

# Begleitheft zu „Standard Time“

The Great American Songbook und seine Bedeutung im Jazz

von Heinz von Hermann ©

## **Kurzes Vorwort:**

Mehrere Gründe haben mich veranlasst zu diesem Konzert/Workshop dieses Begleitheft zu verfassen.

Zum einen gibt es über das „Great American Songbook“ (GAS) so viel zu erzählen, dass dies den Rahmen eines einzelnen Konzertes sprengen würde, wir kämen ja gar nicht mehr dazu auch Musik zu spielen. Allein über George Gershwin gibt es schon so viele Bücher, für Harold Arlen oder Cole Porter gilt Gleiches. Ursprünglich waren für „Standard Time“ ja eine Anzahl von Konzerten geplant, aber um dieses Projekt zum Laufen zu bringen war es einfach nötig, erst einmal eine Art komprimiertes Pilotprojekt zu starten. Gleiches gilt natürlich auch für die Musik: Vom Œvre Harold Arlens oder George Gershwins allein ließen sich ja allein eine Unzahl von Konzerten bestreiten. In Folge dieser Kompression musste ich natürlich den Umfang der Textbeiträge wie leider auch die Musikbeiträge deutlich beschränken.

Dieses Heft gibt mir damit die Möglichkeit die historischen und biografischen Zusammenhänge etwas ausführlicher zu behandeln als ich das verbal während des Konzerts machen könnte.

Zum Anderen mag es für Sie als Konzert-/Workshopbesucher/teilnehmer ja auch interessant sein, die von mir erzählten Geschichten später noch einmal nachlesen zu können.

Das vorliegende Begleitheft nun ist für ein Konzert/Workshop von ca. 3 ½ bis 4 Std. ausgelegt. Je nach Art der jeweiligen Veranstaltung und geplanter Dauer oder auch der Interaktion der Workshopteilnehmer kann es nötig sein, einige Beiträge (verbal wie musikalisch) ad hoc zu streichen, d.h. dass dieses Heft u.U. mehr Inhalt vermittelt als bei dem Konzert/Workshop tatsächlich vermittelt wurde. Aber es ist ja vielleicht kein Nachteil, wenn man zusätzliche Themen nachlesen kann als tatsächlich abgehandelt wurden. Die entsprechenden Beiträge werden hier mit „*nicht in der kürzeren Version*“ markiert.

## **Was ist das „Great American Songbook“ ?**

Als „Great American Songbook“ (GAS) wird meist eine nicht genau festgelegte Anzahl herausragender Songs der amerikanischen Populärmusik bezeichnet, meistens aus der Zeit von den 1920er bis 1960er Jahren stammend. Sie sind Teil

des stilistisch und zeitlich weiter ausgelegten „Classic Pop“ oder „Traditional Pop“ (für den die Grammy Awards vergeben werden), also vor der „Rock and Roll Aera“. Der Begriff des GAS bringt die Ansicht zum Ausdruck, dass es sich dabei um den künstlerischen Höhepunkt des (hauptsächlich gesungenen) populären Musikschaffens in den USA gehandelt habe und diese Songs auch eine weltweite Popularität und Verbreitung fanden. Anzumerken ist in diesem Zusammenhang auch, dass es früher, also in der Zeit vor 1960, durchaus eine ganze Menge von „Instrumental-Hits“ gegeben hat. Ich denke da z.B. an „In the Mood“, „Moonlight Serenade“, „Trumpet Blues“, „Skyliner“ u.v.a. mehr.

Wenn man bedenkt, dass in besagtem Zeitraum in den USA ca. 300.000 Songs urheberrechtlich registriert wurden, ist natürlich klar, dass es sich nur um eine relativ kleine Auswahl davon handeln kann, die wiederum je nach den angelegten Kriterien sehr unterschiedlich ist.

Bei sämtlichen Veröffentlichungen über das GAS, die ich bei Recherchen studiert, wurden die Songs nach verschiedenen Gesichtspunkten ausgesucht und bewertet. Meiner Meinung nach kann eine solche Etikettierung von Musik auch fragwürdig sein, allein schon durch die verschiedenen individuellen Formen der Musikrezeption. So werden Produzenten, Verleger und auch viele Komponisten die Güte eines Songs in erster Linie nach dessen kommerziellen Erfolg beurteilen, schließlich wollen sie ja alle auch damit Geld verdienen. Dabei sollte aber nicht übersehen werden, dass viele Musiker und Komponisten oft auch als Verleger oder auch als Veranstalter tätig waren.

Auch die Einteilung, ob ein Song aus einem Musical oder einer Show stammt oder aus einem Film oder von der „Tin Pan Alley“ führt nicht weiter, es gab ja genug Komponisten, die in mehreren Metiers recht erfolgreich tätig waren, wie z.B. George Gershwin, der in der Konzertmusik gleichzeitig aber auch als Musical- und Songschreiber tätig war, oder auch Irving Berlin, der gleichermaßen im Musical wie in der damaligen Popmusik zuhause war, auch selbst ein eigenes Theater betrieb, in dem er seine eigenen Musicals oder Musikshows meist recht erfolgreich aufführte.

Würde man wiederum den Zeitraum von 1920 bis 1960 zu eng auslegen, würden viele sehr populäre Songs aus den Zeiten davor und danach nicht berücksichtigt, wie z.B. viele Songs, die durch Frank Sinatra, Simon & Garfunkel, Stevie Wonder u.v.a. weltweit bekannt wurden, auch erlangten ja etliche Songs aus den Musicals von Andrew Lloyd Webber weltweite Beliebtheit. Er z.B. würde zudem bei enger nationalistischer Betrachtungsweise, wie sie in den USA ja häufig anzutreffen ist, auch keine Berücksichtigung finden, ist er ja englischer Staatsbürger.

Alec Wilder hat eine recht umfassende und äußerst informative Anthologie „American Popular Song“ geschrieben in welcher er den Zeitraum auf die Zeit von 1890 bis 1950 begrenzt und seine Auswahlkriterien hauptsächlich auf die kompositorische

Raffinesse richtet, etwaige kommerzielle Erfolge bestimmter Songs bewusst nicht berücksichtigend – was nicht verwunderlich ist, denn Alec Wilder war selbst Komponist („While We Were Young“, „I’ll Be Around“, ...). Er hat aus den 300.000 Titeln immerhin 17.000 zur Auswahl genommen und sich dann letztlich für ca. 900 Titel entschieden, die er in seinem Buch vorstellt und analysiert – eine respektable Leistung! Aber er hat seine Auswahl hauptsächlich nach musikalischen Werten vorgenommen, wodurch viele sehr erfolgreiche Songs, die ihm aber als musikalisch nicht wertvoll genug erschienen, in dieser Auswahl nicht erschienen. Irving Berlin an seiner Stelle hätte möglicherweise seine Auswahl ausschließlich nach dem finanziellen Erfolg der jeweiligen Songs getroffen...

Dazu eine Notiz am Rande: Alec Wilder hat Irving Berlin in seinem Buch überhaupt nicht erwähnt bzw. in der alphabetischen Reihenfolge, an der Irvin Berlin vorgekommen wäre, eine leere Seite nur mit dem Titel „Irving Berlin“ gelassen. Angeblich, weil I.B. für das zur Verfügung stellen seines Notenmaterials, auch nur als Zitat oder als Beispiel, ein Honorar verlangte, welches Alec Wilder nicht zahlen wollte oder konnte.

Dabei bringt er immer wieder die musikalische Qualität eines Songs in Zusammenhang mit dessen Herkunft, egal, ob es für Musiktheater (Musical o.ä.), Film oder alleinstehende Songs war. Als das niedrigste Niveau des GAS nennt er die „Hack Songs“ die von „Hack Writers“ geschrieben wurden und allesamt aus der „Tin Pan Alley“ stammten und in etwa mit unserem Begriff „Tagesschlager“ zu vergleichen wären. Das trifft wohl auf den Großteil der vorhin genannten 300.000 Titel zu, die weder musikalisch interessant noch irgend eine größere anhaltende Popularität erlangten, also auch finanziell wahrscheinlich nicht so viel einbrachten. Weiters bringt er aber noch den Begriff des Amerikanismus einer Komposition ein, der, außer bei „bluesigen“ oder „countrymusic“-Einflüssen, für mich nicht wirklich nachvollziehbar ist. Wieso die Melodieführung von z.B. „My Funny Valentine“ „amerikanischer“ sein soll als z.B. das „Vilia“ Lied von Franz Lehar, ist für mich nicht erkennbar. Möglicherweise können wir das auf den in den USA im Verhältnis zu Europa wesentlich ausgeprägteren Patriotismus zurück führen, da dort oft Musiker oder Komponisten nur dann als „amerikanisch“ gelten, wenn sie auch dort geboren sind, mögen ihre Werke noch so „amerikanisch“ sein oder sie ihr ganzes Leben in den USA zugebracht haben. In einer Anzahl amerikanischer Bücher über Jazz- und Populärmusik und in einigen Biografien amerikanischer Musiker werden Leute wie George Shearing oder Victor Feldman gar nicht erwähnt, Marian McPartland wird immerhin genannt, sie war ja mit einem Amerikaner verheiratet!

Weil ich es vorhin ein paar Mal erwähnt habe, hier eine kurze Erklärung des Begriffes „Tin Pan Alley“: Als Tin Pan Alley (engl.: Blech-/Zinnpfannenallee) wird oder wurde die 28. Straße zwischen Fifth Avenue und Broadway im New Yorker Stadtteil

Manhattan bezeichnet. Hier waren zwischen 1900 und ca. 1930 die meisten amerikanischen Musikverlage ansässig.

Ihren Spitznamen erhielt die Straße von dem damaligen Journalisten Monroe Rosenfeld, der das ständige Klimplern der Probeklaviere im New Yorker „Herald“ mit dem Klappern von Zinnpfannen verglich. Die Tin Pan Alley war zu dieser Zeit das Machtzentrum der amerikanischen Musikindustrie. Für die Verleger arbeitete eine Unzahl von Komponisten und Textern, die mit der Komposition populärer Schlager beschäftigt waren. Diese Titel wurden in Notenheften veröffentlicht, die sogenannte Sheet Music. Bekannte Songschreiber, die mit der Tin Pan Alley-Ära in Verbindung gebracht werden, sind beispielsweise Cole Porter, George Gershwin oder Irving Berlin. Auch Stars wie Bing Crosby, Frank Sinatra, Ella Fitzgerald begründeten ihren Ruhm auf Songs der Tin Pan Alley. Etliche, später berühmt gewordene Komponisten, wie z.B. Vernon Duke, arbeiteten auch als „Song scouts“ für die Tin Pan Alley, ihre Aufgabe war es, neue Musiker, Komponisten oder Lieder für die Verlage zu finden.

So vielschichtig und nicht einfach zu etikettieren wie die Songs, erweisen sich auch die dazugehörigen Komponisten. Es gab welche mit einer ungeheuren Schaffenskraft, wie z.B. George Gershwin, Harold Arlen oder Irving Berlin, wohingegen andere nur sehr wenige, aber dafür sehr gute und auch sehr populäre Songs geschrieben haben. Manche Komponisten wurden von Kollegen oder Musikkritikern weniger hoch, dennoch von vielen Jazzmusikern wiederum sehr geschätzt, da deren Kompositionen sich für Jazz sehr gut eigneten.

Nicht übersehen darf man dabei natürlich auch die Texte der Lieder, die zur Erlangung einer gewissen Popularität erheblich beigetragen haben, deren Bandbreite schon damals zwischen banal und poetisch pendelte. Mit den Jahren gewann dieser Aspekt aber auch immer mehr Bedeutung.

Es wird Sie wenig überraschen, dass ich mich bei meiner Auswahl der Songs in erster Linie für die Sichtweise eines Jazzmusikers entschieden habe, mich jedoch bemüht habe, alle anderen Kriterien, die ja auch ihre Berechtigung haben, nicht gänzlich zu vernachlässigen. Zum Beispiel, wie weit ein Song des GAS von Jazzmusikern aufgegriffen wurde, diese zu eigenen Bearbeitungen anregte und entsprechend gerne ins Repertoire aufgenommen wurde. Wobei hier natürlich eine gewisse Popularität einzelner Songs schon auch eine Rolle spielte, indem die Musiker gar nicht umhin kommen konnten, diese in ihr Repertoire aufnehmen zu müssen, da das Publikum diese hören wollte. Andererseits gab und gibt es viele Songs, die sich im Standardrepertoire vieler Jazzmusiker befinden, die aber außerhalb des Jazz nicht so bekannt waren.

Natürlich ist der Blickwinkel eines Jazzmusikers auf das GAS ein anderer, als der eines Verlegers, Musikkritikers oder „klassischen“ Komponisten, wobei jedoch ein Umstand besonders berücksichtigt werden sollte:

In den Anfängen des vorigen Jahrhunderts war der (musikalisch qualitative) Abstand zwischen Jazz und Populärmusik nicht so groß wie heute. Jazz war ja einerseits ungeheuer populär und andererseits war die Populärmusik noch musikalisch so hochwertig wie es dem Niveau der Jazzmusiker entsprach. Anfang des vorigen Jahrhunderts waren Jazz und Popmusik praktisch das Gleiche. Es ist ja auch aus heutiger Sicht beinahe unvorstellbar, dass z.B. Songs wie „Sweet Lorraine“, „Stardust“, „Tenderly“ oder „My Foolish Heart“ – letzteres wurde übrigens auch im deutschsprachigen Raum als „Die Nacht ist voller Zärtlichkeit“ bekannt – an der Spitze der Hitlisten standen! Wie schon vorhin angeschnitten, ist es heutzutage ebenso nicht mehr vorstellbar, dass nicht gesungene Titel („Instrumentals“) wie z.B. „In the Mood“, „Take the A-train“, „Night Trane“, „American Patrol“ u.v.a. auch in die Hitparade kommen konnten. Dazu kam auch, dass viele Jazzbands gerade in der „Swing Ära“ enorm populär waren und umgekehrt wieder vielen „populären“ Songs erst überhaupt zum Erfolg verhelfen. Ich denke dabei an Titel wie „Stomping at the Savoy“, „Let’s Dance“ o.ä. die z.B. von Benny Goldmann populär gemacht wurden. Viele von uns heute als Jazzbands oder Jazz-bigbands bezeichnete Bands wie z.B. Duke Ellington, Count Basie oder Woody Herman (u.v.a. mehr) spielten damals hauptsächlich zum Tanz oder als wesentlicher Bestandteil von Musicals, Tanz- und Musikshows.

Jazzmusik war früher ein integraler Bestandteil des Unterhaltungsangebots und war auch in erster Linie Tanzmusik, allerdings auf einem deutlich höheren Niveau als die Tanzmusik später in den 60er und 70er Jahren des vorigen Jahrhunderts, als die Industrialisierung des Musikbetriebs voll einsetzte. Dadurch war es ja auch für die Musiker essentiell wichtig diese Songs im Repertoire zu haben, da sie ja vom Publikum immer gewünscht wurden. Heute dient Jazz meistens leider nicht mehr der Unterhaltung der Gäste (mit eben bekannten Stücken), sondern mehr der Präsentation der eigenen Werke der verschiedensten Jazzmusiker. Vielleicht auch ein Grund für die schwindende Popularität dieser herrlichen Musik!

Natürlich gibt es neben diesen wichtigen „Standards“ auch „Jazz-Standards“, Titel die außerhalb der Jazzszene eher wenig Popularität erlangten und etliche vielleicht auch nur für und von Jazzmusikern geschrieben wurden – wobei anzumerken wäre, dass ja wiederum viele instrumentale Jazzstandards nachträglich mit Text versehen wurden. Die Musik bzw. die Melodie war für die Erlangung einer gewissen Popularität damals eben auch wichtiger oder zumindest ebenso wichtig wie der Liedtext. Die Übergänge von einem Genre ins andere sind ja meistens fließend und da eine streng definierte Grenze zu ziehen, ist fragwürdig, denn natürlich hat jeder Komponist auch immer versucht „den“ Hit zu schreiben, die Rezepte dazu oder die Theorien darüber sind mindestens so zahlreich wie die Versuche.

Das Streben nach Erfolg, Ruhm und Geld ist ja zutiefst menschlich und eben eine

der stärksten Triebfedern jeglicher Tätigkeit.

Viele dieser „Jazz-Standards“ basierten übrigens auf der Harmoniefolge bekannter Standards was auch den Vorteil hatte, dass die Harmonien allen Jazzmusikern bekannt waren und daher für die Begleiter leicht zu spielen waren. Das war besonders in der Be-Bop-Ära eine besonders häufige Routine, zum Teil auch aus urheberrechtlichen Gründen, denn die Harmonien irgendwelcher Stücke sind ja nicht schützbar, auch wenn sie für improvisierte Musik wie eben im Jazz doch manchmal von größerer Wichtigkeit sind als die dazugehörigen Melodien, haben doch die Jazzler ohnehin immer gleich ihre eigenen Melodien dazu improvisiert.

Beispiele: „Ornithology“, „Donna Lee“, „Half Nelson“, „Hot House“, „Groovin´ High“, „Ecaroh“ u.v.a. mehr.

