier zu übertragen.

### **Beats per Minute (BPM)**

Geschwindigkeitsangabe, Taktschläge pro Minute.

### **Bebop**

Jazz-Stil, der in den 1940er Jahren entstand und den Modern Jazz begründete. Typisch für den Bebop sind die schnellen Tempi, die komplexe Harmonik und die „zerrissenen“ Melodielinien.

### **Bebop Head**

Übersetzt „Kopfthema“, bezeichnet allgemein einen meistens auf Achtelnoten basierenden Typus von Bebop-Thema, der mehr auf Rhythmik als auf Sanglichkeit abzielt.

### **Big Band**

Großes Jazz-Orchester, das seinen Ursprung in den Tanzorchestern der frühen 1930er Jahre hat und in der Swing-Ära sehr bedeutend war. Eine Big Band setzt sich in der Regel aus 5 Saxophonen, 4

Trompeten, 4 Posaunen und einer Rhythmusgruppe aus Piano, Gitarre, Bass und Schlagzeug zusammen.

### **Binärer Rhythmus**

Jeder Viertel-Grunds Schlag wird in zwei „gerade“, gleich lange Achtel-Einheiten aufgeteilt. Häufig im Pop, Rock und Latin zu finden. Siehe auch ternärer Rhythmus.

### **Blue Note**

Bezeichnung für die auf der erniedrigten 3., 7. und auch 5. Stufe der Tonleiter vorkommenden Töne, die einer Melodie Bluescharakter verleihen. Häufige Verwendung im Blues, speziell in der Blues-Tonleiter.

### **Blues**

Musikalische Form des Jazz, die meist aus 12 Takten besteht und die drei Grundakkorde Tonika, Subdominante und Dominante als Grundharmonik verwendet. Häufig wird das Blues-Schema im Jazz harmonisch erweitert. Es gibt verschiedene Arten von Blues, z.B. archaischer, klassischer Blues, Urban Blues, Folk Blues etc.

### **Boogie-Woogie**

Bezeichnet einen populären Solo-Klavierstil, der sich aus dem Barrelhouse Piano zu Beginn des 20. Jahrhunderts entwickelte. Seine charakteristische Eigenschaft sind die rollenden Bässe der linken Hand, die meist mit melodischen Off-Beat-Figuren der rechten Hand korrespondieren.

### **Bossa Nova**

Der oder die Bossa Nova, übersetzt aus dem Portugiesischen als „Neue Welle“. Ist ein brasilianischer Tanzstil und eine Stilrichtung, die sich in den späten 1950er Jahren aus einer Mischung aus Samba und Cool Jazz entwickelt hat.

### **Break**

Bezeichnung für einen kurzen Moment, meistens am Ende eines Kadenz-Abschnittes, bei dem ein vokal oder instrumental solistischer Einwurf stattfindet während die übrigen Musiker pausieren.

### **Bridge**

Musikalischer Formteil eines Stückes, der zu anderen Formteilen kontrastiert und eine überleitende „Brücken“-Funktion hat.

### **Call and Response**

Formbildendes Ruf- und Antwortschema, das aus der afroamerikanischen Musik stammt. Kommt im Jazz häufig innerhalb einer Wechsel-Improvisation zur Anwendung.

### **Changes**

Akkordwechsel in einem Musikstück bzw. das einem Song zugrundeliegende harmonische Gerüst.

**Chicago Jazz**

Innerhalb der Jazz-Entwicklung eigenständige Stilrichtung der 1920er Jahre, geprägt von weißen Musikern durch die Nachahmung des schwarzen New Orleans Jazz. Stärkere Bedeutung der Solo-Improvisation gegenüber der Kollektiv-Improvisation. Zunehmende Verwendung des Saxophons.

**Chorus**

Das einer Komposition zugrundeliegende, sich wiederholende Form- und Akkord-Schema, das die Grundlage für eine Improvisation bildet, z.B. eine 32-takige Lied-Form oder ein Blues-Schema. Man kann über einen Chorus oder auch mehrere Choruse improvisieren.

**Combo**

Kleine instrumentale Besetzung, von „Combination“ abgeleitet, oder auch „Small Band“ im Gegensatz zur Big Band.

**Contrafact**

Bezeichnet die Erfindung einer neuen Melodie über eine bereits vorhandene Akkordfolge eines Songs und war besonders im Bebop eine gängige Praxis.

**Cool Jazz**

In den 1950er Jahren entwickelte, neue Stilrichtung, bei der, im Gegensatz und als Reaktion zum Bebop eher langsame Tempi, weite Melodiebögen und ein introvertiertes Spiel bevorzugt wird.

**Coverversion**

Neufassung oder Interpretation eines bereits bekannten Songs.

**Crossover**

Englisch „Überschneidung“, bezeichnet ursprünglich die Aufhebung der Zuordnung eines Songs zu einer bestimmten Stilrichtung. Später erfährt dieser Begriff auch eine Ausdehnung auf Bands, die sich keinem bestimmten einzelnen Genre mehr zuordnen lassen.

**Dämpfer**

Wird auf den Schalltrichter einer Trompete oder Posaune gesetzt, damit sich die Tonfarbe oder auch das Klangvolumen verändert.

