

Vorwort

Die Geschichte der klassischen Musik lässt sich anhand ihrer Meisterwerke darstellen, die Geschichte der Popmusik anhand ihrer Hits. Im Jazz ist das ein wenig anders: Hier zählt das Material weniger als die Art, wie damit umgegangen wird. Die Geschichte des Jazz ist daher in erster Linie eine Geschichte individueller und kollektiver Stilistiken, Improvisations-Strategien, Phrasierungs- und Intonationsweisen, kurz: eine Interpretations-Geschichte. Ein Buch über die beliebtesten Melodien der Jazz-Musiker kann sich darum nicht auf die Kompositionen selbst beschränken, auf ihre Form, ihre Autoren, ihr schöpferisches Umfeld. Es muss auch von den Schicksalen dieser Stücke erzählen, ihrer Entdeckung oder Wiederentdeckung im Jazz, ihren Schule machenden Einstudierungen, ihren interpretatorischen Traditionen – all den Entwicklungen, die sie zu dem machten, was sie heute sind: Jazz-Standards.

Dieses Buch will also Verschiedenes. Es will der Komposition selbst gerecht werden, anekdotisch oder analytisch; es will ihre Interpretations-Geschichte darstellen, soweit sie den Jazz betrifft; und es will Hörempfehlungen geben, die die Variationsbreite des jeweiligen Standards deutlich machen. Die Schwerpunkte wechseln dabei von Text zu Text: Mal erhält die musikalische Analyse eines Songs mehr Raum, mal die Entstehungsgeschichte einer bestimmten Aufnahme. Mal wird der Komponist des Standards ausführlicher porträtiert, mal eine bestimmte Deutungstradition der Jazzer in den Mittelpunkt gestellt. Die Herangehensweisen sind grundsätzlich so verschieden wie die dargestellten Standards und die darstellenden Autoren – und damit der interpretatorischen und improvisatorischen Vielfalt des Jazz vergleichbar. In ihrer Gesamtheit erzählen unsere Texte die Geschichte dieser Musik – nicht schematisch nach Musikern oder Instrumenten, Schulen und Epochen geordnet, sondern auf eine neue, vitale, wildwüchsige Weise: voll wissenswerter Anmerkungen, kurioser Details und überraschender Perspektivwechsel. Auch Ausschweifungen und Wiederholungen liegen dabei in der Natur der Sache.

Dieses Buch will zum Schmöckern und Hören verführen – und zum vorurteilsfreien Weiterforschen im Kosmos des Jazz. Wer mehr Ordnung in die swingenden Realitäten bringen möchte, versuche es über die Register am Ende des Buches.

Jeder Darstellung eines Jazz-Standards in diesem Buch sind einige grundlegende Informationen nach einheitlichem Muster vorangestellt. Sie bestehen zunächst aus dem *Titel* eines Songs einschließlich abweichender Schreibweisen oder anderssprachiger Original-

titel. Unter dem Stichwort *Musik* finden sich der/die registrierten oder (in umstrittenen Fällen) wahrscheinlichen Komponisten. Unter dem Stichwort *Text* sind nur solche Songtexter genannt, die bei der Registrierung des Stücks als Mitautoren gemeldet wurden, wie es etwa bei Tin-Pan-Alley-Songs üblich war. Zwar besitzt fast jeder Jazz-Standard heute einen Text, ist also ein »Song«, aber nur selten wurde ein nachträglicher Texter zum offiziellen Mitautor erhoben. Wenn ein Komponist und sein Verlag seine Textversion überhaupt autorisierten, so wurde sie in der Regel unter einem neuen Titel gemeldet, so dass der Songtexter nur bei Aufnahmen honoriert wird, die tatsächlich seinen Text verwenden. Manche solcher (und auch inoffizieller) Betextungen werden in unserer Darstellung des jeweiligen Songs natürlich erwähnt. Danach folgt jeweils die Angabe der ersten *Copyright*-Anmeldung, die in den meisten Fällen um nicht mehr als zwei Jahre von der Erstaufführung oder Ersteinspielung differiert (die allerdings nicht unbedingt eine Jazz-Interpretation sein muss). Das *Copyright*-Jahr signalisiert dem Leser auf den ersten Blick, aus welcher geschichtlichen Phase des Jazz und der Gesellschaft das jeweilige Stück hervorging. Die Angabe *Verlag* nennt den möglichst aktuellen (nicht den historisch ersten) Verwalter der Original-Rechte – in den meisten Fällen also einen amerikanischen Musikverleger. Mit Hilfe dieser Angabe ist das Stück im Copyright-Dschungel leicht zu lokalisieren, auch wenn die Rechte, wie es häufig geschieht, an einen größeren Musikverlag übergehen sollten. Die Angabe *Wichtige Aufnahmen* schließlich nennt in der Regel Jazz-Einspielungen, die im darstellenden, notwendig subjektiven Text besonders gewürdigt werden. Der Zugang zu den Songs und ihren Interpreten ist auch über zwei Register möglich. Das Interpretengerüste führt dabei nur jene Künstler auf, die jeweils in der Angabe *Wichtige Aufnahmen* zu finden sind.