### **Frühe Beziehung GAS–Jazz:**

Wie eben erwähnt, war es in früheren Zeiten (30er und 40er Jahre des 20. Jh.) für Jazzmusiker gewissermaßen verpflichtend, eine Anzahl von Songs des GAS spielen zu können, sei es in einem normalem Abendprogramm, bei Jamsessions oder für die Begleitung von Sängerinnen und Sängern. Gerade bei Jamsessions war es absolut nötig, die zu bestimmten Zeiten aktuellen Songs zu kennen (auch da gab es permanent Veränderungen, vielleicht weil neue Songs erschienen waren oder weil sich ganz bestimmte Songs bei Jazzmusikern gerade besonderer Beliebtheit erfreuten) um überhaupt mitspielen zu können. Jamsessions dienten ja damals (heutzutage leider nur mehr selten) nicht nur dem musikalischen Vergnügen bei Musikertreffen an deren freien Tagen, es wurden damals auch die Jobs beim gegenseitigen (musikalischen) Kennenlernen ausgehandelt, denn bei einer Jamsession war ja nach wenigen Takten schon klar, welche Musiker sich auf welcher Entwicklungsstufe befanden und zwischendurch wurden Informationen über andere Musiker und Bands ausgetauscht. Dabei wurden natürlich auch Informationen über neue, den anderen vielleicht nicht bekannte, Songs weitergegeben, genauso wie über Instrumente, Techniken, Reharmonisationen verschiedener Songs etc... gesprochen wurde.

Man muss ja bedenken, dass es zu dieser Zeit – ich meine hier die 50er und 60er Jahre des 20. Jh. – in Europa kaum irgendwelche Jazzabteilungen an Konservatorien, Musikschulen oder Musikhochschulen, Lehrmaterial oder Realbooks gab. Hin und wieder konnte man Original Songbooks zu ziemlich hohen Preisen finden, für damalige Jazzmusiker oft zu teuer und oft auch wiederum zu wenig ergiebig. Erschwinglicher waren damals die sogenannten „Hit-kits“ – vielleicht frühe Vorläufer der heutigen „Real-books“ – in denen waren aber die Songs harmonisch

teils so vereinfacht, dass sie für Jazzmusiker eigentlich nicht zu gebrauchen waren. Neue Songs bzw. Jazzstandards, deren Noten ohnehin nirgendwo aufzutreiben waren, wurden meist von Musikern von den Platten aus den USA transskribiert, schon auch aus Gründen der Aktualität, denn wenn es neue, tolle Platten gab, deren Songs man spielen wollte, dauerte es damals doch recht lange, bis Noten dazu nach Europa kamen, wenn überhaupt. Der Austausch solcher Informationen mit Musikern, mit denen man sonst nicht zusammen kam – einfach weil sie in anderen Bands engagiert waren – war also damals für angehende Jazzmusiker in Europa fast der einzige weiterführende Bildungsweg.

In diesem Zusammenhang möchte ich Friedrich Gulda nicht unerwähnt lassen, er hatte einen nicht zu unterschätzenden Einfluss auf die Wiener Jazzszene, war er doch zur damaligen Zeit bereits ein Weltstar, hatte Wohnungen in New York und Rio de Janeiro und war vor allem ein begeisterter Jazzmusiker. Bei seinen Besuchen in Wien brachte er immer die neuesten Platten mit, die Musik wurde sofort transkribiert und kurz danach auch gespielt. So war die Wiener Jazzszene in den späten 50er Jahren der übrigen europäischen Jazzszene um Jahre in der Entwicklung voraus! Das konnte ich, als ich 1958 nach Deutschland kam sofort feststellen.

Eine gründliche Kenntnis dieser Songs war auch notwendig, nicht nur um darüber musikalisch einwandfrei improvisieren zu können, sondern es gab ja auch oft genug den Fall, dass verschiedene Sängerinnen bzw. Sänger auf Grund ihres Stimmumfangs die Lieder in anderen als den Originaltonarten sangen.

Dazu eine kleine Anekdote: Bei einer Probe mit einer Sängerin wurde der Pianist gefragt, ob er ein bestimmtes Lied kenne und er bejahte dies. Dann wollte die Sängerin dieses Lied aber in einer anderen als der sonst üblichen Tonart singen und der Pianist meinte, in dieser Tonart könne er das nicht spielen. Worauf der Bassist – es war Ray Brown (!) – ihn fragte: „So, do you know that song or don't you?“

Lester Young sagte sogar, dass man einen Song eigentlich nur richtig spielen könne, wenn man auch den Text dazu kenne!

### **Hier noch ein Beitrag zur historischen Entwicklung: Pop versus Jazz**

Jazz entstand teils aus der Marschmusik und teils aus den Gesängen bei der Arbeit der afro-amerikanischen Zwangsarbeiter (also der Sklaven) – die ja auf deren afrikanischem Erbe beruhten – und war dementsprechend nicht musikalisch so anspruchsvoll, sondern eben in erster Linie populär und vor allem tanzbar. Blues hat im Prinzip die gleichen Wurzeln, allerdings mit geringerem Einfluss von Marschmusik

und die Tanzbarkeit war nicht so wichtig. So standen sich – wie bereits erwähnt – Popmusik und Jazz früher wesentlich näher, ja waren eigentlich identisch. Louis Armstrong, Benny Goodman, Harry James, Artie Shaw u.v.a. waren nach heutigen Verhältnissen Popstars. Man erinnere sich nur an die Szenen als z.B. Lionel Hampton oder Louis Armstrong zum ersten Mal nach Europa kamen.

Die Tanzbarkeit war und ist immer noch das entscheidende Kriterium jeglicher Popmusik. Dadurch, dass diese beim heutigen Jazz leider nicht in dem Maß so wie früher gegeben ist, hat dieser wahrscheinlich auch an Popularität eingebüßt. Natürlich nicht ausschließlich deswegen und auch nicht plötzlich, sondern in einer jahrzehntelangen Entwicklung, in der die Konkurrenz der „Schlager“-Musik und der neuen Medien immer größer wurde.

Die erste deutliche Entfremdung des Jazz von der Populärmusik begann in der Zeit des Bebop, also in den 50er Jahren. Dabei sollte man aber nicht vergessen, dass Leute wie Dizzy Gillespie, James Moody, Charlie Ventura u.v.a. es grandios verstanden, dabei auch Spass zu haben und den auch dem Publikum zu vermitteln.

Zitat Uzi Förster: „Jazz muss laut und lustig sein!“

Gleichzeitig entwickelte sich der Jazz in neue musikalische Höhen, wobei in den 50er Jahren auch Musiker wie Dizzy Gillespie und Charlie Parker sowie die vielen Bigbands wie z.B. von Stan Kenton, Count Basie, Duke Ellington, Woody Herman etc. über einen enormen Grad an Bekanntheit und Beliebtheit verfügten.

Gegen Ende der 50er Jahre konnten allerdings nur noch diese großen internationalen Stars der Konkurrenz der immer stärker aufkommenden Popmusik standhalten. Auf lokaler Ebene begann in Europa das große Sterben der Jazzclubs, in denen die europäischen Jazzmusiker Arbeit hatten. Es überlebten zunächst mehr die Tanzcafés, in denen eben die aktuelle Schlagermusik von Tanzorchestern oder kleineren Bands gespielt wurde. Die Art der Tanzmusik war natürlich auch einem steten Wandel unterworfen, abhängig von der Hitparade etc. Waren es anfänglich noch deutsche Produktionen mit z.B. Caterina Valente, Bill Ramsey, Peter Alexander, Hazy Osterwald u.v.a., so folgten denen die italienischen Hits wie „Volare“, „Ciao, Ciao Bambina“, „Marina“ etc. Dazu kam, dass in der Popmusik ein Erfolg, ein „Hit“ nur noch mit Gesang erzielt werden konnte, mit reinen Instrumentalstücken war einfach kein Hit mehr zu machen.

Ein wesentlicher Faktor für diese Entwicklung der Populärmusik ist, neben der technischen Entwicklung und Verbilligung der Unterhaltungselektronik, die Suche nach immer mehr Popularität durch weniger anspruchsvolle Musik, was natürlich auch mehr Erfolg = mehr Ruhm = mehr Geld bedeutete, also die Konkurrenz der anderen Komponisten/Produzenten durch noch primitivere, somit leichter „verdaulichere“ Musik quasi zu unterbieten. Da ich von 1968 bis Ende der 80er Jahre als Studiomusiker bei sicher mehreren tausenden Titeln für die verschiedensten



Pop–produktionen gebucht war, konnte ich diese Entwicklung nach unten hautnah (besser „ohrnah“) mitverfolgen.

Das auf diese Weise bis heute erreichte Niveau dieser Pop– „Musik“ können bzw. müssen wir ja tagtäglich in den Medien, ja sogar im Straßenverkehr (Golf-Cabrio!) oder sogar in den öffentlichen Verkehrsmitteln hören/ertragen.

Dieser Mechanismus des Erlangens einer höheren Akzeptanz seitens der Musiker/ Produzenten ist nicht a priori verwerflich, das menschliche Gehirn ist nur diesbezüglich sehr konservativ.

Denn: Der Mensch ist ein Gewohnheitstier. Die Vorteile einer solchen Verhaltens- und Denkweise waren für unsere Evolution offenbar vorteilhafter als deren Nachteile – Konservatismus versus Kreativität eben.

Wissenschaftliche Untersuchungen haben gezeigt, dass Akzeptanz von Musik in erster Linie abhängig von Hörerfahrung und erklärender, pädagogischer Hinführung (siehe Wilfried Gruhn „Der Musikverstand“) ist.

So hören die meisten Menschen einfach am liebsten das, was ihnen vertraut ist, was sie musikalisch identifizieren können. Davon Abweichendes oder Neues kann einem Publikum immer nur in kleinen Portionen dargeboten werden, kreative Musiker und Komponisten hingegen wollen immer etwas Neues präsentieren, was aber wegen der vorhin erwähnten Einstellung des menschlichen Gehirns zum ewigen Dilemma zwischen Künstlern und deren Publikum führt – dieser Konflikt existiert übrigens schon jahrhundertlang. Nachzulesen u.a. in den Briefen Mozarts oder in der Biographie J.S. Bachs; man denke nur an die früheren Konflikte zwischen Wagnerianern und Brahmsianern! So wie die primäre Ablehnung von Hindemith, Schönberg, Strawinsky u.v.a., deren, für damalige Verhältnisse, äußerst progressive Werke bei den ersten öffentlichen Vorstellungen auf heftigste Ablehnung stießen.

Dieser Tatsache wird ja immer bei Konzerten „klassischer“ Musik Rechnung getragen – bevor man modernere Komponisten wie z.B. Schostakovich oder Hindemith aufführt, werden immer vorher die „Klassiker“ hervorgeholt. Nur „Modernes“ zu spielen, traut man sich selbst jetzt immer noch nicht dem Publikum zu zumuten. Wobei die vorhin als „modernere“ erwähnten Komponisten ja auch alle aus dem vorigen Jahrhundert stammen!

Zurück zur Hörerfahrung: Da zeigt sich auch, wie wichtig eine Hinführung zu guter Musik für junge Menschen ist, gleichzeitig offenbart sich in beschämendem Ausmaß die praktisch nicht vorhandene kulturelle und auch pädagogische Verantwortung unserer Medien wie Rundfunk und Fernsehen einer guten Musik gegenüber! Von den – natürlich – ausschließlich auf Gewinn orientierten, sich nicht in öffentlicher Hand befindlichen Medienunternehmen will ich gar nicht erst reden.

Es ist eben leider so, dass sich die Produzenten von Popmusik diesen Effekt zu

Nutzen machen mit den bekannten Ergebnissen. Wodurch wir zu einem anderen Aspekt des „Hitmachens“ kommen: Dieser Effekt macht es eben möglich, die Akzeptanz oder dann im weiteren Sinne die Popularität bestimmter Songs zu beeinflussen, wie z.B. die ständige Wiederholung in der Öffentlichkeit (Radio, Fernsehen, sonstige Medien – Jukeboxen etc.). Dadurch ist das Erreichen von Popularität eines Songs eben eher nicht von den vorhin erörterten, rein musikalischen Eigenschaften abhängig, sondern vielmehr von der entsprechenden Präsentation in der Öffentlichkeit. Neudeutsch: Marketing. Man denke nur an „Grand Prix“ etc... wo die Hits produziert wurden.

Neue Medien benötigen entsprechende finanzielle Ressourcen. Ohne eine dazu entsprechend hergestellte Popularität würde sich die Produktion von Filmen, TV oder heutigen Popkonzerten gar nicht lohnen. Aufwendige Produktionen sind ohne entsprechendes Marketing nicht mehr zu machen. Allerdings war und ist in dieser Branche ja auch genug Geld verfügbar.

Unschwer sich vorzustellen, wie es weitergeht.

Klar, dass bei diesem Wettbewerb der leider immer unpopulärer werdende Jazz keine Chance mehr hatte. Diese Musik war bereits zu anspruchsvoll für ein größeres Publikum, entsprechend geringer waren die finanziellen Ressourcen. Jazz war ja schon ab den 60er Jahren bereits ein Minderheitenprogramm, aber inzwischen ist diese Minderheit noch viel kleiner geworden.

### **Nun zum Jazz:**

Was ist nun eigentlich Jazz? So viele Jazzmusiker, Kritiker oder andere Sachverständige man fragt, so viele verschiedene Definitionen oder Antworten wird man wahrscheinlich erhalten. Sind sich doch schon die Jazzmusiker verschiedener Stilrichtungen nicht einig, ob sie anderen Stilrichtungen das Attribut Jazz auch zubilligen wollen. Sicher scheint hingegen, dass die Werbeindustrie es immer noch bedauert, dieses Wort nicht erfunden zu haben. Aber weil es einfach gut klingt (heute würde man das geil nennen) wird es ja gerne verwendet. Es gibt Autos, Aftershave, Boxershorts, Parfums und was nicht noch alles mit dem Namen Jazz! Aber Jazz, so wie ich es verstehe, ist eher selten anzutreffen. Inzwischen spielen ja bei vielen immer noch so genannten „Jazzfestivals“ Gruppen wie Herbert Grönemeyer oder die Pet Shop Boys! Nichts gegen diese Leute, aber was haben die mit Jazz zu tun?

So kann ich auch hier nur einige für mich persönlich unabdingbare Kriterien, was denn nun Jazz sei, anführen, wobei auch diese auf Grund der Vielschichtigkeit dieser Musik nicht immer und ausschließlich angewendet werden können.

1. Es muss swingen. Was ist das: Das Spiel mit der rhythmischen Komplexität, die Abfolge von Synkopen und Nichtsynkopen, die in allen Elementen der Musik (Melodie, Harmonie und Rhythmus) stattfinden müssen.

Marschmusik und alpenländische Volksmusik (von der „volksdämmlichen“ Musik will ich in diesem Zusammenhang gar nicht reden) swingen üblicherweise nicht, aber es gibt natürlich auch Jazzmärsche, die sehr wohl swingen. Popmusik und „Countrymusik“ kann oft swingen, muss aber nicht.

2. Es muss eine individuelle Gestaltung der Musik stattfinden: Sei es in der Artikulation und dem Vortrag bereits bekannter Melodien, sei es durch die solistische Ausdruckskraft einzelner Musiker, meistens in spontaner Weise oder sei es durch die Notation eines Arrangeurs. Es ist die kreative Komponente des Jazz, dass nicht unbedingt wichtig ist, welches Stück gespielt wird, sondern wie es gespielt wird bzw. was man daraus macht.

3. Improvisation: Eine wesentlich Komponente individueller Gestaltung, aber keine ausschließliche: Es gibt genug orchestrale Werke, in denen das Gewicht nicht auf den einzelnen Solisten ruht, die durchaus dem Jazz zugeordnet werden können, ich denke da an Stan Kenton, später Gil Evans, Maria Schneider u.a.

4. Die Interaktion der Musiker bei der Improvisation. Der Dialog des jeweiligen Solisten mit seinen Begleitern während des Improvisierens, der sich – wie der Name Dialog ja schon impliziert – in beiden Richtungen, möglichst auch noch multipel zwischen mehreren Musikern entwickeln sollte. Der natürlich nur stattfinden kann, wenn alle Beteiligten dieselbe musikalische Sprache sprechen!

Aber der fundamentalste Unterschied zu allen anderen Musikformen ist: Musik machen, nicht Musik spielen! Dazu (© Jimmy Woode): „Jazz is the art of the unexpected!“ Das Spiel, einerseits die vorhin erwähnte Erwartungshaltung des menschlichen Gehirns zu befriedigen aber andererseits doch für (musikalische) positive Überraschungen zu sorgen. Genau das eben, was uns bei den grössten Jazzmusikern immer wieder fasziniert!

### **Zusammenfassung:**

Es sollte festgehalten werden, dass das GAS und Jazz sich immer schon positiv gegenseitig beeinflusst haben, viele Jazzmusiker haben Standards in ihr Repertoire übernommen und umgekehrt waren sehr viele Komponisten dem Jazz sehr zugetan und haben sich sicher davon inspirieren lassen. George Gershwin z.B. oder Harold Arlen, der ja überhaupt als Jazzpianist mit einer eigenen Band angefangen hat. Dazu kommt, dass viele Jazzmusiker, um ein halbwegs geregeltes Einkommen zu haben, in Tanzorchestern, Musicaltheatern und in den Studios gespielt haben, wodurch sie die Nicht-Jazzmusik natürlich auch kennenlernten. Umgekehrt war es in allen Pop–

produktionen üblich, zwischen den Gesangsstellen ein mehr oder weniger "jazziges" Solo zu haben. Bei den heutigen computergenerierten Popproduktionen ist so etwas fast mehr möglich und meistens auch nicht mehr erwünscht und Tanzorchester wie früher gibt es auch nicht mehr. Leider schränkt das die wirtschaftlichen Chancen heutiger Jazzmusiker wieder noch mehr ein, viele finden nur noch durch Musikunterricht ein meist eher bescheidenes Auskommen. Dadurch wiederum fehlt ihnen aber dann die Bühnenerfahrung und auch eine gewisse Abhängigkeit vom Erfolg des eigenen musikalischen Tuns. Was wir heute erleben ist die fortschreitende Entprofessionalisierung der Jazzszene und das tut ihr meiner Meinung nach nicht gut! Das Wort Amateurnisierung vermeide ich hier ganz bewusst, denn dieses ist für mich ja äusserst positiv besetzt.