**Dirty Tone**

Eine Note, die zumeist absichtlich falsch gespielt bzw. unsauber intoniert wird.

**Diskografie**

Auflistung von veröffentlichten Tonträgern einer Band, eines einzelnen Musikers oder eines Labels.

**Dixieland Jazz**

Stilrichtung, die sich in den 1910er Jahren durch die Nachahmung des New Orleans Jazz durch weiße Musiker entwickelte und sich in den 1920er Jahren in Chicago verbreitete. Ab Ende der 1930er Jahre gab es während der Swing-Ära ein Wiederaufleben des Dixieland, der sich nach dem zweiten Weltkrieg auch nachhaltig in Europa durchsetzte.

**Dorisch**

Wird als modale Tonleiter bzw. Skala mit Moll-ähnlichem Charakter bezeichnet und auf der 2. Tonstufe einer Durtonleiter gebildet. Die dorische Skala unterscheidet sich von der natürlichen Molltonleiter durch die erhöhte 6. Stufe.

**Double Time**

Verdopplung des Tempos, oftmals durch den Solisten im Solo oder mitten im Stück als ein Abwechslung schaffender Effekt.

**Drive**

Englisch „Vorwärtstreben“, Anwachsen bzw. Zunahme der Intensität eines Jazzstückes, subjektiv empfunden und ohne gleichzeitige Steigerung von Tempo oder Lautstärke.

**ECM Style**

Bei Jazz-Musikern gängiger Begriff, der einen bestimmten Stil des Münchener Platten-Labels ECM nachzeichnet. Mit dem ECM Style verbindet man einen freien, verinnerlichten, harmonisch gebundenen kollektiven Improvisations-Stil, basierend auf „geraden“ Achteln.

**Evergreen**

Bekannter und beliebter Musiktitel, der im Verlauf vieler Jahre immer wieder gespielt wird.

**Feature**

Eine Stareinlage bzw. ein Künstler, der besonders bei einem Konzert oder innerhalb eines Albums in den Mittelpunkt gestellt wird.

**Fender Rhodes**

Elektromechanisches Tasteninstrument, das ursprünglich als transportabler Klavierersatz gedacht war, und das aufgrund seines neuen, unverwechselbaren, glockenähnlichen Klangs häufig im Jazz, Soul und Funk zur Verwendung kommt. Chick Corea komponierte einige seiner „Children's Songs“ speziell für den Klang des Fender Rhodes.

**Field Hollers**

Bezeichnet die von den Sklaven bei der Arbeit auf den Baumwoll- und Maisfeldern laut gesungenen Rufgesänge. Sie gelten auch als Work-Songs und beeinflussten den Blues und das Spiritual.

**Flatted Fifth**

Ist eine im Bebop aufgekommene Bezeichnung für das Intervall der abwärtsspringenden, verminderten Quinte, also des Tritonus. Innerhalb der Blues-Tonleiter gilt die erniedrigte 5. Stufe als „Flatted Fifth“ und somit als Blue Note.

**Free Jazz**

Bezeichnung für die völlig freie Improvisation im Jazz, oft auch als ein besonderer Jazz-Stil bezeichnet, der in den 60ern als Avantgarde-Jazz entstand.

### **Funk**

Sammelbegriff für eine Ende der 1960er Jahre entstandene Stilrichtung afroamerikanischer Musik, die vom Soul, vom Rhythm & Blues und vom Jazz beeinflusst wurde. Wesentliche Stilmerkmale sind häufig synkopierte, sich wiederholende E-Bass-Figuren und akzentuierte Bläsereinwürfe.

### **Fusion**

Der Begriff entstand in den 70er-Jahren, um den Jazz-Rock zu vermarkten. Ebenso auch gebräuchlich für die Mischung verschiedener Musikstile wie z.B. Funk-Jazz, Folk-Jazz etc.

### **Gospel**

Bezeichnet eine christliche afroamerikanische Musikrichtung, die sich Anfang des 20. Jahrhunderts aus dem Spiritual sowie aus den Elementen des Blues und Jazz entwickelt hat. Gospel-Songs werden häufig im Gemeindegottesdienst praktiziert, aber auch von Chören und Solisten vorgetragen. Oft animiert dabei eine instrumentale Begleitung die Gemeinde oder das Publikum zu rhythmischem Klatschen und Tanzbewegungen.

### **Groove**

Ein bestimmtes Gefühl, das durch Rhythmus, Spannung und Tempo des gespielten Musikstücks erzeugt wird, z.B. Latin-Groove, Swing-Groove etc.

### **Growl**

Klangeffekt von rauhen, auch tierlautähnlichen Tönen, die mit Lippen oder Kehle, oftmals auch mit Hilfe von Dämpfern durch den Musiker eines Blasinstruments, häufig der Trompete oder der Posaune, erzeugt wird.

### **Halbton-Ganztonleiter bzw. Ganzton-Halbtonleiter**

Abgekürzt auch HTGT oder GTHT, auch verminderte Skala genannt. Funktionsunabhängige Tonleiter, die aus 8 Tönen besteht, streng symmetrisch gebaut ist, eine Tritonus-Spannung beinhaltet und im Jazz gerne im Bereich einer Dominante verwendet wird.