Die Standards des Jazz, die in diesem Buch behandelt werden, kommen aus ganz verschiedenen Quellen und Epochen: aus Überlieferungen des 19. Jahrhunderts, aus Ragtime, klassischem Blues und frühem Jazz, aus Broadway-Shows und Hollywood-Filmen, aus dem Chicago-Jazz der zwanziger Jahre, dem Swing der dreißiger und vierziger, dem Bebop und Hardbop, dem Bossa Nova, dem modalen und selbst dem Free Jazz. Natürlich wird der Leser den einen oder anderen Jazz-Standard vermissen: Vollständigkeit kann es hier nicht geben. Aber auch zu manchem Song, der in unserer Auswahl fehlen mag, lassen sich über das Register noch hilfreiche Informationen finden.

Songtexte und ihre Interpreten, die Sänger, spielen in diesem Buch eine größere Rolle, als es der europäische Jazz-Fan gewohnt ist. Sie sind schon deshalb wichtig, weil ein Großteil der Jazz-Standards –

vor allem die aus Musicals und Filmen – eigentlich als Songs konzipiert wurden und die Songtexter so manchen Einfluss auf die endgültige Form und die emotionale Farbe der Komposition nahmen. Mehr noch: Viele dieser Songs hätten ohne populäre Massenerfolge – und die lieferten meistens die Sänger – nie die Aufmerksamkeit der Jazz-Musiker erregt und wären nie Jazz-Standards geworden. Die Vermittlerfunktion von »Schlagersängern« wie Frank Sinatra, Fred Astaire oder Bing Crosby, über die so mancher Jazz-Purist die Nase rümpft, kann in ihrer Bedeutung für die Jazz-Geschichte gar nicht hoch genug eingeschätzt werden. Nicht umsonst vergleichen viele Jazz-Musiker ihr Instrument mit einem »singing horn« und behaupten, sie würden über den Text des jeweiligen Songs improvisieren. In den dreißiger Jahren konnte Louis Armstrong zwar in seiner Doppelrolle als Vokalist und Trompeter noch häufig die Hürde zwischen Entertainment und Jazz-Kunst überspringen und hat viele Musical-Songs gleichermaßen zu Schlagern wie zu Jazz-Standards gemacht. Doch in der Ära des modernen Jazz mussten sich ein »Populist« wie Frank Sinatra und ein »Klangästhet« wie Miles Davis diese Rolle teilen, um dasselbe zu leisten: Der enge Zusammenhang gerade zwischen Sinatra und Miles gehört vielleicht zu den interessantesten Aspekten dieses Buches.