Diese ganze Situation beeinflusst natürlich auch die derzeitige Entwicklung des Jazz, der mehr und mehr in eine rein akademische Nische gerät und weiterhin bei einem durchschnittlichen Publikum noch mehr an Popularität verliert. So ist dieses Programm hier naturgemäß von einer gewissen Nostalgie bestimmt, aber dennoch denke ich, dass es Sinn macht, einem Publikum diese Zusammenhänge zwischen Popular- und Jazzmusik darzulegen und es uns weiterhin ermöglicht uns alle an dieser doch schönen und wertvollen Musik erfreuen können.

Dazu möchte ich aber noch bemerken, dass ich mich nun keineswegs hier als Experte in Sachen GAS betrachte. Dieses Konzert/Workshop soll in erster Line dazu dienen, Ihre/Eure Aufmerksamkeit auf diesen Aspekt des Begriffes „Standards“ zu lenken.

## **Nun zum Nachlesen: Das Programm: Wir spielten:**

### **„Nobody Else But Me“**

#### *Liedtext zum Nachlesen S. 40*

Das war Nobody Else But Me von **Jerome Kern** aus dem Jahr 1927 und stammt aus dem Musical „Showboat“, welches später sogar 3 Mal verfilmt wurde. Der Titel wurde von vielen Jazzmusikern gerne gespielt, Stan Getz hat 1964 ein ganzes Album mit „Nobody Else But Me“ als Titelsong und Namensgeber des Albums aufgenommen. In den verschiedenen Rezensionen und Auflistungen der Songs aus dem Musical „Showboat“ scheint es hingegen selten auf. Interessant ist dabei, dass das darauf zurückzuführen ist, dass dieser Song erst 1946 für eine Revival-Aufführung von „Showboat“ von Jerome Kern nachträglich geschrieben und eingefügt wurde.

Nun zu Jerome Kern selbst:

Er wurde am 27. Januar 1885 in New York als Sohn jüdisch-deutscher Einwanderer

geboren. Seine Mutter war Klavierlehrerin und spielte auch mit ihren Kindern Klavier, doch „Jerry“ war der einzige, der sein Geld mit Musik verdienen wollte. Sein Vater hatte in Newark / New Jersey ein Möbelgeschäft und Jerome sollte dieses Geschäft einmal übernehmen, Musik zu komponieren sah er nicht als eine respektierliche oder reputable Tätigkeit an. Als er aber erkannte bzw. leidvoll erfahren musste, dass Jerome Kern niemals ein guter Geschäftsmann werden würde – er hatte sich beim Kauf bzw. Verkauf von 100 Klavieren ziemlich übervorteilen lassen – willigte er seufzend ein, dass Jerome Kern am NY College of Music studierte und sein Musikstudium dann auch in Heidelberg fortsetzte. 1904 kehrte er dann nach NY zurück. Ungeachtet seines akademischen Grades begann er seine Musikkarriere ganz unten, als „Song plugger“, das waren junge Leute, die für 5 \$ die Woche in Restaurants oder Kaffeehäusern die populären Lieder anzustimmen hatten, um so die Leute zum Mitsingen zu bewegen oder eben später die Noten zu kaufen. Schon damals waren die Amerikaner im „Marketing“ führend! Er arbeitete dazu als Notenverkäufer, bearbeitete für den Harms Musikverlag die Kompositionen anderer Komponisten, ging als Begleiter auf Tourneen, komponierte selbst auch ein bisschen und fand schließlich eine Anstellung als Korrepetitor in einem Broadway Theater. Er war aber nicht und wollte sich auch nicht selbst als ein Teil der „Tin Pan Alley“ sehen. Die „Tin Pan Alley“ war die 42. Straße in N.Y. wo sich die meisten Musikverlage befanden und hatte eher den Geruch einer „Schlagerfabrik“.

Trotzdem gelang es ihm, die Aufmerksamkeit einiger Kritiker und Produzenten zu wecken und er bekam immer mehr und größere Kompositionsaufträge. Als 19jähriger ging er wieder nach Europa, und zwar nach London, zurück, dort war nämlich zu dieser Zeit das Zentrum der Music-Comedy und er wollte auch die europäischen Operetten studieren. Er lernte dort seine Frau Eva kennen, mit der ein Leben lang verheiratet blieb. Er pendelte dann öfters zwischen NY und London. Zurück in den USA schrieb er zahlreiche Musicals und viele Filmmusiken. Sein bekanntestes Musical ist „Show Boat“, welches gleich dreimal verfilmt und als eines der bedeutendsten Musicals dieser Zeit bezeichnet wurde.

Jerome Kern war auch ein begeisterter Büchersammler und hatte im Laufe der Zeit eine gigantische Bibliothek erworben.

Er bekam zweimal den Oscar für den besten Song. 1936 für „The Way You Look Tonight“ aus „Swing Time“ und 1941 für „The Last Time I Saw Paris“ aus „Lady Be Good“. Dazu ist zu bemerken, dass „Lady Be Good“ eigentlich ein Musical von George Gershwin ist, wobei aber auch Songs von anderen Komponisten mit verwendet wurden, was damals nicht unüblich war.

Er starb am 11. November 1945 in seinem Geburtsort New York im Beisein von Oscar Hammerstein, dem Texter, mit dem er jahrelang zusammen gearbeitet hatte.

Von ihm stammen auch einige der bekanntesten Songs des GAS wie „Ol’ Man

River“, „Can´t Help Lovin´ Dat Man“, „All The Things You Are“, „I´m old fashioned“, „Pick Yourself Up“ oder „Smoke Gets In Your Eyes“.

Angeblich wollte Jerome Kern eigentlich nicht, dass seine Lieder „verjazzt“ wurden. Das ist ja teils verständlich, denn viele wunderschöne Kompositionen wurden ja tatsächlich bei „Jamsessions“ oder in schlechten Arrangements in vielleicht auch schlechten Bands ganz schön verhunzt.

Hierzu ein Beispiel: „Summertime“: im Original sicher eines der schönsten Lieder aus George Gershwins Oper „Porgy & Bess“, von dem ich in den verschiedensten Clubs schon die grauenhaftesten Versionen ertragen musste. Fairerweise muss man aber auch sagen, dass viele eigentlich nicht so gute Songs erst nach ihrer Bearbeitung von Jazzern musikalisch interessant wurden, ja viele auch – wie schon vorhin erwähnt – dadurch erst eine größere Bekanntheit erlangten als in ihrer Originalversion. Solchen Aufgaben, nicht so gute Kompositionen zu bearbeiten um sie halbwegs spielbar zu machen, stellen sich auch heute noch viele Musiker und Arrangeure. Da ist ja z.B. der „berüchtigte“ Song des Plattenproduzenten oder seiner Frau, die aber bei seiner Produktion unbedingt dabei sein musste, andernfalls wäre die jeweilige Produktion in Frage gestellt worden oder es hätte keine weiteren Produktionen mehr gegeben, ich kenne das aus eigener Erfahrung.

*nicht in der kürzeren Version:*

Kommen wir zu einem weiteren wichtigen Vertreter des GAS: **Walter Donaldson**:

Von ihm stammen viele bei den Jazzern beliebten Songs wie

*At Sundown, Little White Lies, Love Me Or Leave Me, Makin´ Whoopee, My Blue Heaven,*

*Yes Sir, That´s My Baby, You´re Driving Me Crazy, What Can I Say (Dear) After I Say I´m Sorry* oder *My Baby Just Cares For Me*.

Wir spielen aber jetzt einen Song, der zu einem der viel gespielten Jazz-Standards wurde, später von Gerry Mulligan gerne und oft gespielt wurde und durch ihn dann auch den moderneren Jazzmusikern bekannter wurde:

## **Love Me or Leave Me**

*Text zum Nachlesen S. 40*

wurde 1929 für das Musical *Whoopee!* geschrieben, welches auch den Titelsong „*Makin´ Whoopie*“ enthält. Es war so erfolgreich, dass es bereits 1929 verfilmt wurde und auch später noch im Musical „*Simple Simon*“ verwendet wurde. Ein erneute

Verfilmung erfolgte 1955 unter dem Titel „*Love Me Or Leave Me*“ (auf Deutsch: „*Tyrannische Liebe*“) mit Doris Day und James Cagney. Bei vielen Songs, die in Moll beginnen und dann in der Pralleldurtonart enden, findet der Übergang zum Durteil meist vorbereitet, also mit einer 2-5 Progression statt. Die Besonderheit dieses Songs liegt darin, dass hier der Übergang ohne jede Vorbereitung stattfindet. Klingt zwar etwas brutal von der Theorie her, aber mit der melodischen Linie passt es voll! Walter Donaldson wurde am 15. Februar 1893 in Brooklyn, New York geb, starb am 15. Juli 1947 in Santa Monica, Kalifornien. Er arbeitete mit Gus Kahn und Irving Berlin und

Der Sohn eines Klavierlehrers zeigte früh Talent für Komposition und schrieb Lieder für von Mitschülern verfasste Stücke. Nach der High School arbeitete er als Angestellter bei einem Wall Street-Makler und fand dann Arbeit als Vertreter eines Musikverlags („Songplugger“).

Donaldsons erster Erfolg war der Titel „*Back Home in Tennessee*“, ein Top Five Hit des Prince's Orchestra aus dem Jahr 1915. Zwischen 1916 und 1919 schrieb er mehrere Hits, darunter „*The Daughter of Rosie O'Grady*“, „*You're a Million Miles from Nowhere*“, „*I'll be Happy When the Preacher Makes You Mine*“ und „*Don't Cry, Frenchy*“. Außerdem arbeitete er während des Ersten Weltkrieges als Pianist in der Truppenunterhaltung in US-Armeelagern; dabei lernte er im Camp Upton den jungen Irving Berlin kennen. Im Jahr 1919 trat er in Berlins Verlag „Irving Berlin Inc.“ ein und schrieb Songs wie „*My Mummy*“ für den Sänger Al Jolson und das perfekt in die Nachkriegszeit passende, sentimentale Lied „*My Buddy*“ mit dem Text von Gus Kahn, außerdem Songs wie „*My Little Bimbo Down on a Bamboo Isle*“, „*My Blue Heaven*“. Für die Siegesparade, die Präsident Wilson in Paris empfangen sollte, schrieb er den humoristischen Song „*How Ya Gonna Keep 'Em Down on the Fram After They've Seen Paree?*“

In den 1920er Jahren arbeitete Donaldson als Komponist und Texter für verschiedene Broadway-Revuen. 1926 komponierte er die Musik für den Musical-Score von *Sweetheart Time*.

Im Jahr 1928 trennte er sich von Berlin und gründete seinen eigenen Verlag: Donaldson, Douglas & Gumble Inc., vor allem, um den großen Erfolg seiner Musical Comedy „Whoopie!“ zu vermarkten, die er für Eddie Cantor geschrieben hatte. Walter Donaldson gab etwa 600 seiner Kompositionen selbst heraus.

1929 übersiedelte Donaldson nach Hollywood, wohin ihn der Produzent Samuel Goldwyn holte, um aus dem Musical *Whoopie!* eine Filmversion herzustellen, die dann als einer der ersten Filme in Technicolor gedreht wurde. Des Weiteren komponierte und arrangierte er in Hollywood Musik für Filme wie *Glorifying the American Girl*, *The Great Ziegfeld*, *Panama Hattie (Film)*, *Follow the Boys* und *Nevada*.

Mit Textdichtern wie Paul Ash, Edgar Leslie, Sam Lewis, Joe Young, Gus Kahn, Cliff Friend, Harold Adamson und Johnny Mercer schrieb Donaldson in dieser Zeit eine Reihe von Songs, die inzwischen zum klassischen Bestand des GAS gehören. Nach dem Tod von Gus Kahn 1941 arbeitete Donaldson mehr mit der jüngeren Generation wie Johnny Mercer, Mort Greene und anderen zusammen. Bis zu seiner Erkrankung 1945 arbeitete er auch in der Truppenbetreuung der USO.

Walter Donaldson & Gus Kahn waren eines der bekanntesten Songwriter-Teams der 1920er und 1930er am Broadway, beide wurden in die Songwriters Hall of Fame aufgenommen.

*wieder in der kürzeren Version*

Kommen wir nun zu einem anderen wichtigen Komponisten des GAS, **Harold Arlen**. Von ihm stammen so bekannte Lieder wie „Stormy Weather“, „Somewhere Over The Rainbow“, „It’s Only A Paper Moon“, „A Sleeping Bee“ - wo bei diesem Song der Text übrigens von Truman Capote stammt -, „Last Night When We Were Young“, „That old black magic“, „Blues in the night“, „They didn’t believe me“ oder „Let’s Fall In Love“.

Wir spielen aber jetzt „Come rain or come shine“, dieses Lied stammt aus dem Musical „St. Louis Woman“ das Harold Arlen 1946 zusammen mit Johnny Mercer als Texter bzw. Librettist schrieb.

**„Come Rain or Come Shine“**

Text zum Nachlesen S. 40

Hier ein Hinweis für die musikalisch Sachverständigeren: Dieser Song fängt in Dur an und endet in der parallelen Molltonart. Das ist insofern interessant, weil es unzählige Lieder gibt, die, man kann schon fast sagen „üblicherweise“, in Moll anfangen und in der parallelen Durtonart enden, sozusagen als freudiger Abschluss. Ich denke dabei z.B. an „*It Don’t Mean A Thing If It Ain’t Got That Swing, Love Me Or*



*Leave Me* - welches wir ja vorhin gespielt haben - oder *I Found A New Baby* u.v.a. mehr.

Der Song „*Come rain...*“ stammte aus dem Musical „*St. Louis Woman*“ aus dem Jahr 1946, dessen Libretto stammte übrigens von Johnny Mercer. Es war auch eines der ersten Musicals, die für eine Negerbesetzung geschrieben wurden (Oder vielleicht sollte ich jetzt besser sagen: für eine Afro-amerikanische Besetzung - aber die Bezeichnung war zu dieser Zeit noch nicht erfunden!)

Fast alle namhaften Jazzmusiker hatten „*Come r....*“ im Repertoire, daher gibt es unzählige Versionen davon.

Zurück zu Harold Arlen:

Harold Arlen war sicher einer der Komponisten des GAS mit der größten Affinität zum Jazz, begann er doch seine Karriere als Jazzmusiker. George Gershwin sagte von ihm: „Er ist sicher einer der originellsten von uns!“

Er wurde am 15. Februar 1905 als Hyman Arluck in Buffalo, New York als Sohn eines jüdischen Kantors geboren. Er lernte unter der strengen Aufsicht seiner Mutter Klavier spielen und gründete bereits in seiner Jugend eine Band. Nachdem von seinen Eltern logischerweise unerwünschten Schulabbruch mit 15 brachte er es als Pianist und Sänger zu lokalem Erfolg und zog Anfang der 1920er Jahre nach New York, wo er sich den Künstlernamen Harold Arlen gab. Hier nahm er Platten mit den „Buffalodians“ (das war seine eigene Band) und den Orchestern von Red Nichols, Henny Hendrickson und Arnold Johnson auf. Er spielte als Begleitpianist mit Bessie Smith, Ethel Waters und mit den Original Memphis Five und arbeitete als Korrepetitor bzw. Pianist für verschiedene Shows, um die Tänzer bei den Proben und beim Üben zu begleiten. Als Jazzpianist und Komponist wurde er von Vernon Duke entdeckt, der später auch einer der erfolgreicheren Komponisten des GAS war, von ihm stammen z.B. „April in Paris“, „I Can't Get Started“ oder „Autumn In New York“. Vernon Duke war damals als "song scout" für einen der Verlage der Tin Pan Alley unterwegs. Vernon Duke brachte Harold Arlen mit Ted Koehler, einem damals schon recht bekannten und erfolgreichen Texter, zusammen und es entstand eine jahre-, wenn nicht jahrzehntelange Zusammenarbeit der beiden. Ihr erster gemeinsamer Hit war übrigens „Get Happy“. Anfang bis Mitte der 1930er Jahre komponierten Arlen und Koehler als Nachfolger des Teams Jimmy McHugh–Dorothy Fields – beide wichtige Persönlichkeiten des GAS – die Musik für die Shows des bekannten Harlemer Cotton Clubs, den Jazzliebhabern auch als die „Home Base“ von Duke Ellington bekannt. Weiters schrieben sie Broadway-Musicals und Hollywood Musical-Filme. Arlen spielte auch weiter erfolgreich, meist auf Platten, mit dem Leo Reismans Society Dance Orchestra. Harold Arlen schrieb über 400 Songs, eine Anzahl von Musiken für

Bühnenshows bzw. Musicals, Filmmusiken und Filmmusicals – eine der bekanntesten war „Wizard of Oz“ von dem auch „*Somewhere over the rainbow*“ stammt, damals gesungen von der jungen Judy Garland!