### **Hard Bop**

Weiterentwicklung des Bebops Mitte der 1950er Jahre. Auch eine Reaktion auf den „weißen“, intellektuellen Cool Jazz, in dem wieder schwarze Jazz-Elemente wie der Blues oder der Gospel in den Vordergrund rücken. Der Hard Bop beeinflusste den Soul und den Funk.

### **Head-Arrangement**

Ein mündlich, spontan vereinbarter, nicht notierter oder nur spärlich skizzierter Ablauf eines Jazz-Stücks, bei dem das Aufeinander-Hören im Vordergrund steht.

### **Horizontale Improvisation**

Im Vergleich zur vertikalen Improvisationsweise, bei der die Melodielinie vorwiegend aus den Akkordtönen besteht, werden bei der horizontalen Spielweise die Akkord-Töne und die Tensions der Skalen als gleichberechtigt angesehen. Es entstehen dabei flüssige und melodische Improvisations-Linien.

**Improvisation**

Spontane Erfindung von Musik, meistens auf der Grundlage einer harmonischen oder melodischen Vorgabe. Zu einer gelungenen Improvisation gehören viele Elemente wie z.B. Aufbau, Rhythmik, Melodik, Artikulation, Tongebung etc.

**Inside – Outside**

Bezeichnet eine Improvisations-Methode, bei der sich harmonisch passende Tonfolgen mit harmonisch unpassenden abwechseln.

**Intro**

Einleitung eines Musikstücks, in der Regel zwei bis acht Takte.

**Ionisch**

Wird als modale Tonleiter bzw. Skala auf der ersten Stufe bezeichnet, die einer Dur-Tonleiter entspricht.

**Jam Session**

Spontanes musikalisches Treffen von Jazz-Musikern, die normalerweise nicht zusammen in einer Band spielen. Meistens wird über ein allen bekanntes harmonisches Schema, z.B. einen Jazz Standard oder einen Blues, improvisiert.

**Kollektiv-Improvisation**

Gegenüber der im Jazz weit verbreiteten Solo-Improvisation das gemeinsame, auch gleichzeitige Improvisieren einer Gruppe von Musikern, z.B. im New Orleans Jazz oder auch im Free Jazz.

**Label**

Kurzform für Musik-Label oder Platten-Label. Häufig ist damit der Markenname einer Plattenfirma gemeint.

**Laid Back**

Entspanntes Spiel mit gebremster Wirkung (oftmals werden die ternären Swing-Achtel breiter, etwas später/hinter dem Beat bzw. dann fast binär gespielt)

**Latin Jazz**

Stilrichtung des Modern Jazz, beeinflusst durch Rhythmen und Kompositionen aus der lateinamerikanischen Musik.

**Leadsheet**

Vereinfachte Notation eines Musikstücks bestehend aus Hauptmelodie und harmonischer Akkordbezifferung. Besonders im Jazz und in der Pop- und Rockmusik üblich.

**Lick**

Bezeichnung für eine kurze, an einen bestimmten Akkord gebundene, meist ein- bis zweitaktige instrumentale Figur oder Melodielinie. Licks sind, ähnlich einer Sprache, das „Vokabular“, mit dem ein Jazz-Musiker seine Improvisation gestaltet. Mehrere Licks ergeben eine Phrase.

**Lyrics**

Bezeichnung für einen Song-Text.

**Mixolydisch**

Wird als modale Tonleiter mit Dur-ähnlichem Charakter bezeichnet und auf der 5. Tonstufe einer Durtonleiter gebildet. Zur Durtonleiter unterscheidet sie sich durch die kleine Septime. Die mixolydische Skala wird häufig über einer Dominante verwendet.

**Modale Improvisation**

Geschieht mittels modalen Skalen, die den Kirchentonarten entsprechen, z.B. dorisch oder lydisch. Im modalen Jazz tritt an die Stelle einer Folge von sich ständig ändernden Akkordfolgen eine modale Skala, die über lange Strecken hinweg gespielt wird. Neben den modalen Kirchentonarten finden auch außereuropäische und chromatische Skalen vermehrt Verwendung.

**Modern Jazz**

Sammelbegriff für verschiedene Jazz-Stile seit dem Bebop, z.B. Cool Jazz, West Coast-Jazz und Hard Bop.

**New Orleans Jazz**

Zwischen 1900 und 1910 in New Orleans entstandener Jazz-Stil mit kollektiver Improvisation. Zur typischen Besetzung gehören die Melodie-Instrumente Trompete, Klarinette und Posaune.

**Offbeat**

Alles, was zwischen den Zählzeiten eines Metrums geschieht. Rhythmen und Melodien, die im Offbeat gespielt werden, erklingen akzentuiert kurz vor oder nach dem Grundschlag.

**Outro**

Coda oder Nachspiel am Ende eines Musikstücks, analog zum Intro.

**Pattern**

Innerhalb der Jazz-Improvisation ein formelhaftes, melodisches oder rhythmisches Motiv, das wiederholt, sequenziert oder verändert werden kann.

**Ragtime**

Englisch „ragged time“ für „zerrissene Zeit“. Den Jazz stark rhythmisch prägender, afroamerikanischer Musikstil, der gegen Ende des 19. Jahrhunderts entstand und besonders als Klaviermusik wahrgenommen wird. Typisch sind die synkopierten Melodielinien der rechten Hand und der marschartige Two Beat im Bass.