Wie ein Song entstand, wie er ins Jazz-Repertoire geriet, welche Schicksale ihn hier erwarteten und wie diese eine immer reichere Tradition schufen, die weit über den musikalischen Wert der Vorlage – des so genannten »Standards« selbst – hinauswuchs und zum Diskurs in eigener Sache wurde: Davon erzählt dieses Buch. Es macht auch deutlich, dass diese Tradition keineswegs abgeschlossen ist, sondern weiterhin ständig durch Neu-Deutungen bereichert wird. Auch wenn so mancher über die Jung-Stars der Gegenwart lästert: Es gehört heute eine Menge kreativen Selbstvertrauens dazu, im kommerziellen Zonenrandgebiet Jazz überhaupt noch Originelles sagen zu wollen. Und es wird gesagt: Vielleicht das beste Beispiel für die Vitalität dieser Musik ist die Flut an fantasievollen, witzigen, absolut innovationsfreudigen Interpretationen der Werke Thelonious Monks – eine Flut, die erst um 1980 so richtig eingesetzt hat. Kaum zu glauben, aber bis dahin galten die meisten von Monks Stücken als zu bizarr und zu schwierig, um jemals Jazz-Standards zu werden.

Jazz-Standards sind nicht vergleichbar mit den Meisterwerken der klassischen Musik, weil sich der Jazz in der Hauptsache jenseits der notierten Komposition abspielt. Jazz-Standards sind aber durchaus mehr als nur Kulisse für den Solisten, nämlich Destillate der Jazz-Praxis. Die Stücke, die sich Jazz-Musiker in den zwanziger, fünfziger, achtziger Jahren schrieben, waren Produkte ihrer jeweiligen Spiel-

weise und auf diese zugeschnitten. Selbst in den Broadway-Songs eines George Gershwin oder Harold Arlen hat sich der Einfluss des Jazz niedergeschlagen, wie ihn die Komponisten wahrnahmen. Und dieselben Songs waren es dann, durch die hindurch wieder stilistische Neuerungen im Jazz vollzogen wurden: Die harmonisch komplexesten Broadway-Songs der dreißiger Jahre wurden im Cool Jazz der fünfziger erst richtig entdeckt. Der Geist jeder Jazz-Epoche spiegelt sich auch in den Standards, die sie bevorzugt.

Ich danke allen Autoren, die an diesem Buch mitgearbeitet haben und dabei tief in die Grundlagenforschung des Jazz eingestiegen sind. Ich danke meiner Frau Andrea, die beim Sammeln, Sortieren und Formatieren der Texte half. Ganz besonders danke ich Olaf Benzinger, dem Lektor und Gestalter dieses Buches, für seine Geduld, seinen guten Geschmack und seine fachkundigen Anregungen.

Hans-Jürgen Schaal
März 2001

A

A Child Is Born

Musik: Thad Jones; Text: Alec Wilder

Im Dezember 1965 gründeten der Trompeter und Arrangeur Thad Jones und der Big-Band-Drummer Mel Lewis eine so genannte Rehearsal-Band aus Studiomusikern. Die Jones-Lewis-Band bestritt nicht nur jahrelang die Montagabend-Konzerte im New Yorker Jazzclub Village Vanguard, sondern setzte neue Maßstäbe für die orchestrale Jazz-Sprache und stellte viele großartige Kompositionen vor. Für diese Band entstand auch Jones' Ballade »A Child Is Born«, die seit der Erstaufnahme 1970 (mit Pepper Adams als Hauptsolist) zu den meistgespielten Jazz-Walzern gehört. Wegen ihres Titels und der beschaulich-freundlichen Melodie wird sie vielfach als modernes Weihnachtslied verstanden.

Oscar Peterson nahm das Stück noch im gleichen Jahr solo auf und ein Jahr später mit den Singers Unlimited. Auch Bill Evans, der Lyriker unter den großen Jazz-Pianisten, spielte »A Child Is Born« 1976 gleich zweimal ein: mit seinem Quintett bei einem Tourneeaufenthalt im westkalifornischen Berkeley und im Duo mit dem Sänger Tony Bennett. Der Texter des Songs, Alec Wilder, war von der ersten Vokalaufnahme begeistert: »Tony singt den Song außergewöhnlich behutsam. Er verleiht jedem Wort einen besonderen Ausdruck, und er macht es sehr sensibel und respektvoll. Der Vortrag dieser schönen Melodie nur mit Klavier-Begleitung ist eigentlich alles, was der Song braucht, denn er liegt ja in den bewährten Händen von Bill Evans.«