Eine kleine Episode am Rande: Aus seiner Zusammenarbeit mit dem Texter Johnny Mercer entstand das Musical „Saratoga“, das aber wenig erfolgreich war und so schrieben sie es um, fügten ein paar andere Melodien und eine Pantomime ein, brachten das Ganze dann im Herbst 1959 in Amsterdam zur Uraufführung, aber es erreichte auch nur einige wenige Aufführungen. Das ganze Ensemble musste dann aus finanziellen Gründen, weil keine weiteren Buchungen erfolgt waren, in Paris aufgelöst werden. Das Orchester blieb allerdings zusammen und wurde dann unter der Leitung von Quincy Jones zu einer der berühmtesten und auch besten Jazz-Bigband der 60er Jahre!

Harold Arlen starb 23. April 1986 in NY.

*nicht in der kürzeren Version*

Wenden wir uns jetzt einmal einer schönen Ballade zu:

### **I Wanna be loved von Johnny Green.**

Text zum Nachlesen S. 41

Von ihm stammen einige bei den Jazzmusikern doch sehr beliebten und bekannten Titel wie:

*I Cover The Waterfront, (You came along from) Out Of Nowhere, You´re Mine You* und vor allem die vielleicht bekannteste Ballade von ihm: *Body And Soul*

Pikanterweise möchte ich hier nicht unerwähnt lassen, dass Johnny Greene die berühmte Version von Coleman Hawkins überhaupt nicht mochte. Wie es überhaupt viele der Komponisten des GAS nicht mochten, dass ihre Songs „verjazzt“ wurden (ich komme später noch darauf zurück)

John „Johnny“ Waldo Green, auch John W. Green oder John Green (geb. am 10. Oktober 1908 in New York City; gest. am 15. Mai 1989 in Beverly Hills, Kalifornien) war Songwriter, Bigband-Leader, Komponist, Arrangeur und Orchesterleiter im Bereich der Unterhaltungs- und Filmmusik.

Er wuchs in New York City auf. Von 1924–28 studierte er an der Harvard University Ökonomie. Der elterliche Wille sah für Green eine Laufbahn an der Wall Street vor.

Er leitete jedoch schon an der Universität ein Tanzorchester und wendete sich bald nach seinem Abschluss der Unterhaltungsmusik zu.

Green schrieb Arrangements für die Tanzorchester von Guy Lombardo, Paul Whiteman und Jean Goldkette.

Eine kleine Anmerkung: in den früheren Jahren war das Orchester Guy Lombardo der Inbegriff eines „zickigen“ Orchesters, insbesondere der Saxophonsatz wurde von den Jazzern geradezu als Negativbeispiel herangezogen wie man nicht spielen sollte! Ben Webster sagte einmal zum Saxophonsatz der dänischen Radiobigband, als diese mit einem für seinen Geschmack viel zu starken Vibrato spielten: „You almost sound like Guy Lombardo there...!“

1928 wurde sein Johnny Greens Hit „*Coquette*“ veröffentlicht, mit dem die Dorsey Brothers im Juni des Jahres einen Hiterfolg in den Billboard Top 30 hatten. Weitere Hits, die vor allem in Zusammenarbeit mit dem Liedtexter Edward Heyman entstanden, folgten Anfang der 1930er Jahre: Darunter die späteren Jazzstandards *Body and Soul* (1930), *Out of Nowhere* (1931), *I Cover the Waterfront* (1933).

1929 fing Green als Korrepetitor bei Paramount Pictures in New York an. Von 1930–33 arbeitete er dann als Orchesterleiter und Arrangeur für Paramount. Zudem begleitete er Stars wie Gertrude Lawrence und Ethel Merman auf dem Piano. Von 1933–40 tourte Green mit eigener Tanzbigband oder leitete Bigband-Auftritte in landesweit bekannten Radioshows, so bei Jack Benny, Fred Astaire, der Phillip Morris-Show und der Socony Sketchbook-Show. Mit seiner Tanzband nahm er in dieser Zeit etliche Titel vor allem aus Astaire/Rogers-Filmmusicals auf Schallplatte auf.

Aus dem Jahr 1935 stammt der Musik-Kurzfilm Johnny Green & His Orchestra von Warner Brothers Pictures, der Green und sein Tanzorchester zeigt. In dem Jimmy Durante-Musikfilm Start Cheering von 1938 ist er ebenfalls mit seinem Orchester zu sehen.

1942 ging Green nach Hollywood um bei Metro-Goldwyn-Mayer als Orchesterleiter und Komponist zu arbeiten. Unter seinen Filmmusikarbeiten befanden sich Broadway Rhythm, *Bathing Beauty* (1944) und *Mexikanische Nächte (Fiesta)* (1947) sowie zwei Deanna Durbin-Musicals, *Something in the Wind* (1947), *Up in Central Park* (1948). Von 1949 bis 1958 war Green als Generalmusikdirektor (general musical director) bei

MGM in Hollywood tätig. Unter seiner Verantwortung entstanden eine Vielzahl von Filmmusiken, darunter für die Filme *Summer Stock* (1950), *Royal Wedding* (1951), *Brigadoon* (1954), *Symphonie des Herzens* (1954), *High Society* (1956), *Raintree County* (1957), *Rufmord* (1963).

Nach seinem Weggang von MGM arbeitete Green für das Fernsehen, dirigierte verschiedene Sinfonieorchester, so das Los Angeles Philharmonic Orchestra und schrieb oder leitete Filmmusiken u. a. für *Bye Bye Birdie* (1963) und *They Shoot Horses, Don't They?* (1969).

Green gewann fünf Oscars, und zwar für *Easter Parade* (1949), *An American in Paris* (1952), für den Musik-Kurzfilm *Overture to The Merry Wives of Windsor* (1954), *West Side Story* (1962) und für *Oliver!* (1969). Für weitere neun Filmmusiken erhielt er Nominierungen.

Für das Soundtrackalbum zu „West Side Story“ erhielt er 1962 einen Grammy. 1972 wurde er in die Songwriters Hall of Fame aufgenommen. Was genau aber seine Tätigkeit beim Film bzw. bei der Veröffentlichung des Soundtracks „Westside Story“ wirklich war, konnte ich nirgends herausfinden. Wahrscheinlich als musikalischer Coproduzent oder Orchestrator? Denn die „Westside Story“ stammt ja eigentlich von Leonard Bernstein! Ähnlich unklar ist das auch für „American in Paris“ welches ja von George Gershwin ist - jedenfalls die Musik!

Green war dreimal verheiratet: Mit Carol Falk von 1930–37, mit Betty Furness von 1937–43, aus der Ehe ging eine Tochter hervor und mit Bunny Waters von 1943 bis zu seinem Tod, aus der Ehe gingen zwei Töchter hervor.

*wieder in der kürzeren Version*

Gehen wir jetzt weiter zu **Irving Berlin**. Irving Berlin war einer der produktivsten und erfolgreichsten Komponisten der damaligen Zeit und nicht nur das: Sein Wirken hielt auch sehr lange an, denn er wurde immerhin 101 Jahre alt, er starb 1989. Dazu gleich noch mehr, erst spielen von ihm.

**„How Deep Is The Ocean“**

Text zum Nachlesen S. 41

Übrigens, das war wieder gleich ein Beispiel für ein Lied, das in Moll beginnt und in Dur endet. Irving Berlin, geboren als Israel Balin am 11. Mai 1888 in Tyumen im

damaligen Russland bzw. Weissrussland, hatte sicher die amerikanischste Lebensgeschichte die man sich vorstellen kann. Er war das 8. und jüngste Kind einer jüdischen Familie, der Vater war jüdischer Kantor mit Namen Moses Baline. Nach den dortigen Progromen in den 1880er Jahren floh seine Familie nach Amerika, lebte in ärmlichsten Verhältnissen in NY und durch den frühen Tod des Vaters mussten die Kinder schon früh ihren Lebensunterhalt verdienen. Irving Berlin arbeitete als Zeitungsjunge, als „Song plugger“, das waren - wie schon vorhin erwähnt - junge Leute die z.B. in Pastors Music Hall für 5 \$ die Woche die Lieder von Harry von Tilzer anzustimmen hatten um so die Leute zum Mitsingen zu bewegen, später als „singing waiter“ in Chinatown und im Pelham's Café in NY.

Das Klavierspielen brachte er sich selbst bei, konnte aber keine Noten lesen und so spielte er einfach nur auf den schwarzen Tasten – was zur Folge hatte, dass alle seine Lieder in Ges Dur waren. Der Komponist und Musikverleger Ted Snyder verpflichtete ihn zunächst auch als Texter, dabei wurde sein Name irrtümlich mit Irving Berlin falsch geschrieben, aber Irving Berlin beließ es dabei. Bald aber erschienen Irving Berlin's eigene Kompositionen. 1911, als er schon Partner beim Musikverlag "Waterson, Berlin & Snyder" war, brachte er seinen ersten großen Hit heraus: „Alexanders' Ragtime Band“. Davon allein wurden 1 Million Noten verkauft! Permanent kamen neue Stücke von ihm auf den Markt, Texte und Melodien sprudelten nur so aus ihm heraus. Er hatte sich inzwischen auch eine Mechanik bauen lassen, mit der er sein Klavier transponieren lassen konnte, aber er engagierte auch andere „richtige“ Pianisten, die seine Melodien harmonisieren mussten. 1920 eröffnete er mit der „Music Box“ ein eigenes Theater, er widmete sich auch verstärkt dem damals neu aufkommenden Tonfilm.

Er sagte von sich selbst: „Als armer junger Schlucker nahm ich mir vor, Musik zu studieren, aber ehe ich dieses löbliche Vorhaben ausführen konnte, war ich schon ein gefeierter Komponist.“

Berühmt oder berüchtigt war auch sein ausgeprägter Geschäftssinn, manche Musikkollegen sagten eher Gier oder Geiz dazu.

Dazu eine kleine Anekdote: Im Buch „American Populär Song“ von Alec Wilder, in dem Wilder alle namhafteren Komponisten des GAS portraitiert, deren Werke musikalisch analysiert und Notenbeispiele davon bringt, gibt es unter dem Titel „Irving Berlin“ nur eine leere Seite. Wilder hat Irving Berlin in seinem Buch überhaupt nicht behandelt bzw. in der alphabetischen Reihenfolge, an der Irving Berlin vorgekommen wäre, eben nur eine leere Seite mit dem Titel „Irving Berlin“ gelassen. Angeblich, weil Irving Berlin für das Zurverfügungstellen seines Notenmaterials, auch nur als Zitat oder als Notenbeispiel, ein Honorar verlangte, welches Alec Wilder nicht zahlen wollte oder konnte.

Irving Berlin schrieb unzählige Musicals, Broadway Shows und Filmmusiken und

einzelne Titel. Als glühender Patriot gibt es auch unzählige Marsch- und Militärlieder, „America the beautiful“ wurde ja fast zur inoffiziellen amerikanischen Nationalhymne. Im 2. Weltkrieg war er auch in der Truppenbetreuung tätig, aber der Transport seines zum Transponieren umgebauten Klaviers war jedes Mal ein ungeheures logistisches Problem.

Eines seiner bekanntesten Lieder war „White Christmas“! Die vielen Songs, die als Jazzstandards bekannt wurden, waren eigentlich nur ein kleiner Teil seiner ungeheuren Kreativität.

Irving Berlin wurde 101 Jahre alt, er starb am 22. September 1989. Es geht die Mär, dass ihm die letzten Jahre seines Lebens vergällt waren auf Grund der Tatsache, dass nach 75 Jahren „Alexanders Rag Time Band“ urheberrechtsfrei wurde und er daher schon zu Lebzeiten keine Tantiemen mehr davon erhielt.

Kommen wir nun zu **Hoagy Carmichael**. Wir nehmen das zum Anlass unsere Aufmerksamkeit jetzt auch einmal auf die gleichermaßen bei den Musikern und dem Publikum populäreren Songs des GAS zu lenken. Einer der populärsten Songs der Nachkriegszeit, nicht nur bei den Jazzmusikern sondern ebenso in der Tanzmusik war „*Stardust*“ aus dem Jahre 1927. In den USA war dieses Lied natürlich schon viel früher ein Hit, aber nach Europa, speziell nach Deutschland und Österreich, kamen die meisten dieser Lieder erst nach dem 2. Weltkrieg durch die amerikanischen Soldaten, deren Clubs, und nicht zu vergessen deren Radiosender, den AFN (American Forces Network). Aber jetzt:

### **„Stardust“**

Text zum Nachlesen S. 42

„*Stardust*“ war laut Alec Wilder der „vielleicht meist aufgenommene, aller populären Songs“, in jedem Fall aber der erfolgreichste Song dieser Ära und wurde von Hoagy Carmichael ursprünglich als schnelles, ragtimeartiges Stück geschrieben, möglicherweise auch für Bix Beiderbecke, mit dem er sehr eng befreundet war und oft mit ihm zusammen auftrat. Isham Jones (auch einer der wichtigen Komponisten des GAS) soll angeblich der Erste gewesen sein, der „*Stardust*“ als Ballade gespielt hat. Hoagy Carmichaels Verleger Irving Mills – zu dem ich später auch noch etwas sagen werde – hörte das und sah sofort die Chance, aus dem Lied einen Hit zu machen und ließ seinen fest angestellten Texter Mitchell Parish einen Text dazu schreiben. Als das Lied dann 1929 als Ballade im NYer Cotton Club aufgeführt wurde, stieg es sofort zum Hit auf, besonders durch die Aufnahme von Mildred

Bailey. Fast alle berühmten Jazzmusiker nahmen das Lied in ihr Repertoire auf. Von Hoagy Carmichael stammen u.a. auch „Georgia on My Mind“ (1930) welches ja durch die Aufnahme von Ray Charles zum Welthit wurde, „New Orleans“ (1932), „The Nearness of You“ (1937), „Baltimore Oriole“ (1942), „Skylark“ (1942) und „Up the lazy river“ (1931) das, auch wie „Rockin' Chair“ (1929), von Louis Armstrong oft gespielt wurde. Also auch eine Reihe musikalisch anspruchsvoller Titel, die im Jazz gerne Gespielt wurden!

Hoagy Carmichael, Komponist, Pianist, Schauspieler und Sänger wurde am 22. November 1899 in Bloomington, Indiana als Hoagland Howard Carmichael geboren. Er wuchs in ärmlichen Verhältnissen auf. Sein Vater war Elektriker, der mit der Familie immer wieder auf Arbeitssuche durch den Mittleren Westen zog. Seiner Mutter Lida verdiente als Klavierspielerin bei Stummfilmen und auf Universitäts-Tanzbällen Geld dazu. Nach seinen eigenen Worten war Ragtime sein Schlaflied. Carmichael studierte ab 1920 Jura (Jus) an der Indiana University, spielte aber schon nebenbei in einer eigenen Band, das Jazz Fieber hatte ihn gepackt. 1922 kam er dann mit Bix Beiderbecke zusammen, der ihn dazu anregte selbst zu komponieren und ein enger Freund wurde. 1926 machte er seinen juristischen Abschluss und arbeitete kurz als Anwalt in West Palm Beach in Florida, war aber nur mäßig erfolgreich. Danach versucht er sein Glück 1929 in New York, konnte sich aber zunächst auch nur als kleiner Anleihen-Verkäufer für Wallstreet Broker über Wasser halten. Der Durchbruch kam 1930, als Jazz-Größen wie Duke Ellington, Louis Armstrong und die Dorsey Brüder die von ihm komponierten Standards „Georgia on My Mind“, „Lazy River“ und „Rockin Chair“ aufgriffen (und natürlich sein zuerst im Oktober 1927 mit seiner Band aufgenommenes „Stardust“).

In den 1930er Jahren wurde Carmichael selbst mit dem neuen Medium Radio und zahlreichen Aufnahmen zum Star. Mit dem Texter Johnny Mercer hatte er 1933 einen großen Hit mit „Lazy Bones“. 1936 ging er nach Hollywood, wo er auch in Filmen als Klavierspieler mit eigenen Songs auftrat. Mit Mercer versuchte er sich 1939 auch einmal im Musical-Geschäft, „Walk with Music“ wurde aber kein großer Erfolg. 1950 spielte er auch in der Film-Biografie seines 1931 gestorbenen Freundes Bix Beiderbecke „Young Man With a Horn“ mit.

Hoagy Carmichael starb nach einem Herzanfall am 27. Dezember 1981 in Rancho Mirage, Kalifornien.

Kommen wir zu einem der bedeutendsten Komponisten des GAS: **Cole Porter**, genauer Cole Albert Porter.