**Real Book**

Eine Sammlung von beliebten Jazz-Stücken, den Jazz Standards, im Leadsheet-Format.

**Rhythm & Blues**

Abgekürzt „R&B“, ein am Ende der 1940er Jahren entstandener Stil afroamerikanischer Popmusik, der eine stark akzentuierte Rhythmik mit Elementen des Blues kombiniert.

**Rhythm Changes**

Bezeichnung für eine bestimmte Akkordfolge im Jazz, die die Grundlage für viele Jazz-Kompositionen und -Improvisationen bildet. Ihren Ursprung hat sie im Jazz Standard „I Got Rhythm“. Die Bezeichnung ist allerdings etwas missverständlich, denn nicht der Rhythmus wird verändert, sondern die Akkord-Folge wechselt.

**Riff**

Eine meistens wiederkehrende Melodiephrase mit hohem Wiedererkennungswert, z.B. wenn der Solist einer Big Band improvisiert und diese dabei kurze Riffs „einwirft“.

**Scat**

Eine spezielle Form des Jazz-Gesangs, bei der mit Hilfe von Silben ohne Wortbedeutung rhythmisch und melodisch improvisiert wird. Besonders Ella Fitzgerald war für ihren virtuosens Scat-Gesang bekannt.

**Section**

Bezeichnung für eine bestimmte instrumentale Gruppe innerhalb einer Big Band. Man unterscheidet die Reed Section, gemeint ist damit die Gruppe der Saxophone und die Brass Section, die Gruppe der Blechbläser. Darüber hinaus gibt es noch die Rhythm Section, die als Rhythmusgruppe mit Bass, Klavier, Schlagzeug und Gitarre das Fundament einer Big Band bildet.

**Set**

Bezeichnet während eines Jazz-Konzerts einen Abschnitt mit verschiedenen Stücken, nach dem die Musiker die Bühne verlassen. Der Abendauftritt einer Jazz-Formation besteht meistens aus zwei bis drei Sets.

**Soul**

Bezeichnung für eine Hauptströmung der afroamerikanischen Unterhaltungsmusik, die sich Ende der 1950er Jahre aus dem Rhythm & Blues und dem Gospel entwickelte und in den 1960er Jahren als Synonym für schwarze Popmusik verwendet wurde.

**Substitute**

Auch Akkord-Substitution, meint das Ersetzen eines Akkordes durch einen anderen. Im Jazz geschieht dies häufig bei Dominantseptakkorden durch eine Tritonus-Substitution, z.B. G7 durch Db7.

**Swing**

Bezeichnet zum einen ein Rhythmus-Gefühl, das sogenannte Swing-Feeling. Es resultiert aus dem Zusammentreffen von gleichmäßigem Beat und triolisch synkopierten Phrasen. Abgeleitet davon ist der Swing zum anderen eine Stil-Epoche des Jazz, die in den 1930er und 1940er Jahren mit dem Aufkommen der Big Bands kommerziell sehr erfolgreich war und häufig als Tanzmusik diente.

**Target Note**

Bei der Improvisation angesteuerte Ziel-Note eines neuen Akkords auf schwerer Zählzeit.

### **Tensions**

Zusätzliche Spannungstöne zu einer Harmonievorgabe bzw. Akkord, meistens als veränderte 9, 11 oder 13.

### **Ternärer Rhythmus**

Jeder Viertel-Grundsatz wird im Gegensatz zum binären Rhythmus in zwei unterschiedlich lange Einheiten aufgeteilt, wobei die erste länger als die zweite ist. Es ist nicht möglich, diesen Rhythmus mit unserer Notation genau wiederzugeben, üblicherweise notiert man durchgehende Achtel. Die genaueste Notation, die dem rhythmischen Effekt am nächsten kommt, wäre eine triolische Darstellung mit Viertel und Achtel. Ein ternärer Groove ist typisch wie den Swing-Stil.

### **Turnaround**

Bezeichnung für ein mehrfach wiederholtes Akkordschema während einer Improvisation, meist am Ende eines Stückes. Turnarounds dienen dazu, einen möglichen harmonischen Stillstand zu überwinden.

### **Two Beat**

Marschartige Betonung der 1. und 3. Zähl-Zeit im Takt. Besonders häufig im New Orleans Jazz.

### **Uptempo**

Sehr schnelles, hohes Tempo, z.B. in Bebop-Stücken von Charlie Parker.

### **Vamp**

Englisch „Flickwerk“, eine sich ständig wiederholende melodische oder harmonische Begleitfigur, vergleichbar einem Ostinato.

### **Voicing**

Eine spezielle Anordnung von Tönen innerhalb eines Akkords in weiter oder enger Lage insbesondere für Klavier oder Gitarre. Bedeutet auch eine bestimmte Akkordschichtung innerhalb eines Jazz-Arrangements.

### **Wah-Wah-Effekt**

Ein lautmalerischer Klangeffekt, der ursprünglich bei Blasinstrumenten rein akustisch mittels eines über das Schallstück gelegten Dämpfers erzeugt wird und heute auch als elektronisches Effektgerät zur Beeinflussung des Klanges einer E-Gitarre dient.