Der intim-ausgeglichene Charakter des Stücks hat immer wieder auch zu instrumentalen Duo-Aufnahmen angeregt, so durch Walter Norris/George Mraz, Herb Ellis/Ross Tompkins, Mundell Lowe/Tete Montoliu, Stan Getz/Albert Dailey, Kenny Drew/Niels-Henning Ørsted-Pedersen, Tommy Flanagan/Hank Jones und andere. Zu den besonderen Einspielungen des 30-taktigen Songs gehören neuere Arrangements für Vokalgruppen (The Ritz, Real Group) sowie die Version des Gitarristen Stanley Jordan, der 1984 mit seiner exzellenten Tap- oder Touch-Technik das Stück solo aufnahm. A child is born? A child has grown up. (ug-hjs)

Copyright 1970

Verlag D'Accord

Music, Inc.

Wichtige Aufnahmen

Thad Jones/Mel Lewis

Bill Evans/

Tony Bennett

Real Group

Stanley Jordan

Orchester von Buddy Bregman. Als Norman Granz, der Impresario von JATP, in den späten fünfziger Jahren mit der Herausgabe der »Songbook«-Alben begann, war die große Lady des Jazzgesangs fast vierzig, was in der amerikanischen Gesellschaft damals schon als »alt« galt. Es bedeutete Ella Fitzgerald daher viel, dass ihre Karriere durch die Songbooks noch einmal Auftrieb bekam und sie weltweit ein neues Publikum erreichte. Viele Menschen meinten: Ganz egal, was diese Lady singt, sie singt immer eine hübsche Melodie – so beschreibt es Ellas Biograf Jim Haskins.

»Isn't It Romantic« ist besonders ein Thema der Pianisten geworden, darunter Al Haig, Art Tatum, Oscar Peterson, Bill Evans oder Sir Charles Thompson. Freunde des Jazzklaviers sollten keine dieser Aufnahmen verpassen. Von besonderem Reiz sind die Version des Stride-Pianisten Joe Turner (1959 in Zürich) und Joe Albany's Solo-Performance 1977 in Paris (im Club The River Bop). Albany dekliniert puren Bebop: brillanter Anschlag, rhythmische Vitalität und Klarheit der melodischen Phrasen. Auf einer von Norman Granz produzierten Jam Session vom Juni 1952 ist der Song aber auch als heißes Battle-Stück zu hören: Individueller Zungenschlag und schnell-füßige Virtuosität schaffen eine fast nicht enden wollende Kette von Chorusvariationen – nur die Plattendauer ist die Schranke. Der Trompeter Charlie Shavers, der Pianist Oscar Peterson und Saxofonisten wie Benny Carter, Johnny Hodges, Flip Phillips und Ben Webster sind hier in bester Kampflaune. Deutlich kühler gingen es Shorty Rogers und Jimmy Giuffre an, als sie den romantischen Song 1955 mit einem fantasievollen kontrapunktischen Arrangement deuteten. Eine eigenwillige Interpretation aus deutschen Landen bietet ein Duett der Bassistin Ulla Oster und des Reed-Bläser Wollie Kaiser: Sie brachten im Sommer 1994 ungewohnt romantisches Töne ins Kölner Jazzhaus. (rdw)

It Ain't Necessarily So

Musik: George Gershwin; Text: Ira Gershwin

Die Songs aus PORGY AND BESS hatten es schwer, zu Standards zu werden, denn sie mussten zwei Handicaps überwinden. Erstens entstammten sie einer Oper und damit einem Genre, das in den USA nicht besonders populär war. Zweitens sind sie so sehr an ihre Funktion im Bühnenwerk gebunden, dass man sie kaum als eigenständige Songs präsentieren kann: »Summertime« ist ein Wiegenlied, »My Man's Gone Now« ein Trauerlied, »Oh Lawd, I'm On My Way« ein Gospel. Natürlich gibt es Love Songs in der Oper, doch die wenden sich nicht an ein unbestimmtes »You«, sondern an »Porgy« oder »Bess« oder verraten, dass der Sänger nicht mal ein Maultier besitzt – etwas unpassend für die Nachclub-Bühne. Einige der jazzigsten Song-Einlagen der »Schwarzen-Oper« sind sogar völlig vernachlässigt worden, weil sie nicht in die positiven Schablonen des Show-business passten: das Anti-Wiegenlied »A Woman Is A Sometime Thing«, der Macho-Song »A Red-Headed Woman« oder die Verführer-Melodie »There's A Boat«. Gute Songs, aber für schlechte Kerle geschrieben.