Seine Biografie unterscheidet sich deutlich von der, der bereits besprochenen Komponisten: Er wurde am 9. Juni 1891 in Peru, Indiana in eine recht wohlhabende Familie hineingeboren. Seine musikalische Neigung und Begabung wurde schon früh

deutlich. Als Sechsjähriger erlernte er das Geigespielen und als Achtjähriger das Klavierspielen und begann bereits als Zehnjähriger zu komponieren. Sein sehr wohlhabender Großvater J.O. Cole ermöglichte ihm den Besuch von Privatschulen an der Ostküsten, er besuchte die Worcester Academy, und zum Schulabschluss schenkte ihm sein Großvater eine Europareise, die starken Eindruck hinterließ. 1909 begann er das Studium an der Yale Universität, 1913 wechselte er zur Harvard Universität, wobei er das zunächst begonnene juristische Studium 1915 gegen das der Musik tauschte. Schon in Yale war Cole Porter wegen seines Unterhaltungstalentes beliebt, dort schrieb er etliche Studenten- und Cheer-Songs. 1916 kam seine erste Broadwayproduktion „See America First“ zur Aufführung, diese wurde aber ein ziemlicher Flop. Vorgeblich ging er 1917 als Freiwilliger für eine amerikanische Hilfsorganisation nach Frankreich, in Wirklichkeit trat er in die französische Armee ein, aber als Ausländer wurde er automatisch der Fremdenlegion zugewiesen. Nach Kriegsende 1918 blieb er in Paris und besuchte dort die Schola Cantorum, eine private Musikhochschule unter der Leitung von Vincent d'Indy. Trotz guter Studienerfolge kam er zur Einsicht, dass sein Talent wohl mehr in der Populärmusik zu Hause wäre als in der Klassik. Im selben Jahr lernte er die wohlhabende, acht Jahre ältere Linda Lee Thomas kennen und heiratete sie im Dezember 1919 ungeachtet seiner homosexuellen Orientierung. 1923 starb Porters Großvater und hinterließ ihm ein ansehnliches Erbe. Die Porters verbrachten die Jahre bis 1928 vor allem in Europa, insbesondere in Paris, Venedig und an der Riviera, führten ein freies, sorgenfreies Leben und unternahmen viele Reisen. Obwohl er so den Eindruck eines „Playboy der Popmusik“ machte, arbeitete er immer äußerst fleißig und hochprofessionell an seiner Musik, komponierte aber mehr zum eigenen Vergnügen und zur Unterhaltung seiner Gäste, Kompositionsaufträge hatte er nur gelegentlich. Insgeheim hoffte er natürlich auf einen größeren Auftrag. Ende der 1920er Jahre aber arbeitete er zunehmend beruflich und mit wachsendem Erfolg als Komponist und Textdichter und kehrte in die USA zurück.

Bereits in seinen Jahren am College schrieb er Stücke, der richtige Durchbruch gelang ihm jedoch erst 1928 mit „Paris“ zu dem er durch den Einfluss seines Freundes Irving Berlin den Zuschlag erhielt. Es wurde innerhalb kürzester Zeit zu einer Erfolgsshow, auf die weitere folgen sollten. „Gay Divorce“ oder „Anything Goes“ waren damals in aller Munde. Es folgten weitere Erfolgsstücke und schon bald hatte Porter sich als eine der Songwritergrößen Amerikas etabliert und erhielt den Titel „America's Great Sophisticate“. Ab 1935 begannen die Porters immer mehr Zeit in Hollywood zu verbringen, wo auch wegen der Weltwirtschaftskrise im Gegensatz zum Broadway das Filmgeschäft boomte.

1937 erlitt er einen schweren Reitunfall, der sein Leben grundlegend veränderte. Porter erlitt schwere Beinverletzungen und Linda, die inzwischen von ihm getrennt in



Paris lebte und mit dem Gedanken spielte, sich von ihm scheiden zu lassen, kehrte sofort an seine Seite zurück und verwarf den Gedanken an die Trennung. Die Ärzte drängten zu einer Amputation seiner Beine, was Linda jedoch ablehnte, da sie davon überzeugt war, dass der Verlust seiner Beine auch zum Verlust seines Lebenswillens führen würde. Die Folgen dieses Unfalls machten später über 30 Operationen notwendig und begleiteten ihn sein restliches Leben. Gänzlich geheilt wurde Porter nie. Seinen Humor jedoch schien er behalten zu haben: „It just goes to show fifty million Frenchman can't be wrong. They eat horses instead of riding them.“ (Es zeigt einfach, dass sich 50 Millionen Franzosen nicht irren können. Sie essen Pferde, anstatt sie zu reiten).

Nach seinem Unfall 1937 gingen seine Erfolge sehr zurück, er konnte nur mühsam Klavier spielen und konnte nur mit Krücken gehen, doch mit „Kiss Me, Kate“ im Jahr 1948 landete er erneut einen spektakulären Coup. Für seine letzte große Broadway-Produktion „Silk Stockings“ holte Porter 1954 Hildegard Knef als Hauptdarstellerin nach New York.

1952 starb seine Mutter Kate, zu der Porter eine tiefe Beziehung hatte. Zwei Jahre später starb auch seine Ehefrau Linda. Vor allem der Verlust Lindas setzte Cole schwer zu. 1958 musste auf Anraten seiner Ärzte sein rechtes Bein amputiert werden. Seine Lebensfreude schien von diesem Zeitpunkt an gebrochen. Er lebte zurückgezogen, wurde zunehmend depressiv und hatte angeblich auch Alkoholprobleme und verlor zusehends den Willen zu leben.

Cole Porter verstarb am 15. Oktober 1964 im Alter von 73 Jahren im Santa Monica Hospital, Kalifornien.

Cole Porter hat etwa 40 komplette Musicals komponiert und die zugehörigen Liedtexte geschrieben, von denen viele Evergreens geworden sind, wobei sein Talent als Textdichter sich in vielen ungewöhnlichen und witzigen Zeilen äußerte, oft mit Wortspielereien gewürzt waren und die ihm deswegen auch oft Probleme mit der Zensur bescherten.

Viele seiner Stücke wurden – wenn auch nicht von vornherein so konzipiert – zu Jazz-Standards und Evergreens, unter anderem „Night and Day“, „What Is This Thing Called Love“, „Easy to Love“, „Anything Goes“, „I Get A Kick Out Of You“ oder „I've Got You Under My Skin“.

Heutzutage sind die Interpretationen solcher Stücke von großen Jazzmusikern oft bekannter als die Originalversionen. Viele Lieder wurden von den weltweit bekanntesten Interpreten im Jazz und dessen Randbereichen gesungen, u.a. von Frank Sinatra, Louis Armstrong oder Ella Fitzgerald.

Wir spielen jetzt einen Song aus der Cole Porter-Show „Fifty Million Frenchmen“ aus dem Jahre 1929, uraufgeführt 1 Monat nach dem großen Börsenkrach mit der folgenden Weltwirtschaftskrise. Das Musical wurde trotzdem ein Musical-Hit, also

hier:

### **„You Do Something To Me”**

Text zum Nachlesen S. 43

**- Pause -**

So, wir machen jetzt weiter und zwar mit „Somebody Loves Me” von **George Gershwin**, die Details dazu erzähle ich danach.

### **”Somebody Loves Me”**

Text zum Nachlesen S. 43

„Somebody Loves Me” ist eine der frühen Kompositionen von George Gershwin, es stammt aus dem Jahr 1922, der Text ist von Buddy de Sylva, was insofern interessant ist, da George Gershwin ab 1924 in Sachen Text eigentlich nur noch mit seinem Bruder Ira zusammen gearbeitet hat. Wie Sie/Ihr vielleicht hören konnten/t, haben wir das Stück etwas reharmonisiert – wie eigentlich alle Songs, die wir heute spielen oder gespielt haben –, wir haben es in eine vielleicht zeitgemäßere, jazzigere Form gebracht oder einfach unseren Klangvorstellungen angepasst. In diesem Fall war das dem Original gegenüber etwas auffälliger, wir haben die plakative Hervorhebung der Bluenote im ersten A-teil etwas „entschärft” – wenn man es so nennen möchte. „Somebody Loves Me” stammt aus Gershwins erster Oper „Blue Monday”, die nicht wirklich erfolgreich war und die meisten Melodien daraus sind bald vergessen worden. „Somebody Loves Me” blieb aber doch recht erfolgreich und als einzelner Song eben auch bei vielen Jazzern beliebt.

George Gershwin wurde am 26. September 1898 als Jacob Gershovitz in Brooklyn, New York City als Kind russisch-jüdischer Immigranten geboren, die etwa um 1891 in die USA eingewandert waren. 1910 kauften die Gershwins für die Musikstunden des älteren Sohnes Ira ein Klavier, auf dem aber bald George Gershwin spielte, meistens irgendwelche Ragtimes oder andere damals populäre Lieder, die er sich als 12jähriger Bub selbst beigebracht hatte. Er liebte Jazz ganz besonders. Als

Jugendlicher war er kein guter Schüler, er betrieb lieber Sport, schwänzte die Schule, man beschrieb ihn als einen „pretty wild boy“! Sein älterer Bruder Ira musste dann immer zu den Lehrern gehen um diese Sachen wieder auszubügeln. Sein Klavierlehrer und späterer Mentor Charles Hambitzer lehrte ihn konventionelle Klaviertechniken und ließ ihn die europäischen Meister spielen. Er ermutigte ihn, Orchesterkonzerte zu besuchen (wobei er zu Hause versuchte, die gehörte Musik am Klavier zu reproduzieren). Ab 1914 war George Gershwin als Gutachter für Unterhaltungsmusik im New Yorker Musikverlag Remick & Co tätig. Dort lernte er übrigens auch Fred Astaire kennen, mit dem ihn eine lebenslange Freundschaft verband. Angeregt durch diese Tätigkeit, versuchte er sich in der Komposition von Songs und Tanzstücken. 1916 begann er als Pianist Notenrollen für elektrische Klaviere zu bespielen, zunächst mit Ragtimes und den Werken anderer Komponisten. Im gleichen Jahr ließ er „When You Want 'Em You Can't Get 'Em“ als ersten Song veröffentlichen. Er bekam damals 5 \$ dafür! Trotz des Misserfolgs dieser Komposition wurden einige Broadway-Komponisten auf ihn aufmerksam und benutzten in den kommenden Jahren mehrere seiner Songs in ihren Musicals.

Erst sein Ragtime „Rialto Ripples“ aus 1916 wurde ein finanzieller Erfolg. Gershwin studierte weiterhin Klavier und Harmonielehre. 1918 gelang ihm mit dem Song „Swanee“ der erste USA-weite Hit, der dann auf dem Broadway zu seiner Anerkennung als Komponist führte; er war ja mehr als Pianist mit seinen Klavierkonzerten unterwegs, denn als Komponist bekannt. Außerdem war er ein ziemlicher Partylöwe und Ladykiller. Bei manchen seiner Songs, die irgendwelchen Mädchen gewidmet waren, hatte er im Titel keinen Namen geschrieben um im Bedarfsfall den Namen seiner gerade aktuellen Freundin hinschreiben zu können.

Gershwins Schaffen war auch immer von einer gewissen Ambivalenz geprägt, sowohl in musikalischer Hinsicht im Wechsel zwischen jazzaffinen und klassikaffinen Kompositionen, als auch in wirtschaftlicher Hinsicht zwischen großen Erfolgen und Misserfolgen pendelnd.

Gershwin komponierte sowohl Stücke für den Broadway, für den Tonfilm als auch klassische Konzerte. Sein Durchbruch mit „Rhapsodie in Blue“ erfolgte 1924. Zu den meisten Kompositionen von George Gershwin schrieb sein Bruder Ira die Texte. 1924 produzierten George und Ira auch gemeinsam die Musikkomödie „Lady Be Good“ in der Standards wie „Fascinating Rhythm“ und „The Man I Love“ enthalten waren. Dabei wurde auch Ira Gershwins Ruf als Textdichter gefestigt. Danach kamen viele Musicalproduktionen, u.a. „Girl Crazy“ (1930) mit dem Evergreen „I Got Rhythm“. George und Ira Gershwin gehörten zu den erfolgreichsten Teams am Broadway.

Dazu noch eine kleine Anekdote: Als George Gershwin in Frankreich war, wollte er unbedingt Kompositionsunterricht von Maurice Ravel bekommen,

aber Ravel wollte erst nicht und antwortete, er würde lieber einen erstklassigen Gershwin als einen zweitklassigen Ravel hören wollen. Gershwin gab aber nicht nach und ein Jahr später bei einem neuerlichen Versuch Gershwins von Ravel Unterricht zu bekommen, willigte dieser dann ein. Ravel selbst hatte aber keine Vorstellung, was er denn als Honorar verlangen könnte und fragte Gershwin, was er denn im letzten Jahr so verdient hätte. Als George Gershwin ihm dann eine Summe nannte, meinte Ravel, er sollte lieber von Gershwin Unterricht bekommen!

Allerdings muss ich erwähnen, dass die gleiche Anekdote auch so kolportiert wird, dass dieses Gespräch zwischen GG und Igor Stravinsky stattgefunden hätte, von dem GG ja auch Unterricht nehmen wollte.

Viele seiner Werke gelten als „Jazz-Standards“, sie wurden praktisch von allen namhaften Stars der amerikanischen und internationalen Unterhaltungsmusik und des Jazz interpretiert. Einige der Gershwin-Songs wurden in der Bebop-Ära durch Umgestaltung und Reharmonisierung in neue Themen (bebop heads) und Songs transformiert. „Oh, Lady Be Good“ wurde so zu Thelonious Monks „Hackensack“, „But Not For Me“ zu Tadd Damerons „Sid's Delight“ (auch vielleicht mehr bekannt als „Tadd's Delight“), und „I Got Rhythm“ zu Lester Youngs „Lester Leaps In“ u.v.a. mehr. Hier wäre natürlich anzumerken dass die Harmoniefolge von „*I Got Rh...*“ sich bei den Jazzern einer solchen Popularität erfreute, dass einfach unzählige Stücke so geschrieben wurden. Die Bezeichnung „Rhythm and Blues“ für eine ganze Stilrichtung wurde von der Plattenindustrie ja viel später erst erfunden oder entdeckt, usurpiert oder wie auch immer man es nennen möchte. Es gab nämlich viel viel früher - hauptsächlich in den „schwarzen“ Jazzclubs - so genannte „Rhythm and Blues“ Bands die eben nur Blues oder sog. „Rhythm changes“ spielten. Klassisches Beispiel: Cannonball Adderly oder Horace Silver! Wobei auch hier ein interessantes Detail anzumerken wäre, nämlich dass die Bezeichnung „Rhythm changes“ für die Harmoniefolge von „*I Got Rhythm*“ in Wirklichkeit ja auch falsch ist, denn in „*I G Rh.*“ hat der letzte A-Teil ja 10 Takte und nicht wie sonst üblich 8! In der Swingära wurden z.B. von Benny Goodman auch in der Improvisation bei IGR im letzten A-Teil immer 10 Takte gespielt. Diese Finesse ist in späteren Jahren ziemlich verloren gegangen. Schade, denn das wäre z.B. ein Grund gerade eben IGR zu spielen und nicht irgend ein anderes Stück mit „Rhythm changes“!

Diese Routine, zu den Harmonien bekannter Standards neue Melodien zu schreiben, ist ja bis heute gängige Praxis. Zum Teil aus urheberrechtlichen Gründen, denn die Harmonien eines Stücks sind ja nicht geschützt, zum anderen Teil, weil bei Sessions

jeder Art die Rhythmusgruppe ja die Harmonien des jeweiligen Standards spielen konnte. Es war so natürlich viel leichter, neue Stücke vorzustellen, es erübrigten sich Proben mit der Rhythmusgruppe und auch das Schreiben von neuen Harmoniefolgen war nicht nötig. Inzwischen gibt es noch eine weitere Anwendung im Musikstudium: Um besser über Standards improvisieren zu üben, konnten diese neuen Titel genommen werden ohne Tantiemen an die Musikverlage zahlen zu müssen, bei denen die originalen Harmonien verwendet wurden. Jamie Aebersold hat auf diesem Prinzip eine ganze Industrie aufgebaut.

Gershwins berühmteste Werke im Bereich der sogenannten "klassischen" Musik, die ihn einem am Jazz und an der Unterhaltungsmusik nicht so interessierten Publikum näher brachten, sowie hoffentlich einem rein klassisch-orientiertem Publikum auch den Jazz näherbrachten, sind:

1924: „Rhapsody in Blue“, oft als Bindeglied zwischen symphonischer Musik und Jazz-Musik bezeichnet.

1925: „Klavierkonzert in F-Dur“

1928: „Ein Amerikaner in Paris“

1932: „Cuban Overture“ (ein Stück, welches nach einem Aufenthalt in Havanna entstand)

1935: „Porgy and Bess“

1936: „Three Preludes“, für Klavier

Übrigens: „Porgy and Bess“ wurde nach der Uraufführung von den Kritikern total verrissen, es dauerte eine ganze Zeit, bis diese Oper so anerkannt wurde wie heute und die „bösen“ Kritiker ihre Rezensionen nach und nach korrigieren mussten!

In diesem Zusammenhang wird auch wieder einmal offensichtlich, wie unsinnig eigentlich die Bezeichnung „klassisch“ oder „jazz“ ist, in der GEMA/AKM wird ja immer noch zwischen E- und U-Musik unterschieden, ich persönlich unterscheide nur zwischen guter und schlechter Musik. Wie sie heißt oder gerade genannt wird, ist mir eigentlich egal. Aber vielleicht war George Gershwin schon ein ganz früher Vertreter des neuerdings so gern apostrophierten „crossover“! Auch bekräftigt diese Geschichte meine Meinung über Musikkritiker, ganz abgesehen davon, was ich in deren Publikationen lese, auf die ich jetzt aber nicht näher eingehen möchte.

Wenig bekannt angesichts der wenigen Werke für Klavier, die Gershwin geschrieben hat, ist das „Gershwin Songbook“, auch herausgegeben unter dem Titel „George Gershwin at the Keyboard“, eine Sammlung seiner bekanntesten Songs, von ihm selbst bearbeitet für Solo-Klavier.