### **Walking Bass**

Bezeichnung für eine meistens vom Kontrabass gezupfte Spielweise, hauptsächlich als durchgängige Linie von Viertelnoten.

### **Worksong**

Arbeitslieder der afroamerikanischen Sklaven. Meistens chorische Gruppen-Lieder mit einem Vorsänger.

## Literatur

Bohländer, Carlo / Holler, Karl Heinz: *Reclams Jazzführer*. Stuttgart: Reclam 1970.

Engel, Walther (Hrsg.): *Soundcheck 2/3. Braunschweig*: Westermann Schroedel Diesterweg Schöningh Winklers 2002.

Nykrin, Rudolf/ Mauersberger, Marlis/Kemmelmeyer, Karl-Jürgen/Martin,Kai (Hrsg.): *Spielpläne Oberstufe – Wissen und Wege*. Stuttgart: Klett-Verlag 2011.

Richards, Tim: *Jazz Piano 2*. Mainz: Schott 2009.

Sauter, Markus / Weber, Klaus (Hrsg.): *Musik um uns. Sekundarstufe II*. Braunschweig: Westermann Schroedel Diesterweg 2017.

Schaal, Hans-Jürgen: *Jazz Standards*. Kassel: Bärenreiter-Verlag 2015.

Sikora, Frank: *Neue Jazz-Harmonielehre*. 9. Auflage. Mainz: Schott Music 2012.

## 11. Weiterführende Aspekte

Die Entstehung des Jazz und seine musikalischen Ausprägungen sind vielfach ausführlich und kompetent beschrieben worden, die Quellen sind leicht zugänglich<sup>23</sup>.

Im Folgenden wird deshalb in Stichpunkten ein Überblick gegeben, mit dem weitere relevante Aspekte im Unterricht fokussiert werden können. Dies kann naturgemäß weder vollständig noch allumfassend sein.

### Geschichte

- *Musiktraditionen*: afrikanisch, afro-amerikanisch und europäisch
- *Grundlagen*: orale Kulturtradition, „Storytelling“
- *Einflüsse*: Blues, Gospels/Spirituals, Worksongs, Field Hollers, Ragtimes/Stomps, Marching Bands (Beerdigungen) in den Südstaaten der USA, Banjospiel (Folk), Boogie-Klavier, Kreolische/Kubanische Musik
- *Entstehung*: New Orleans vor 1910, auch Chicago, N.Y., Memphis

### Musikalische Bestandteile

Hier wird wiederum Typisches aufgeführt, es gibt jedoch auch Jazz, der nur Teile davon beinhaltet (siehe Glossar und Harmonik-Kapitel):

- *Improvisation* als Kernelement, darin: Spontaneität, Interaktivität, Individualität  
(Riffs, rhythmische/melodische Patterns, Licks)
- *Call&Response* (Solo/Tutti) als Prinzip
- Formen: häufig AABA-Form, 12-taktige-Bluesform
- Solo-(Head-)Arrangement, Leadsheet
  
- *Akkordfolgen*: II-V-I-Kadenzen, Substitutes/Re-Harmonisierungen, Rhythm-Changes,  
“How High The Moon“-Changes
- *Melodik*: Bluenote, Blues-Tonleiter, Pentatonik, Modale Skalen, Halbton-Ganzton, chromatische Skalen
- Tension Notes (z.B. b9, #9, #11, #13, b5 ...)
  
- *Instrumentenbehandlung*: spezielle Tonbildung und Phrasierung  
(Tonhöhenveränderung, Glissando, angeschliffene Töne, Vibrato, „dirty tones“, „growling“, Scat-Gesang)
- *Rhythmik*: Ternärer Rhythmus („Swing“), Off-Beat, Synkopierung,

---

<sup>23</sup> Vgl. Knauer oder Jacobs im Literaturverzeichnis; Knauer und Glawischnig bei Gerhardt, 2006; den Beispieltext als Einführung „Marschmusik trifft auf Afrikanische Klänge“, S. 99; ausführliche Texte zu den 10 Bereichen ab S. 10.

Polyrhythmisch/Polyphon

- *Harmonik*: mit Terzschichtungen (major7, minor7, 9, b9, b5 etc.)

### **Instrumente / Besetzungen**

- (Banjo, Tuba), Klarinette, Saxophon, (Querflöte), Trompete (Kornett/Flügelhorn), Posaune, Klavier (E-Piano/Synthesizer), E-Gitarre, (Kontra-)Bass, Schlagzeug (Percussion)
- später auch: Horn, Orgel, Violine (Cello), Querflöte, Vibraphon, Sampling
- Bigband (Sections: Rhythmus, Bläser), Combo, Trio/Quintett, ...
- Gesangsstimme(n)

### **Stile**

*Essentielle Stile und Musiker sind hier kursiv gesetzt:*

- *New Orleans/Dixieland/Chicago, Swing, Bebop, Cool/Modal, (Soul), Westcoast, Hardbop, Free, Jazzrock, Latin Jazz, Afrokubanischer Jazz, Fusion, (Funk), Acid Jazz, Nu Jazz, M-Base, Jazz Rap, Pop Jazz, Elektroswing, Gypsy Jazz, Mainstream/Smooth Jazz, Neo-Klassizismus/Traditionalismus ...*