Einer von denen ist Sportin' Life, ein kleiner Teufel mit gespaltener Zunge, ein charmanter Schurke und zugleich welt- und wortgewandter Drogen-Dealer aus der großen Stadt. Als sich die Leute aus der Catfish Row im zweiten Akt beim Picknick auf Kittiwah Island so richtig vergnügen, karikiert er zur allgemeinen Freude mit diesem ketzerischen »It Ain't Necessarily So« einen Prediger: Es muss ja nicht unbedingt stimmen, was in der Bibel steht. Glaubt ihr wirklich, Jonas konnte in einem Wal überleben? Hat des Pharaos Tochter den Moses tatsächlich irgendwo gefunden, wie sie behauptet? Und ist der Teufel wirklich ein Bösewicht? Die Mischung aus schwarzem Slang, veralbertem Gottesdienst und häretischen Thesen gelang Ira Gershwin hier so gut, dass die Figur beklemmende Wirklichkeit gewinnt. Die witzigen Reime in Limerick-Form tun ein Übriges, um diesen Song allen Widerspruchsgeistern, Ungläubigen und Querdenkern heimlich ans Herz zu legen. Kein Wunder, dass sich die fromme Serena ereifert: »Shame on all you sinners.«

Der Songtitel entstand, als George Gershwin noch an der Melodie arbeitete. Sein Bruder suchte nach einem »Dummy«, um sich die Betonungen in der achttönigen Phrase merken zu können, und wählte den Satz »It ain't necessarily so«. Ebenso gut hätte er, so schreibt er selbst, »Tomorrow's the Fourth of July« hernehmen können. Als er den Text ausarbeitete, blieb er am Dummy-Titel hängen, wie das wohl öfter geschah: Irving Caesars »Tea For Two« ist das bekanntes-

Copyright 1935

Verlag Warner Bros.

Music Inc. (ASCAP)

Wichtige Aufnahmen

Maxine Sullivan

Miles Davis

Oscar Peterson/

Joe Pass

Joe Henderson

te Beispiel. Insgesamt entstanden sieben Limerick-Strophen (A-Teile) – und als eine Art Bridge improvisierte George im doppelten Tempo ein Scat-Motiv für den Chor, das Ira etwa so notierte: »Wadoo! Zim bam boddle-oo, hoodle ah da wah da! Scatty wah!« Der Song besitzt noch weitere Formteile und gliedert sich in AAB-AAB-ACAD(A) – eine »ziemlich ungewöhnliche Konstruktion«, wie der Texter fand. Dass sich das Stück etablieren konnte, obwohl der dämonische Zynismus des Texts dagegen spricht, liegt natürlich am elementaren, minimalistischen Blues-Charakter der Melodie im A-Teil. Vierteltriolen und Blue Notes: Gershwin hatte das Talent, das Wesen des Jazz in wenigen Tönen einzufangen. Und der Blues-Anklang hatte hier auch seinen Anlass: Den frommen Schwarzen galt Blues nämlich als die Musik des Teufels.

Eine der frühesten Jazz-Aufnahmen entstand 1938 durch die Sängerin Maxine Sullivan: Natürlich singt sie hier im traurigsten Slow-Blues-Feeling. Die schnelle Bridge bringt zwar eine Andeutung von fröhlichem Hot Jazz, leitet aber umgehend wieder (mit Ritardando und Fermate) in den A-Teil zurück. In den vierziger Jahren nahmen die Orchester von Stan Kenton und Charlie Spivak das Stück auf, aber erst in den Fünfzigern und Sechzigern war der Jazz wirklich reif für »It Ain't Necessarily So«. Da griffen plötzlich alle zu und spielten den Ketzer-Song als erdige, bluesige Nummer: Pianisten (Ramsey Lewis, Junior Mance, Mary Lou Williams, Ahmad Jamal, Erroll Garner), Gitarristen (Grant Green, Mundell Lowe), Vibrafonisten (Cal Tjader, Walt Dickerson, Johnny Lytle), Klarinettisten (Buddy De Franco, Edmond Hall) und andere. Oscar Peterson nahm das Stück seit 1952 immer wieder auf und machte eine seiner schönsten Versionen 1973 auf dem Klavichord – im akustischen Duett mit Joe Pass, für den dies ebenfalls nicht die einzige Aufnahme des Stücks war.