1937 gab es erste Anzeichen eines gesundheitlichen Problems, er hatte unerträgliche Kopfschmerzen, kollabierte öfters bei Spaziergängen. Es wird erzählt, dass George Gershwin, während er in Hollywood an der Partitur von „The Goldwyn

Follies" arbeitete, am Flügel zusammenbrach und am 11. Juli 1937, also mit gerade 38 Jahren, starb. Eine eher plausible Biografie sagt, dass er nach einem Zusammenbruch im Badezimmer kollabierte, ins Spital gebracht wurde und dort an einem Gehirntumor starb ohne das Bewusstsein wieder erlangt zu haben. Für eine Legendenbildung ist natürlich die erstere Version wesentlich geeigneter, bei der anderen Version ist allerdings ja nicht ausgeschlossen, dass er an einer Partitur arbeitete.

*nicht in der kürzeren Version*

Wir spielen jetzt von **Harry Warren**:

### **I only have eyes for you**

Text zum Nachlesen S. 44

„*I only have eyes for you*“ stammt übrigens aus dem Film: *Orchestra Wives - Kalamazoo* aus dem Jahr 1942.

Von H W stammen Songs wie:

*An Affair To Remember, At Last, Boulevard Of Broken Dreams, Clementine (Beiderbecke), I Found A Million Dollar Baby (In A Five and Ten Cent Store), I Had The Craziest Dream, I Only Have Eyes For You* (was wir ja eben gespielt haben), *I Wish I Knew, Jeepers Creepers, Lullaby Of Broadway, Lulu´s Back In Town, The More I See You, Nagasaki, Rose Of The Rio Grande, September In The Rain, Serenade In Blue, Shadow Waltz, Summer Night, There´ll Never Be Another You, This Is Always, You´re Getting To Be A Habit With Me* oder auch *That´s Amore*.

Wie wir sehen, auch eine ganze Menge Titel die sich bei den Jazzmusikern grosser Beliebtheit erfreuten.

Harry Warren (\* 24. Dezember 1893 in Brooklyn, New York; † 22. September 1981 in Los Angeles, Kalifornien; gebürtig als Salvatore Antonio Guaragna) war Musiker, Komponist und Liedtexter.

Der Italoamerikaner Harry Warren zählt zu den erfolgreichsten Songwritern für Musicals und Filmmusiken; er schrieb mit den verschiedensten Textern wie Al Dubin, Mort Dixon, Billy Rose, Mack Gordon, Leo Robin, Ira Gershwin und Johnny Mercer unzählige Hitsongs. Zu den bekanntesten zählen *Lulu´s Back in Town*, das durch

Fats Waller und in den 1950er-Jahren vor allem durch Mel Tormé bekannt wurde, seine Komposition "*Chattanooga Choo Choo*" (1941), die sein erster großer Erfolg war und durch das Glenn Miller Orchester populär wurde, ebenso wie (*I've Got a Gal in Kalamazoo* (1942). Weitere Hits waren *There Will Never Be Another You*, *I Only Have Eyes for You*, *42nd Street*, *The Gold Diggers' Song (We're in the Money)*, *Young and Healthy*, *Lullaby of Broadway*, *Serenade in Blue*, *At Last*, *Jeepers Creepers* und *You're Getting to Be a Habit with Me*.

Warren gewann den Oscar für den besten Song für *Lullaby of Broadway* (mit Al Dubin, 1935), *You'll Never Know* (mit Mack Gordon, 1943) und für *On the Atchison, Topeka and the Santa Fe* (mit Johnny Mercer, 1946). Außerdem komponierte Warren das Broadway-Musical *Shangri-La* (1956).

*wieder in der kürzeren Version*

Doch machen wir jetzt weiter im Programm mit einem Song von **Richard Rogers**:

### **„My Romance“**

Text zum Nachlesen S. 44

Das war also „My Romance“ und es wurde 1935 im Rahmen des Musicals „Jumbo“ erstmals aufgeführt. Darin waren auch Songs wie „Little Girl Blue“, „The Most Beautiful Girl in the World“ und „Over and Over again“ enthalten; das Orchester Paul Whiteman spielte und Jimmy Durante hatte die Hauptrolle. Trotz dieser hochkarätigen Besetzung, der allseitigen künstlerischen Anerkennung und 233 Vorstellungen konnten die Produktionskosten nur zur Hälfte eingespielt werden, denn es gab über 100 Zirkusdarbietungen, bei denen über 1000 Tiere beteiligt waren, mit dem Elefanten Jumbo in der Hauptrolle. 1962 gab es dann eine Verfilmung mit Doris Day und doch noch einmal eine mit Jimmy Durante nach dessen längerer Absenz im Showbusiness. Jimmy Durante begann als Ragtimepianist, hatte eine Band, war Komiker, Radiomoderator, Schauspieler und war einer der berühmtesten Showmen seiner Zeit.

Richard Charles Rodgers, geboren am 28. Juni 1902 in New York, wuchs in einer musikalischen Familie auf. Seine Großeltern nahmen ihn oft mit zum Broadway, wo er schon in diesen frühen Jahren von den Operetten von Victor Herbert und den Liedern von Jerome Kern beeinflusst wurde.

An der Columbia University lernte er 1919 Lorenz Hart kennen, wo ihre langjährige Zusammenarbeit mit der Produktion von Studentenshows begann. Der erste

Broadway-Erfolg war die Revue „The Garrick Gaieties“ (1925) mit dem Hit „Manhattan“. Danach entwickelten sich Rodgers und Hart zu einem der produktivsten und erfolgreichsten Teams am Broadway. Von 1931 bis 1935 arbeiteten sie in Hollywood für den Film. „Blue Moon“ ist einer der bekanntesten Songs aus dieser Zeit. Nach ihrer Rückkehr nach New York schrieben sie einen Musical-Hit nach dem anderen – angefangen bei „Jumbo“ und „On Your Toes“ bis „Pal Joey“ und „By Jupiter“. Von den zahlreichen Musicals wurden auch viele später noch verfilmt wie z.B. 1943: „Oklahoma!“ – Verfilmung 1955. ,1949: „South Pacific“ – Verfilmung 1958., 1945: „Carousel“ – Verfilmung 1956. Viele der Songs aus den Musicals wurden von Jazzmusikern als Standards ins Repertoire aufgenommen und die Autorenbezeichnung Rodgers & Hart war gleichbedeutend mit interessanten Liedern. Anfang der 1940er Jahre kam es zu beruflichen Differenzen zwischen den beiden, Hart hatte außerdem große gesundheitliche Probleme und starb 1943.

Nach dessen frühen Tod begann Rodgers Zusammenarbeit mit Oscar Hammerstein an dem Musical „Oklahoma“. Die meisten der von Rodgers und Hammerstein geschaffenen Musicals gehören mit zu den großartigsten der Broadway-Geschichte: „Carousel“, „South Pacific“, „The King and I“, „Flower Drum Song“ und - ihr erfolgreichstes Musical „The Sound of Music“ aus dem das Lied „My Favorite Things“ stammt, das sich ja unter Jazzmusikern seit der Aufnahme von John Coltrane auch grösstergrößter Beliebtheit erfreut.

„The Sound of Music“ war und ist eines der beliebtesten und bekanntesten Musicals in den USA, besonders nach der Verfilmung mit Julie Andrews. Es handelt in groben Zügen von der Geschichte der österreichischen Trappfamilie, die vor dem 3. Reich in die USA flüchteten und ist einer der Hauptgründe für amerikanische Touristen nach Salzburg zu kommen wo auch eine „Sound-of-Music Tour“ angeboten wird. In Salzburg, und in Österreich überhaupt, ist das Musical und der Film kaum bekannt, vielleicht in letzter Zeit etwas mehr eben durch die vielen Touristen.

Rodgers & Hammerstein gründeten dann eine Produktionsfirma, die außer den eigenen auch Stücke anderer Komponisten produzierte, wie z.B. „Annie Get Your Gun“ von Irving Berlin.

Nach dem Tode Hammersteins 1960 fuhr Rodgers fort, für die Bühne zu schreiben, allerdings mit unterschiedlichen Liedtextern. Im Ganzen waren jedoch die Stücke in dieser Periode weniger erfolgreich, was einerseits an einem gewandelten Musikgeschmack lag, andererseits daran, dass Rodgers keinen ihm entsprechenden Partner mehr fand.

Von Richard Rodgers stammen viele bei den Jazzern sehr beliebte Titel wie:

*„Bewitched, Bothered and Bewildered“, „Blue Moon“, Dancing on the Ceiling“, Climb ev´ry Mountain“, „Falling in Love with Love“, Have You Met Miss Jones“, „She was*



*too good for me*“, *Hello, Young Lovers*“, *„I could write a book*“, *„I Didn't Know what time it is*“, *„I've got five dollars*“, *„Isn't it Romantic*“, *„It Might as Well be Spring*“, *„It never Entered My Mind*“, *„It's Easy to to Remember*“, *„The Lady Is a Tramp*“, *„Little Girl Blue*“, *„Lover*“, *„Manhattan*“, *„The most Beautiful Girl in the World*“, *„My Favorite Things*“, *My Funny Valentine*“, *„My Heart Stood Still*“, *„My Romance*“ (was wir soeben gespielt haben), *„People Will Say We're In Love*“, *„Some Enchanted Evening*“, *„Spring Is Here*“, *„Surrey With The Fringe on Top*“, *„There's a Small Hotel*“.

„Rodgers & Hart“ war bei den Jazzern in den 50er und 60er Jahren praktisch gleichbedeutend mit verpflichtendem Repertoire.

In seinen letzten Jahren erkrankte er an Kehlkopfkrebs, der ihm die Stimme nahm. Richard Rodgers starb 1979 im Alter von 77 Jahren in seiner Heimatstadt NY.

*nicht in der kürzeren Version*

Weiter im GAS: ich denke es ist Zeit für eine wunderschöne Ballade – wir spielen jetzt von **Jimmy Van Heusen**:

### **„Darn That Dream”**

Text zum Nachlesen S. 45

„Darn that dream” stammte aus einer relativ glücklosen Broadwayshow, fand aber in der Jazzszene großen Anklang. Jimmy Van Heusen wurde als Edward Chester Babcock am 26. Januar 1913 in Syracuse, New York geboren. Im Gegensatz zu den vorhin beleuchteten Komponisten war Jimmy Van Heusen zu Beginn seiner Karriere eher wenig erfolgreich am Broadway und den dortigen Musicaltheatern. Erfolgreiche Musicals schrieb er erst viel später. Er schrieb Songs für Revuen und Musicals, aber auch für Filme und Fernsehen. Bereits auf der High School begann er mit dem Schreiben von Songs. Mit 15 Jahren legte er sich als Pseudonym für eine Show im lokalen Radio den Namen Jimmy Van Heusen zu. Er studierte auf dem Cazenovia-Seminar und der Syracuse University, wo er sich mit Jerry Arlen anfreundet, dem jüngeren Bruder von Harold Arlen, mit dem er zusammen Songs für die Revuen im Cotton Club schrieb. Anschließend wurde er Pianist bei einem der Musikverlage der Tin Pan Alley. Bis 1940 schrieb er bereits mehr als 60 Songs. Im gleichen Jahr begann auch seine Zusammenarbeit mit dem Texter Johnny Burke. Gemeinsam gingen sie nach Hollywood und schrieben in den 1940er und 1950er Jahren für Musicals und Filme. Während des zweiten Weltkriegs war Van Heusen aber auch als Testpilot für Lockheed Corporation tätig.

Später arbeitete er für Hollywood erfolgreich mit dem Textdichter Sammy Cahn

zusammen; unter anderem schrieben sie Songs für „Das Fenster zum Hof“ (1954) und die Alben von Frank Sinatra. 1965 schrieb Van Heusen das Musical „Skyscraper“, 1966 „Walking Happy“. 1971 wurde er in die Songwriters Hall of Fame aufgenommen, war aber noch bis in die späten 1970er aktiv.

Gerade viele seiner Songs wie „But Beautiful“ (T: Johnny Burke), „Come Dance with Me“ (T: Sammy Cahn), „Come Fly with Me“ (T: Sammy Cahn), „Here's That Rainy Day“ (T: Johnny Burke), „I Thought About You“, „Imagination“ (T: Johnny Burke), „It Could Happen to You“ (T: Johnny Burke), „Like Someone in Love“ (T: Johnny Burke), „Polka Dots and Moonbeams“ (T: Johnny Burke) und „The Second Time Around“ sind auch Jazz-Standards geworden. Ein Beispiel für die vorhin erwähnte Tatsache, dass eben oft viele Songs auch durch die Bearbeitung von Jazzmusikern größere Popularität erlangten.

Er wurde mit vier Oscars für den Besten Song und 1956 mit einem Emmy ausgezeichnet. „All the Way“ (1957) (T: Sammy Cahn) und „Call Me Irresponsible“ (1963) (T: Sammy Cahn) waren unter den oscarprämiierten Songs.

Insgesamt wurde er 14 Mal in 12 Jahren für den Oscar nominiert (1946 und 1964 jeweils für zwei Songs); 1944, 1957, 1959 und 1963 erhielt er den Oscar. 1965 wurde er für einen Grammy Award nominiert.

Jimmy Van Heusen starb am 7. Februar 1990 in Rancho Mirage, Kalifornien.

*wieder in der kürzeren Version*

Gehen wir jetzt zeitlich wieder etwas zurück und kommen wir nun zu **Isham Jones** mit seinem Mega-Hit des Jahres 1924:

**„It Had To Be You“**

Text zum Nachlesen S. 45

Isham Jones, geboren am 31. Januar 1894 in Coalton, Ohio war ein amerikanischer Big Band Leader, Multiinstrumentalist und Songwriter, Komponist von Tanzmusik in den 1920er und 1930er Jahren. Sein Vater spielte schon Geige und hatte sicher großen Einfluss auf Isham Jones' musikalische Entwicklung. Isham Jones wuchs in Saginaw in Michigan auf, wo er als Junge in Kohlegruben Maultiere führte, dazu Violine spielte und mit 18 Jahren seine erste Band leitete. Er spielte auch Saxophon (ab etwa 1918) und Klavier. 1915 bis 1924 war er in Chicago, wo er nach dem Wehrdienst 1918 in einer Tanzband spielte, die er bald darauf übernahm. In Chicago spielte er u. a. im Rainbow Gardens und im Sherman Hotel College Inn (1922–1925). Es war damals, in den 1920er und 1930er Jahren, eine der populärsten Tanzbands der USA. Nach einer Englandtour 1924 ließ er sich in New York nieder, wo er schon

1921 in einer Ziegfeld Show spielte. Zu den Sängern der Bands zählte z.B. der junge Bing Crosby. Aus seiner Band gingen viele namhafte Musiker hervor, u.a. Woody Herman, Benny Goodman und auch Bix Beiderbecke spielte mehrmals als Student im Orchester.

Als sich Jones 1936 zur Ruhe setzen wollte, um mehr zu komponieren und auch aus gesundheitlichen Gründen pausieren wollte, hatte die Band noch eine ganze Menge Engagements, aber keinen Bandleader mehr. Um diese Engagements wahrnehmen zu können, wurde von den Musikern der bisherige Lead-Altspieler und Klarinettist Woody Herman gewählt. So entstand die Woody Herman Band und das ist möglicherweise auch der Grund, warum Woody Herman in seiner Bigband immer nur 4 Saxophone besetzt hatte, denn wenn Woody Herman selbst nicht mitspielte, blieben eben nur 4 übrig. Jimmy Giuffre schrieb eine Komposition für diese Gruppe der vier Saxophonisten, 3 Tenor- und 1 Baritonsax: „4 Brothers“! Der Song war so typisch für den Klang der „Second Herd“ von Woody Herman, dass diese Bigband auch oft als „Four Brothers Band“ bezeichnet wurde. Der Titel bezieht sich auch auf die vier Musiker, die ihn in der Originalversion spielen: Stan Getz, Zoot Sims, Herbie Steward und Serge Chaloff.

Zurück zu Isham Jones:

Er erschien dann wenige Monate später in New York mit einer neuen Band, mit der er im Lincoln Hotel auftrat. In dieser Zeit kam es zum musikalischen Wettstreit mit Woody Herman, der mit ehemaligen Jones-Musikern in New York spielte. In den 1940er und 1950er Jahren war er nicht mehr im Musikgeschäft, sondern leitete ein Geschäft in Colorado, bevor er 1955 nach Florida zog, wo er im Oktober 1955 an Krebs starb.

Isham Jones schrieb über hundert Kompositionen, von denen viele inzwischen zu den Standards zählen, wie „Spain“ (1923), „On the Alamo“, „I’ll See You In My Dreams“ (1924), „It Had to Be You“ – welches wir eben gespielt haben (1925) und „There Is No Greater Love“ (1936).

Ein von ihm mit dem Liedtexter Ole Olsen 1917 geschriebener Song mit dem Titel „That’s Jazz“! ist einer der ersten mit dem Wort Jazz im Titel. Jones selbst bezeichnete seine Musik später als „American Dance Music“ und nicht als Jazz.

Noch etwas – jedenfalls aus unserer europäischen Sichtweise – sehr Positives: Schon in den frühesten Jahren des Musikbusiness in den USA war es üblich, dass Musiker, wenn sie komponierten, bei ihren Kompositionen fast immer ihre jeweiligen Bandleader als Cokomponisten angeben mussten, um sie an den Tantiemen zu beteiligen. Falls sie das nicht machten, wurden die Titel eben nicht gespielt oder aufgenommen. Die einzigen Bandleader, die das nicht verlangten, waren Isham Jones und Vernon Duke!