### **Musiker**

- stilistische Individualität der einzelnen Jazzmusiker
- King Oliver, Sidney Bechet, Jerry Roll Morton, *Louis Armstrong, Ella Fitzgerald, Bessie Smith, Bix Beiderbecke, Duke Ellington, Benny Goodman, Coleman Hawkins, Django Reinhardt, Count Basie, Dizzy Gillespie, Gene Krupa, Lionel Hampton, Billie Holiday, Charlie Parker, Miles Davis, Oscar Peterson, Art Tatum, Glenn Miller, Thelonious Monk, Max Roach, Sarah Vaughan, Stan Getz, Gerry Mulligan, Dave Brubeck, Paul Desmond, Sonny Rollins, Art Blakey, Horace Silver, Gil Evans, John Coltrane, Ornette Coleman, Archie Shepp, Lester Young, Joe Zawinul, Marcus Miller, Keith Jarrett, Chick Corea, Herbie Hancock, David Sanborn, Pat Metheny, Jan Garbarek, Brad Mehldau, Joshua Redman, Al Jarreau, Azizah Mustafa Zadeh, Wynton Marsalis, Steve Coleman, Pat Metheny, Jacob Collier ...*

### **Traditionen**

- Jazz Standards als Grundgerüst mit Melodie und Harmonieschema (oft Wurzeln im Musical, Chanson, Filmmusik, Schlager)
- Jam-Sessions, „Realbook“ (I, II, V, ...) als Basis-Sammlung der Standards
- X-Over als Grund-Prinzip des Jazz
- Traditionsbewusstsein und –kenntnis in den Jazzstilen bis zum Avantgarde Jazz

## **Soziale Themen des Jazz**

- schwarzer/weißer Jazz (Rassismus im Jazz)
- Frauen im Jazz
- Ökonomie des Jazz (Popularisierung, mediale Verbreitung, Konzertpraxis)
- Jazz als exklusive Subkultur

## 12. Kurze Geschichte des Jazz<sup>24</sup>

Improvisation und ein mitreißender Rhythmus: Jazz gilt bis heute als eine ganz besondere Musikrichtung, die entscheidend von der Dynamik und dem Zusammenspiel der Künstler lebt. Dabei hat sich der Jazz seit seiner Entstehung vor rund 120 Jahren immer wieder neu erfunden.

### Die Anfänge des Jazz

Die Geschichte des Jazz geht zurück auf Musikstile wie Blues, Gospel oder Ragtime. Letzterer ist eine Mischung aus europäischer Tanzmusik, beispielsweise Polka, und amerikanischem Banjospiel. Ende des 19. Jahrhunderts wird in den US-Südstaaten gerne und häufig Marschmusik gespielt, eine Frühform des Jazz, die im Vergleich zu der späteren Form noch relativ unmelodisch klingt. Dieser Stil, von Weißen und Schwarzen gleichermaßen gespielt, wird auch als archaischer Jazz bezeichnet.

Die Zeit um 1900 herum gilt als Gründungszeit des Jazz: Damals entwickelt sich der sogenannte New Orleans Jazz aus der Marschmusik und afrikanischen Klängen. Typisch für den New Orleans Jazz war der Ensemble-Stil mit rauen und rhythmischen Klängen, der aus den Kneipen und Bars in Storyville schallte, einem Vergnügungsviertel von New Orleans.

### Wo wurde Jazz gespielt?

Ob der Jazz, wie gemeinhin angenommen, tatsächlich aus New Orleans stammt, lässt sich heute nur noch schwer nachvollziehen. In den Anfängen wird er nämlich auch in Chicago, New York oder Memphis gespielt – vorwiegend in dunklen Kneipen der Armenviertel und von Afroamerikanern.

Anfang des 20. Jahrhunderts verlagert sich das Zentrum des Jazz allerdings von New Orleans nach Chicago, als 1917 der berühmte Stadtteil Storyville auf Betreiben der Armee hin geschlossen wird. Dafür brummen von da an die Kneipen und Lokale in Chicago, trotz oder gerade wegen der Prohibition, die zu der Zeit die USA beherrscht. Viele berühmte Jazzmusiker, beispielsweise Louis Armstrong oder Joe „King“ Oliver, gehen um 1920 herum von New Orleans nach Chicago.

### Unverwechselbare Merkmale des Jazz

Ein zentrales Merkmal des Jazz ist die Improvisation, denn in der afrikanischen Musiktradition ist es unüblich, Noten aufzuschreiben. So spielen echte Könnern ihre zahlreichen Jazz Standards, also Melodien mit einer festen Akkordfolge, gern auswendig und distanzieren sich somit auch von der streng durchkomponierten Musik aus Europa. Stattdessen lassen sie sich von Melodien und Rhythmen treiben und schaffen durch Improvisation aus bestehenden Stücken – beispielsweise aus Schlagern, Musicals oder Filmmusik – neue Werke.

---

24

<https://www.kabeleinsdoku.de/themen/geschichte/marschmusik-trifft-auf-afrikanische-klange-die-geschichte-des-jazz> mit freundlicher Genehmigung von ProSiebenSat.1 TV Deutschland GmbH

Berühmt ist auch das „Call & Response“, welches ebenfalls aus der afrikanischen Musik stammt und im Jazz oder Gospel übernommen wurde: Ein Musiker singt etwas vor und alle anderen antworten. Nur zuhören gibt es hier nicht, stattdessen machen alle mit, wenn sie nur können.