Kommen wir nun zum Abschluss unseres kleinen Ausfluges in die Welt des GAS mit dem für die Jazzwelt vielleicht bedeutendsten Komponisten, Pianisten und Bandleaders: **Duke Ellington**.

Er wurde als Edward Kennedy Ellington am 29. April 1899 in Washington, D.C. geboren. Er war der Sohn des Oberkellners James Edward Ellington, der einmalig als Butler im Weißen Haus arbeitete, später einen Partyservice betrieb und versuchte, seine Kinder zu erziehen, als würden sie in einem wohlhabenden, gutbürgerlichen Haushalt aufwachsen. Ersten Klavierunterricht erhielt der kleine Ellington bereits als Siebenjähriger von seiner Mutter, Daisy Kennedy Ellington. Jedoch hatte er keinen Spaß am Klavierspiel, so dass Daisy schon bald den Unterricht erfolglos wieder einstellte. Erst im Alter von vierzehn Jahren erwachte sein Interesse an der Musik, nachdem er den Pianisten Harvey Brooks gehört hatte. Aufgrund seiner vornehmen Ausstrahlung wurde er bereits in seiner Jugend von Schulkameraden zum „Duke“ ernannt. Er begann seine professionelle Karriere als Musiker mit 17 Jahren. Als er mit 24 Jahren nach New York zog, gründete er mit Musikern, die wie er aus Washington DC stammten, dort die Band „The Washingtonians“. Sie spielten in verschiedenen New Yorker Clubs und tourten bis 1927 als Tanzmusikband durch Neu England. Als der berühmte King Oliver den bekannten Cotton Club verließ, wurde Ellington der Job als Hausband angeboten. Nach und nach wurden die „Washingtonians“ zum Duke Ellington Orchestra. In den Harlemer Clubs, vor allem durch die regelmäßigen Radioübertragungen vom Cotton Club, erreichte „Duke Ellington and his Jungle Band“ nationale Bekanntheit.

In dieser Zeit hatte Ellington die Möglichkeit, Musik in vielfältigen Stilvarianten für Tanztheater und weitere Spezialgebiete der Band zu komponieren und viel zu experimentieren. Als Ellington den Cotton Club 1931 verließ, war er einer der bekanntesten schwarzen Musiker und Bandleader, regelmäßig produzierte er für Schallplattenfirmen und Filmstudios. Ellington unternahm mit seiner Band Tourneen durch die Vereinigten Staaten und Europa, sowie in den 1960er Jahren eine Welttournee. Er wirkte sein ganzes Leben als musikalischer Experimentator und nahm nicht nur mit seinem Orchester, sondern auch mit den damals zur künstlerischen Avantgarde des Jazz zählenden Musikern wie John Coltrane und Charles Mingus zahlreiche Titel auf. Eine dieser Aufnahmen war die „Money Jungle“ Platte mit Charlie Mingus und Max Roach, zu der es übrigens einen interessanten Briefwechsel betrifft Avantgarde zwischen Mingus und Ellington gab, der später in der Biografie von Mingus veröffentlicht wurde. Seine Meinung von Avantgarde war nicht sonderlich hoch.

In den 1940er Jahren erreichte Duke Ellingtons Band einen kreativen Höhepunkt, als er gezielt für die Solisten seines Orchesters arrangierte und komponierte. Diese Entwicklung wurde in erheblichen Maße von Billy Strayhorn beeinflusst, dem

Pianisten, Arrangeur und Komponisten, den Ellington Ende der Dreißigerjahre kennenlernte und in sein Orchester aufnahm. Ellington und Strayhorn verband eine lebenslange, enge Freundschaft. Billy Strayhorn war in gewisser Hinsicht der Hauptarrangeur für die Band, Dukes alter ego, der typische Sound der Band war zum Großteil sein Werk. Von ihm wird erzählt, dass er sich immer bei den einzelnen Musikern erkundigte, ob sie ihre Stimmen auch mochten, ihm war es sehr wichtig, dass sich die Musiker bzw. Solisten wohlfühlten und sich mit der Musik identifizieren konnten. Oft wurden keine Arrangements in herkömmlichen Sinn geschrieben, es wurde herum experimentiert, Duke spielte den Musikern ihre Stimmen vor, änderte sie später vielleicht oder die Musiker änderten sie selbst bis es passte.

Die vorhandenen Noten befanden sich auch in grauenhaftem Zustand, da die Musiker ja fast alles auswendig spielten und die Noten nicht brauchten und deswegen auch nicht ausbesserten. Sehr zum Leidwesen der Substituten oder Neueinsteiger in der Band. Das ist auch der Grund, warum es kaum Partituren im Nachlass von Duke Ellington gab, die meisten später von anderen Orchestern nachgespielten Werke wurden von den vorhandenen Aufnahmen transkribiert, zum Teil natürlich auch fehlerhaft. Die besten und genauesten Transkriptionen machte übrigens David Berger, der sie auch gelegentlich mit seiner Band „Sultans of Swing“ aufführt.

Rolf Ericson, der ja einige Zeit in Berlin lebte, mit mir in der SFB-Bigband war und mit dem ich viel im Quintett spielte, erzählte mir von seiner Zeit in der Ellington Bigband, dass er da versuchte, seine Trompetenstimmen neu zu schreiben. Da vieles unleserlich war, fragte er Cat Anderson, der damals Leadtrompeter war, nach der richtigen Note an einer bestimmten Stelle. Als er diese eingetragen und gespielt hatte, hat Cootie Williams ein Messer gezogen und zu ihm gesagt: „Don't steal my note!“ So saß der arme Rolf zwischen den beiden und wusste nicht was er nun spielen sollte – vielleicht „Between the devil and the deep blue sea“! Ein Song von Harold Arlen übrigens\_ein kleiner Scherz am Rande.

Später komponierte er häufig in längeren Formen, eher orientiert an klassischer Musik, wie in seinen Suiten wie die „Black, Brown and Beige“ von 1943, „A Drum is a woman“ oder „Jump for Joe“, welches eigentlich als Musical ein Protest gegen die Darstellung des Lebens der Schwarzen in George Gershwins „Porgy & Bess“ gedacht war. Weiters die „Sacred Concerts“, 1957 die „Such Sweet Thunder“ Suite, auch „Shakespearean Suite“ genannt, weil sie William Shakespeare gewidmet war. Unter den verschiedenen Biofgrafen ist ziemlich umstritten, wieweit sich Duke Ellington und Billy Strayhorn tatsächlich mit dem Werk William Shakespears auseinander gesetzt haben, von manchen Kritikern wurde vermerkt, dass sich die Parallelen mit Shakespeare nur darauf beschränkten, dass sie beide nur für ihre eigene Truppe geschrieben haben. Weiters die Bigband-Fassung der „Peer-Gynt-

Suite" von 1960 und nicht zu vergessen die „Far East Suite" aus 1964, die zum Teil während der großen Welttournee entstand und wunderbare Kompositionen von Billy Strayhorn enthält, wie z.B. „Isfahan" oder „Agra". Schon 1956 verband er die ursprünglich separaten Kompositionen „Diminuendo in Blue" und „Crescendo in Blue" aus dem Jahre 1937 zu „Diminuendo and Crescendo in Blue" und der live Mitschnitt beim Newport Jazz Festival mit einem Tenorsaxophon-Solo von Paul Gonsalves von 27 Chorussen war ja legendär. Duke Ellingtons Ansagen endeten ja oft mit dem Satz: „we love you madly" – in diesem speziellen Fall fügte er noch hinzu: „Paul Gonsalves loves you madly too"!

Bei diesen längeren, fast sinfonischen Arbeiten wurde jedoch gelegentlich kritisiert, dass er dort das Wesentliche des Jazz zugunsten einer „künstlichen Klassik" aus den Augen verloren hätte, ich teile diese Ansicht nicht, denn ich finde, dass er immer so viel Platz für seine Solisten gelassen hat wie kaum ein anderer Bigbandleader.

Duke Ellington war bekannt für seine ausgeprägte Eitelkeit und seinen herrischen und manipulativen Umgang mit seinen Band- und Familienmitgliedern. So erlaubte er etwa seiner Schwester nicht, ohne Begleitung aus dem Haus zu gehen. Sein Sohn Mercer sagte über ihn: „Er regiert mit eiserner Hand in einem Glacé-Handschuh". Mercer Ellington hatte zwar auch eine musikalische Ausbildung, schaffte es aber nie aus dem übermächtigen Schatten seines Vaters heraus zu kommen, war nach einigen gescheiterten Versuchen, eine eigene Karriere zu machen, dann erst als Trompeter in Dukes Bigband, durfte aber keine Soli spielen, war dann später der Roadmanager, wurde aber von den Musikern auch eher weniger geschätzt; seine Versuche, die Band nach dem Tode Dukes aufrecht zu halten waren auch nicht vom Erfolg gekrönt.

1965 wurde Ellington für den Pulitzer-Preis nominiert, den er aber nicht erhielt. Sein Kommentar dazu war: „Das Schicksal ist freundlich zu mir. Es will nicht, dass ich zu jung berühmt werde."

Am 24. April 1969 erhielt er aus der Hand von US-Präsident Richard Nixon für sein Lebenswerk die Presidential Medal of Freedom.

Bei dem Empfang bei Präsident Nixon im Weißen Haus gibt eine Aufnahme von ihm, wo er die „Black, Brown and Beige Suite" am Klavier solo spielt. Mit Vince Benedetti, mit dem ich 1971 in Berlin gespielt habe, haben wir diese Aufnahme mit der Orchesteraufnahme verglichen: Es war jeder einzelne Ton da – eine ungeheure pianistische Leistung. Dukes Virtuosität am Klavier wurde ja vielfach unterschätzt, weil er gemeinhin mehr als Bandleader und Komponist wahrgenommen wurde, wie auch wiederum viele Kompositionen Duke Ellington zugeschrieben wurden, obwohl sie in Wirklichkeit von Billy Strayhorn waren.

So wie das am häufigsten mit dem Ellington-Orchester in Verbindung gebrachte Stück „Take The A-Train" nicht – wie häufig fälschlich angenommen – von Duke

Ellington stammt, sondern von Billy Strayhorn.

Sehr augenscheinlich ist hier wieder das vorher erwähnte „Mitschneiden“ der Bandleader an den Kompositionen der Musiker. „Perdido“ und „Caravan“ ist eigentlich von Juan Tizol, „Mood Indigo“ von Barney Bigard usw. Es taucht auch dort immer wieder der Name Irving Mills auf. Nun, Irving Mills war auch Musiker, aber in erster Linie Verleger bzw. Producer und Manager. Er begann schon mit Duke zusammenzuarbeiten als dieser mit seiner ersten damaligen Band, die „Washingtonians“ gerade nach NY kam. Er hat sich auch bei allen Songs, die er verlegte, als Co-Komponist registrieren lassen um bei den Tantiemen mit zu kassieren, natürlich nicht nur bei Duke Ellington, sondern bei allen möglichen Musikern, die er managte bzw. deren Songs er verlegte. Andererseits muss man natürlich seine Leistungen als Musikmanager würdigen. Ohne einen Irving Mills würden wir alle vielleicht einen Duke Ellington und eine ganze Menge anderer Komponisten überhaupt nicht kennen, weil diese ohne ihn keine Karriere gemacht hätten und möglicherweise völlig unbekannt geblieben wären.

Duke Ellington war ab den 1920er Jahren eine herausragende Größe des Jazz mit einem bis heute nicht hoch genug einzuschätzendem Einfluss. Man zählt ihn zu den größten amerikanischen Komponisten. Zu seinen größten Erfolgen zählten: „Satin Doll“, „Rockin' in Rhythm“, „Mood Indigo“, „Caravan“ oder „Sophisticated Lady“. In den 1920er und 1930er Jahren entstanden sie häufig in Zusammenarbeit mit Irving Mills, ab Ende der 1930er Jahre mit Billy Strayhorn.

Ellington schrieb auch Filmmusiken, von „Black and Tan Fantasy“ (1929) über „Anatomy of a Murder“ (1959) mit James Stewart als einem klavierspielenden Rechtsanwalt, bis „Paris Blues“ (1961) mit Paul Newman und Sidney Poitier als Jazzmusikern, Louis Armstrong tritt darin auch kurz auf.

Von Duke Ellington sind mehr als 2000 Kompositionen aktenkundig.

Er starb im Alter von 75 Jahren am 24. Mai 1974 in New York an Lungenentzündung. Bemerkenswert dabei ist, dass innerhalb kurzer Zeit einige seiner berühmten Solisten wie Paul Gonsalves, Harry Carney, Quentin Jackson und Ray Nance, die jahre- bzw. jahrzehntelang in Dukes Orchester spielten, auch verstarben.

Jetzt wollen wir uns aber für heute mit Duke Ellington von Ihnen verabschieden:

**„It Don't Mean a Thing, If it Ain't Got that swing“**

Text zum Nachlesen S. 46

optional oder Zugaben:

Burton Lane: (Text: Alan Jay Lerner)

**Too Late Now**

(Film: Royal Wedding 1951 mit Fred Astaire und Norma (Eleanor ?) Powell)

Text zum Nachlesen S. 47

Duke Ellington:

**Come Sunday**

(Black, Brown and Beige-Suite)

Text zum Nachlesen S. 47

## **Konzertende**

Um diese Abhandlung über GAS und Jazz zu vervollständigen sind hier noch die Texte der gespielten Songs:

### **Nobody else but me (Jerome Kern) - Oscar Hammerstein**

I want to be No-one but me,  
I am in love With a Lover who likes me  
The way I am, I have my faults,  
He likes my faults, I'm not very bright,  
He's not very bright.

He thinks I'm grand, That's grand for me,  
He may be wrong But if we get along,  
What do we care say we.  
When he holds me close, Close as we can be,  
I tell the Lad That I'm grateful and I'm glad  
That I'm nobody else but me.

### **Love me or leave me (Walter Donaldson) - Gus Kahn**

Love me or leave me and let me be lonely  
You won't believe me, and I love you only,  
I'd rather be lonely than happy with somebody else.



You might find the night-time the right time for kissing,  
but nighttime is my time for just reminiscing,  
regretting instead of forgetting with somebody else.

There'll be no one unless that someone is you.  
I intend to be independently blue.

I want your love but I don't want to borrow to have it to-  
day and to give back tomorrow For  
my love is your love, There's no love for nobody else!

### **Come Rain Or Come Shine (Harold Arlen) - Johnny Mercer**

I'm gonna love you like nobody's loved you, Come rain Or Come Shine  
High as a mountain and deep as a river, Come Rain Or Come Shine  
I guess when you met me it was just one of those things.  
But don't ever bet me, 'cause I'm gonna be true if you let me.

You're gonna love me like nobody's loved me Come rain Or Come Shine.  
Happy together, unhappy together and won't it be fine  
Days may be cloudy or sunny, we're in or we're out of the money. But  
I'm with you always, I'm with you rain or shine!

### **I Wanna Be Loved (John Green) - Billy Rose and Edward Heyman**

I wanna be loved with inspiration, I wanna be loved starting to night.  
Instead of merely holding conversation, hold me tight.

I wanna be loved, I crave affection, those kisses of yours I'd gladly share.  
I want your eyes to shine in my direction, make me care!

I want the kind of romance that should be strong and equally as tender.  
I only ask for the chance to know the meaning of the word surrender.

I wanna be thrilled by only you, dear. I wanna be thrilled by your caress.  
I wanna find each dream of mine come true, dear, I wanna be loved.

2.

I wanna be loved with inspiration, I wanna be loved starting to night.  
Instead of merely holding conversation, hold me tight.

I wanna be kissed until I tingle, I wanna be kissed starting tonight,  
embrace me till our heart-beats intermingle, wrong or right.

I'm in the mood to adore; I'm ready for that well known turtledoving.  
I'm in no mood to resist and I insist the world owes me a loving

I wanna be thrilld to desperation, I wanna be thrilled starting tonight.  
With ev'ry kind of wonderful sensation, I wanna beloved.

### **How deep is the ocean (Irving Berlin) - Shapiro, Ted Campbell, Jimmy Connelly**

How much do I love you? I'll tell you no lie  
How deep is the ocean? How high is the sky?

How many times a day do I think of you?  
How many roses are sprinkled with dew?

How far would I travel, To be where you are?  
How far is the journey From here to a star?

And if I ever lost you, how much would I cry?  
How deep is the ocean? How high is the sky?

### **Stardust (Hoagy Carmichael) - Mitchell Parish**

And now the purple dusk of twilight time  
Steals across the meadows of my heart  
High up in the sky the little stars climb  
Always reminding me that we're apart

You wander down the lane and far away  
Leaving me a song that will not die  
Love is now the stardust of yesterday  
The music of the years gone by.

Refr.

Sometimes I wonder why I spend  
The lonely night dreaming of a song

The melody haunts my reverie  
And I am once again with you  
When our love was new  
And each kiss an inspiration  
But that was long ago  
Now my consolation  
Is in the stardust of a song

Beside a garden wall  
When stars are bright  
You are in my arms  
The nightingale tells his fairy tale  
A paradise where roses bloom  
Though I dream in vain  
In my heart it will remain  
My stardust melody  
The memory of love's refrain

### **You Do Something To Me - Cole Porter**

You do something to me.  
Something that simply mystifies me.  
Tell me, why should it be  
You have the pow'r to hypnotize me.  
Let me live 'neath your spell.  
Do do that voodoo that you do so well.  
For you do something to me  
That nobody else can do.  
Let me live 'neath your spell.  
Do do that voodoo that you do so well  
For you do something to me  
That nobody else can do.  
That nobody else can do

### **Somebody Loves Me (George Gershwin) - Buddy de Sylva**

Somebody loves me, I wonder who,  
I wonder who he can be.

Somebody loves me, I wish I knew,  
Who he can be worries me.

To ev'ry guy who passes by I shout "Hey maybe,  
you were meant to be my lovin' baby!"

Somebody loves me, I wonder who,  
Maybe it's you

### **I only have eyes for you (Harry Warren) - Al Dubin**

Are the stars out tonight?  
I don't know if it's cloudy or bright  
'Cause I only have eyes for you, dear

The moon may be high  
But I can't see a thing in the sky  
'Cause I only have eyes for you

I don't know if we're in a garden  
Or on a crowded avenue  
You are here, so am I

Maybe millions of people go by  
But they all disappear from view  
And I only have eyes for you

Yeah, are the stars out tonight?  
I don't know if it's cloudy or bright  
'Cause I only have eyes for you, dear

Babe, the moon may be high  
But I can't see a thing in the sky  
'Cause I only have eyes for you

Oh, baby, I don't know if we're in a garden  
Or on a crowded avenue  
You are here, so am I

Maybe a million people go by  
But they all disappear from view

### **My romance (Richard Rodgers) - Lorenz Hart**

My romance doesn't have to have a moon in the sky  
My romance doesn't need a blue lagoon standing by  
No month of May, no twinkling stars  
No hide away, no soft guitars

My romance doesn't need a castle rising in Spain  
Nor a dance to a constantly surprising refrain  
Wide awake I can make my most fantastic dreams come true  
My romance doesn't need a thing but you

My romance doesn't have to have a moon in the sky  
My romance doesn't need a blue lagoon standing by  
No month of May, no twinkling stars  
No hide away, no soft guitars

My romance doesn't need a castle rising in Spain  
Nor a dance to a constantly surprising refrain  
Wide awake I can make my most fantastic dreams come true  
My romance doesn't need a thing but you

### **Darn that dream (Jimmy Van-Heusen) - Eddie DeLange**

Darn that dream I dream each night  
You say you love me and hold me tight  
But when I awake and you're out of sight  
Oh, darn that dream

Darn your lips and darn your eyes  
They lift me high above the moonlit sky  
Then I tumble out of paradise  
Oh, darn that dream

Darn that one-track mind of mine  
I can't understand that you don't care  
Just to change the mood I'm in  
I'd welcome a nice old nightmare

Darn that dream and bless it too  
Without that dream I never have you

But it haunts me and it won't come true  
Oh, darn that dream

### **It had to be you (Isham Jones) - Gus Kahn**

It had to be you. It had to be you.  
I've wandered around, Finally found somebody who,  
Could make me be true.  
Whoa whoa whoa could make me be blue.  
And, even be glad just to be sad thinkin' of you

Some others I've seen, might never be mean.  
Might never be cross. Or, try to be boss.  
But, they wouldn't do.  
For nobody else gave me a thrill.  
With all your faults I love you still.  
It had to be you. Wonderful you. It had to be you

'Cause nobody else gave me a thrill.  
With all yo' faults  
I love you still now.  
And it had to be you.  
It just had to be you.  
It had to be you

### **It don't mean a thing, if it ain't got that swing (Duke Ellington) - Lyr. Ella Fitzgerald**

It don't mean a thing, if it ain't got that swing  
(doo-ah, doo-ah, doo-ah, doo-ah, doo-ah, doo-ah,  
doo-ah, doo-ah, doo-ah)  
It don't mean a thing all you got to do is sing  
(doo-ah, doo-ah, doo-ah, doo-ah, doo-ah, doo-ah,  
doo-ah, doo-ah, doo-ah)  
It makes no difference  
If it's sweet or hot  
Just give that rhythm  
Everything you've got  
It don't mean a thing, if it ain't got that swing  
(doo-ah, doo-ah, doo-ah, doo-ah, doo-ah, doo-ah,

doo-ah, doo-ah, doo-ah)  
It don't mean a thing all you got to do is sing  
(doo-ah, doo-ah, doo-ah, doo-ah, doo-ah, doo-ah,  
doo-ah, doo-ah, doo-ah)  
It makes no difference  
If it's sweet or hot  
Just give that rhythm  
Everything you've got  
It don't mean a thing, if it ain't got that swing  
(doo-ah, doo-ah, doo-ah, doo-ah, doo-ah, doo-ah,  
doo-ah, doo-ah, doo-ah)

### **Too late now (Burton Lane) - Alan Jay Lerner**

Too late now to forget your smile;  
the way we cling when we danced a while;  
Too Late Now to forget and go on to someone new

Too late now to forget your voice;  
the way one word makes my heart rejoice;  
Too late now to imagine myself away from you

All the things we've done together  
I relive when we're apart  
All the tender fun together  
stays on in my heart

How could I ever close the door  
and be the same as I was before  
Darling, no, no I can't anymore; it's too late now.

### **Come Sunday - Duke Ellington**

A-parts same lyrics - B-parts 3x different:

A:

Lord. dear Lord above, God almighty, God of love,  
Please look down and see my people through :ll

1.B:

I believe that God put sun and moon up in the sky  
I don't mind the gray skies 'cause they're just clouds passing by.

Lord. dear Lord above, God almighty, God of love,  
Please look down and see my people through

2.B:

Heaven is a goodness time. A brighter light on high.  
spoken: )"Do unto others as you would have them do to you,"  
And have a bright - er by and by.

3.B:

I believe God is now, was then and always will be.  
With God's blessing we can make it through eternity

## Nachwort

Wie schon eingangs erwähnt, musste ich, um im zeitlichen Rahmen eines Konzerts zu bleiben, viele Komponisten das GAS und entsprechend viele Songs unberücksichtigt lassen, aber ich möchte sie doch hier im Begleitheft – zusammen mit einigen ihrer zumindest bei Jazzmusikern bekanntesten Songs erwähnen – vielleicht ergibt sich ja die Möglichkeit von Anschlusskonzerten um diese dort näher zu beleuchten:

### Arthur Schwartz (1900-1984):

„Alone Together“, „Then I'll be tired of you“, „You and the night and the music“, „Dancing in the dark“, „By Myself“, „I Guess I have to change my plan“, „Haunted Heart“, „Rhythm and Romance“, „Love and kisses“, „Make the man love me“, „Got a bran new suit“, „Rock-a-bye your baby with a dixie melody“, „A gal in Calico“

### Bronislau Kaper (1902-1983):

„On green Dolphin Street“, „Gloria (‘s Theme from „Butterfield Eight)“, „While my Lady sleeps“, „Invitation“

### Burton Lane (1912-1997):



„Ev’rybody Loves Somebody Sometimes”, „Everything I Have Is Yours”, „How About You”, „How Are Things In Gloccamorra”, „Old Devil Moon”, „On A Clear Day (You Can See Forever)”, „Too Late Now”, „You Are My Thrill”, „I Hear Music”

Fred Ahlert (1892-1953):

„Babs”, „I Don’t Know Why I Love You Like I Do”, „I’ll Get By (As Long As I Have You)”,

„I’m Gonna Sit Right Down And Write Myself A Letter”, „Mean To Me”, „Walking My Baby Back Home”, „I Don’t Know Why - I Just Do”, „I’m Sitting On Top Of The World”

Gus Kahn (1886-1941):

„All Gods Chillun Got Rhythm”, „Carioca”, „Dream A Little Dream Of Me”, „Falling In Love With You”, „Guilty”, „I Never Knew”, „I’ll Be Seeing You”, „I’ll Never Be The Same”, „I’m Through With Love”, „Love Me Or Leave Me”, „Makin’ Whoopee”, „My Buddy”, „Nobody’s Sweetheart”, „On The Alamo”, „Until The Real Thing Comes Along”, „Yes Sir, That’s My Baby”, „Orchids In The Moonlight”

Jimmy McHugh (1894-1969):

„Don’t Blame Me”, „Exactly Like You”, „I Can’t Believe That You’re In Love With Me”, „I Can’t Give You Anything But Love”, „I Just Found Out About Love”, „I Won’t Dance”, „I’m In The Mood For Love”, „I’m Shooting High”, „I’ve Got My Fingers Crossed”, „Let’s Get Lost”, „Lost In Fog”, „On The Sunny Side Of The Street”, „Say It Over And Over Again”, „Too Young To Go Steady”, „Where Are You”, „You’re A Sweetheart”, „I Must Have That Man”, „When My Sugar Walks Down The Street”

Ralph Burns (1922-2001):

„Caldonia (What Makes Your Big Head So Hard?)”, „Early Autumn”, „Mother Goose Jumps”, „Northwest Passage”, „Early Spring”, „Cool Cat On A Hot Tin Roof”, „Lady McGowan’s Dream”, „Pimlico”, „This Reminds Me Of You”, „Bijou”, „Misty Morning”

Ray Noble (1903-1978)

„Blue Flame”, „Cherokee (Indian Love Song)”, „I Hadn’t Anyone Till You”, „Seems Like You Just Don’t”, „The Touch Of Your Lips”, „The Very Thought Of You”, „Love Locked Out”

Richard Whiting (1891-1938):

„Beyond The Blue Horizon“, „The Japanese Sandman“, „Louise“, „My Blue Heaven“, „My Ideal“, „She’s Funny That Way“, „Too Marvellous For Words“, „You’re An Old Smoothie“, „Sleepy Time Gal“, „My Future Just Passed“

Rube Bloom (1902-1976):

„Day In, Day Out“, „Don’t Worry ‘bout Me“, „Fools Rush In“, „I Can’t Face The Music“

Vernon Duke (1903-1969):

„April In Paris“, „Autumn In New York“, „I Can’t Get Started (With You)“, „Island In The West Indies“, „Taking A Chance On Love“, „What Is There To Say“

Vincent Youmans (1898-1946):

„Carioca“, „Hallelujah“, „I Know That You Know“, „I Want To Be Happy“, „More Than You Know“, „Sometimes I’m Happy“, „Tea For Two“, „Time On My Hands“, „Without A Song“

**Quellen:**

Meine Informationen stammen aus folgenden den Quellen:

Bücher:

„Jazz-Standards“ - Das Lexikon v. Hans-Jürgen Schaal

„Klänge, Zeiten, Musikanten“ von Werner Burkhardt  
„Jazz Lexikon“ von Martin Kunzler  
„American Popular Song“ von Alec Wilder  
„Das Musical“ von Siegfried Schmidt-Joos  
„Der Musikverstand“ von Wilfried Gruhn  
„Das wohltemperierte Gehirn“ von Robert Jourdain  
„To be or not to bop“ von Dizzy Gillespie  
„Jazz - Die neue Enzyklopädie“ von Arrigo Polillo

#### Tonaufnahmen:

Smithonian Collection of Recordings (American Popular Song)  
meine eigene Platten-/CD-/Tonbandsammlung mit meiner „iTunes library“ mit  
inzwischen mehr als 50.000 Titel

#### Internet:

Wikipedia

sowie die offiziellen Webseiten der einzelnen Komponisten bzw. Verlage oder  
Produktionsfirmen, soweit existent.

#### Und die wichtigste Quelle:

Gespräche mit und Erzählungen von meinen amerikanischen Kollegen und Freunden  
bzw. Zeitzeugen und Bandleadern, mit denen ich das Glück hatte z.T. jahrelang  
zusammen arbeiten zu können wie z.B.:

Jimmy Woode, Joe Harris, Booker Ervin, Lee Konitz, Tete Montoliu, Don Menza,  
Albert "Tootie" Heath, Benny Bailey, Donald Byrd, Ronnie Stephenson, Walter Norris,  
Åke Persson, Al Porcino, Benny Golson, Percy Heath, Ed Thigpen, Art Farmer, Rolf  
Ericson, Wilton Gaynair, Dusko Goykovic, Maynard Ferguson, Jean Warland, Paul  
Kuhn, Rolf Kühn, Marvin Stamm, Slide Hampton, Leo Wright, Carmell Jones u.v.a.

Entschuldigung, da sind auch ein paar Europäer dabei, aber aus der gleichen Liga!

Wobei aus letzterer Quelle sicher einige der amüsantesten und sicher weniger  
bekannten Anekdoten stammen.

Die Idee zu dieser Art von Konzert entstand, als ich feststellen musste:

Viele Lieder des GAS sind ja weltweit bekannt und beliebt, aber über deren Herkunft und deren Komponisten ist den an Jazz und Popmusik interessierten Musikfreunden oft kaum etwas bekannt, da das Interesse des Publikums von jeher mehr den Interpreten oder dem Lied selbst als den Urhebern gilt.

Nur ein Beispiel: Der Name Harold Arlen sagt nur wenigen wirklich etwas, hingegen „Over The Rainbow“ oder „Stormy Weather“ kennt fast jeder. Beides sind Kompositionen von Harold Arlen!

Diesem Informationsdefizit abzuhelfen ist auch einer der Gründe für diese Art von Konzert – abgesehen von meiner persönlichen Spielfreude. Ein weiterer Grund ist meine Überzeugung, dass eine bessere Kenntnis der Zusammenhänge und Umstände der Entstehung dieser Lieder auch beim Publikum die Akzeptanz dieser Musik – insbesondere natürlich von Jazz, so wie ich ihn verstehe - erhöhen kann.

Lester Young sagte, dass man einen Standard eigentlich nur richtig spielen könne wenn man auch den Text kenne!

Auf Grund der Menge an Titeln dieses GAS bzw. der nach meinen eigenen Kriterien getroffen Auswahl ergäbe sich eigentlich die Notwendigkeit, diese Materie in mehreren Konzerten vorzustellen (allein von der Musik George Gershwins könnte man locker 50 Konzerte bestreiten und auch bei vielen anderen Komponisten gibt es hunderte phantastische Stücke). Dazu könnte ich auch Hörbeispiele von Originalaufnahmen (z.T. vom Smithsonian Institute), spätere Versionen anderer Musiker der gleichen Songs mitbringen und diese mit anderen, späteren Versionen und auch mit unserer hier gespielten Version zu vergleichen, auch tiefergehende musikalische Analysen und ausführlichere Hintergrundinformationen wären so möglich. Aber zunächst ist es nötig, um überhaupt anzufangen zu können, eine noch konzentriertere Auswahl von Songs und deren Hintergrundinformationen auch zu den jeweiligen Komponisten zu treffen.

Dieses Werk kann naturgemäß keinen Anspruch erheben, alle aufgeführten Geschichten oder Anekdoten auf wissenschaftlich basierten Fakten darzustellen, da ein Großteil meiner Quellen auf meiner persönlichen Lebenserfahrung als Profimusiker (seit 1956) und aus unzähligen Gesprächen bzw. dem kollegialen Erfahrungsaustausch unter Profimusikern herrührt. Dazu kommt, dass sowohl die Populärmusik wie auch der Jazz im Laufe der Jahre und Jahrzehnte sich in einem permanenten Wandel befanden und sich auch immer noch befinden. Dieser Wandel ist natürlich hauptsächlich durch den Wandel der technischen Möglichkeiten in der Freizeitgestaltung der Menschen verursacht.

Z.B. gab es in Europa vor 1960 kein weit verbreitetes Fernsehen. Das veränderte natürlich das Verhalten der Menschen in ihrem Freizeitverhalten und hatte entsprechende, teils dramatische Folgen für die gesamte Gastronomie- und

Musikwirtschaft und die darin beschäftigten Menschen, in Folge für das Musiktheater, die aufkommende Filmwirtschaft bis hin zum heutigen Trend des Heimkinos mit Dolby-Surround-Sound, DVD, Blue-Ray discs etc.

Inzwischen ist das Angebot der Unterhaltungsindustrie (der Name sagt schon alles) derart umfangreich – ich denke da an alle Sorten von Computerspielen, Spielkonsolen, Sport- und andere Großveranstaltungen u.v.m.) – so dass reines „live“ Musikhören auch nur mehr ein immer kleiner werdender Teil des gesamten Musikangebots wird. Dazu gibt es neue Entwicklungen von vorgeblich kreativen Tätigkeiten in der Popmusik wie Karaoke oder DJs!

Dazu möchte ich aber noch bemerken, dass ich mich nun keineswegs hier als Experte in Sachen GAS betrachte. Dieses Konzert/Workshop sollte in erster Line dazu dienen Ihre/Eure Aufmerksamkeit auf diesen Aspekt des Begriffes „Standards“ bzw. die Beziehung zwischen Jazz und dem GAS zu lenken.

im Nov. 2013, überarbeitet 2015

Mein besondere Dank gilt hier meiner Tochter Philine, meinen Freunden Klaus Schulz und Heinz Czadek für Hilfe und Lektorat.

Für konstruktive Kritik, Korrekturhinweisen (nobody is perfect) oder inhaltliche Anregungen oder mir nicht bekannte Zusatzinformationen bin ich natürlich jederzeit dankbar und dialogbereit!



© Heinz v. Hermann

Oberes Aigen 223, 5350 Strobl, (Juchgasse 16/15, 1030 Wien) Austria

mob.: +43 664 307 3006

mail: [h.v.hermann@jazzahead.com](mailto:h.v.hermann@jazzahead.com)

web: [www.jazzahead.com](http://www.jazzahead.com)