## Die verschiedenen Jazz-Stile<sup>25</sup>

Im Laufe der Jahre sind aus dem Jazz die unterschiedlichsten Stile entstanden. Aus dem ursprünglichen New Orleans Jazz entwickelt sich ab 1910 der Dixieland Jazz, der vornehmlich von weißen Musikern gespielt wird und insgesamt etwas harmonischer und glatter ausfällt. Mit der Verlagerung des Zentrums von New Orleans nach Chicago bildet sich der Chicago Jazz aus, Vertreter ist zum Beispiel Louis Armstrong.

Zu Beginn der 1930er Jahre wünschen sich die Amerikaner vor allem eins: tanzbare Musik. Diesen Wunsch erfüllt der Swing, eine Form des Jazz, die von großen Big Bands gespielt wird und Entertainment und Musik perfekt vereint. Auch im Radio wird zu dieser Zeit viel Swing gespielt, zu den Vertretern zählen Ella Fitzgerald oder Benny Goodman. In den 1940er Jahren schlägt der Bebop ein neues Kapitel des Jazz auf: Zackig, komplex und nervös ist dieser Stil, der von nun an das Genre prägen soll. Ende der 1940er entwickelt sich aus dem Bebop der Cool Jazz, eine langsame und konzentrierte Variante des Jazz, die unter anderem von Miles Davis gespielt wird.

---

<sup>25</sup> Ausführlich dazu im Kapitel 5.

## 13. Zitate<sup>26</sup>

„Hab keine Angst vor Fehlern, es gibt keine.“ (*Miles Davis*)

„It Don't Mean A Thing, If It Ain't Got That Swing“ (*Duke Ellington*)

„I never sing a song the same way twice“ (*Billie Holiday*)

„Wer den Swing in sich hat, kann nicht mehr im Gleichschritt marschieren.“ (*Coco Schumann*)

„Jazz ist, was zwischen Dir und mir geschieht, ist Liebe.“ (*Teddy Wilson*)

„Lass Dich nicht davon abbringen, was Du unbedingt tun willst.“  
(*Ella Fitzgerald*)

„Das Beste was Schwarze über ihre Seele gesagt haben, haben Sie auf dem Tenorsaxophon gesagt.“ (*Ornette Coleman*)

„My first relationship to any kind of musical situation is as a listener.“  
(*Pat Metheny*)

„Jazz ist die Freiheit, viele Formen zu haben.“ (*Duke Ellington*)

„Wenn Du nichts in Deinem Kopf hörst, dann spiele nicht.“ (*Miles Davis*)

„It isn't where you come from, it is where you are going that counts.“  
(*Ella Fitzgerald*)

„The only thing better than singing is more singing.“ (*Ella Fitzgerald*)

„Es gibt keinerlei Bedarf, den Jazzbegriff zu definieren. Jazz ist längst definiert – auf Schallplatten. Die Musik hat längst gesagt, was mit Worten nicht gelingt. Die Zukunft des Jazz wird ganz gewiß nicht in der Wiederholung der Vergangenheit liegen.“ (*Joe Lovano*)

„Jazz ist, was in kein Radioformat passt“ (*Götz Alsmann*)

„Jeder Mensch ist von sehr viel Musik umgeben und diese Musik wird irgendwo im Inneren abgelegt. Als improvisierender Musiker vollzieht man quasi einen Spaziergang durch seine innere Klangbibliothek.“  
(*Michael Wollny*)

„Jazz bietet mir die einzige Möglichkeit frei zu sein, zu schweben, zu träumen.“ (*Michel Portal*)

---

<sup>26</sup> siehe Quellen im Anhang

## 14. Literatúrauswahl

Berendt, Joachim Ernst Berendt, Huesmann, Günther (Bearb.): *Das Jazzbuch*. 7. Auflage. S. Fischer Verlag, Frankfurt am Main 2005, ISBN 3-10-003802-9.

Bohländer, Carlo u.a.: *Reclams Jazzführer*. 5., durchgesehene und ergänzte Auflage. Reclam, Stuttgart 2000, ISBN 3-15-010464-5.

Gerhardt, Bert; *Jazz. Oberstufe Musik*. Cornelsen Verlag. 2006.

Gioia, Ted: *The History of Jazz*. 2. Auflage. New York: Oxford University Press 2011.

Jacobs, Michael: *All that Jazz. Die Geschichte einer Musik*. mit einem Beitrag von Robert Fischer, 3., erweiterte und aktualisierte Ausgabe. Reclam Verlag, Stuttgart 2007, ISBN 978-3-15-021684-2.

Jost, Ekkehard: *Sozialgeschichte des Jazz*. 2. Auflage. Zweitausendeins, Frankfurt am Main 2003, ISBN 3-86150-472-3.

Kampmann, Wolf (Hrsg.): *Reclams Jazzlexikon*. 2., erweiterte und aktualisierte Auflage. Reclam, Stuttgart 2009, ISBN 978-3-15-010731-7.

Knauer, Wolfram; *Ein Überblick über die Jazzgeschichte*; Jazzinstitut Darmstadt, 2000.

Sandner, Wolfgang (Hrsg.): *Jazz. Handbuch der Musik im 20. Jahrhundert*. Laaber. 2005.

Sauter, Markus u.a. (Hg.), *Musik um uns*. Sekundarstufe II. Schroedel. 2017. (S. 240ff.)

Schaal, Hans-Jürgen: *Jazz-Standards*. Kassel: Bärenreiter-Verlag 2015.

Sikora, Frank: *Neue Jazz-Harmonielehre*. 9. Auflage. Mainz: Schott Music 2012.

Wilson, Peter Niklas (Hrsg.): *Jazz-Klassiker*. Reclam, Stuttgart 2005, ISBN 3-15-030030-4.

## 15. Links

### *Basis*

<https://en.wikipedia.org/wiki/Jazz>  
<https://de.wikipedia.org/wiki/Jazz>  
[https://de.wikipedia.org/wiki/Geschichte\\_des\\_Jazz](https://de.wikipedia.org/wiki/Geschichte_des_Jazz)

<https://www.jazzhaus-hd.de/jazzgeschichte.htm>  
<http://www.jazzstandards.com>

### *Weiterführend*

<https://www.jazzinstitut.de/?lang=de>  
<https://contemporaryjazz.com>

### *Quellen Zitate*

<https://jazzpages.de/jazz-zitate-quotes-jazzpages/>  
<https://de.wikipedia.org/wiki/Portal:Jazz/Zitat>  
<http://www.jazz-radio.de/zitate.php>  
<http://www.bepa-galerie.de/jazz/index.html>

### *Stile, Standards, Musiker*

<https://de.wikipedia.org/wiki/Blues>  
<https://en.wikipedia.org/wiki/Blues>  
<https://www.nationalbluesmuseum.org/wp-content/uploads/2015/01/Evolution-of-the-Blues.pdf>

<https://de.wikipedia.org/wiki/New-Orleans-Jazz>  
[https://de.wikipedia.org/wiki/Swing\\_\(Musikrichtung\)](https://de.wikipedia.org/wiki/Swing_(Musikrichtung))  
<https://de.wikipedia.org/wiki/Bebop>  
[https://en.wikipedia.org/wiki/Cool\\_jazz](https://en.wikipedia.org/wiki/Cool_jazz)  
[https://de.wikipedia.org/wiki/Fusion\\_\(Musik\)](https://de.wikipedia.org/wiki/Fusion_(Musik))  
[https://de.wikipedia.org/wiki/Latin\\_Jazz](https://de.wikipedia.org/wiki/Latin_Jazz)

[https://de.wikipedia.org/wiki/ECM\\_Records](https://de.wikipedia.org/wiki/ECM_Records)  
<https://www.ecmrecords.com/home>

[https://de.wikipedia.org/wiki/All\\_Blues](https://de.wikipedia.org/wiki/All_Blues)  
[https://de.wikipedia.org/wiki/Sweet\\_Georgia\\_Brown](https://de.wikipedia.org/wiki/Sweet_Georgia_Brown)  
[https://de.wikipedia.org/wiki/Take\\_the\\_“A”\\_Train](https://de.wikipedia.org/wiki/Take_the_“A”_Train)  
<https://de.wikipedia.org/wiki/Ornithology>  
[https://de.wikipedia.org/wiki/So\\_What\\_\(Jazz-Titel\)](https://de.wikipedia.org/wiki/So_What_(Jazz-Titel))  
[https://de.wikipedia.org/wiki/Cantaloupe\\_Island](https://de.wikipedia.org/wiki/Cantaloupe_Island)  
[https://de.wikipedia.org/wiki/The\\_Girl\\_from\\_Ipanema](https://de.wikipedia.org/wiki/The_Girl_from_Ipanema)  
[https://de.wikipedia.org/wiki/Autumn\\_Leaves](https://de.wikipedia.org/wiki/Autumn_Leaves)  
[https://de.wikipedia.org/wiki/I\\_Got\\_Rhythm](https://de.wikipedia.org/wiki/I_Got_Rhythm)

[https://de.wikipedia.org/wiki/Ella\\_Fitzgerald](https://de.wikipedia.org/wiki/Ella_Fitzgerald)  
[https://en.wikipedia.org/wiki/Ella\\_Fitzgerald](https://en.wikipedia.org/wiki/Ella_Fitzgerald)  
<http://www.hjs-jazz.de/index.php?p=00154>  
<http://www.ellafitzgerald.com>

<https://cosmopolis.ch/de/ella-fitzgerald/>

[https://de.wikipedia.org/wiki/Miles\\_Davis](https://de.wikipedia.org/wiki/Miles_Davis)

[https://en.wikipedia.org/wiki/Miles\\_Davis](https://en.wikipedia.org/wiki/Miles_Davis)

[https://de.wikipedia.org/wiki/Chick\\_Corea](https://de.wikipedia.org/wiki/Chick_Corea)

<http://www.hjs-jazz.de/index.php?p=00215> (Latin)

<http://www.hjs-jazz.de/index.php?p=00187> (Swing)

<http://www.hjs-jazz.de/index.php?p=00212> (Ursprünge)

<http://www.hjs-jazz.de/index.php?p=00205> (Dixieland)