Die berühmtesten Jazz-Versionen entstanden zwischen 1957 und 1960 – und an allen dreien waren Trompeter maßgeblich beteiligt. Die gemeinsame Aufnahme von Louis Armstrong und Ella Fitzgerald beginnt wie eine brillante Big-Band-Nummer mit Armstrongs blässiger Trompete. Ella versucht durch Tonbrechungen etwas an Zynismus zu gewinnen, Louis durch die Rauheit seiner Stimme – und beide scatten im schnellen B-Teil. Miles Davis leitet seine Version mit einer Out-of-tempo-Paraphrase von »I Got Plenty O' Nuttin'« ein und spielt dann durchgehend in raschem Midtempo, sparsam von Gil Evans' Blechbläsern kommentiert. In groovigen Hardbop übersetzt den Song die Einspielung des Jazztets um Art Farmer, ein Arrangement Benny Golsons, das den Sprung in die Double-Time organisch wirken lässt.

Die Vokalisten-Palette reicht von »Ol' Man River« Paul Robeson und »Hi-De-Ho-Man« Cab Calloway über Sammy Davis jr. und die

Blues-Shouter Eddie »Cleanhead« Vinson und Big Mama Thornton bis hin zur Soul-Queen Aretha Franklin und zu Bing Crosby, Oscar Brown jr., Ben Sidran und den Jazz-Sirenen Peggy Lee, Lena Horne oder June Christy.

Wie alle Gershwin-Songs ist auch dieser ein Wanderer zwischen verschiedenen Genres: Neben den zahlreichen Opernaufnahmen gibt es klassische Bearbeitungen für zwei Klaviere, Blechbläser oder Streichorchester, aber auch bekannte Pop-Adaptionen durch die Moody Blues (1965) oder Bronski Beat (1986). Dennoch hat sich »It Ain't Necessarily So« nie so ganz von seinem Ursprung lösen können: Etwa achtzig Prozent der Jazz-Adaptionen gehören in den Zusammenhang eines Tributes an »Porgy And Bess« oder an das Gershwin Songbook. Auch die markantesten Einspielungen der neunziger Jahre finden sich auf Gershwin-Tributes: Marcus Roberts' formal innovatives Piano-Trio auf GERSHWIN FOR LOVERS (1993); Chers Gospel-Rock-Version mit Larry Adler auf THE GLORY OF GERSHWIN (1994); Joe Hendersons Swinger mit einem verschlagen klingenden Sting auf PORGY AND BESS (1997); Herbie Hancock, Miles-artig relaxt, auf GERSHWIN'S WORLD (1998); Bennie Wallaces fröhliche Zwölf-Minuten-Version mit schnellem Latin-Beat auf SOMEONE TO WATCH OVER ME (1999). Da zeichnet sich ein Trend ab: Die heutigen Interpreten lieben es, erst nach einer Einleitung in dieses Thema zu gehen, und sie verwenden gerne den C-Teil als Bridge. Der B-Teil mit seinem verdoppelten Tempo ist kaum mehr zu hören. Muss ja auch nicht sein. Not necessarily. (hjs)

It Could Happen To You

Musik: Jimmy Van Heusen; Text: Johnny Burke

Einige der anspruchsvollsten Broadway- und Hollywood-Songs stammen von Jimmy Van Heusen, der erst Ende der dreißiger Jahre als Songwriter ins Rampenlicht trat, als das Great American Songbook schon kurz vor seiner Vollendung stand. Die meisten seiner Songs – darunter »Deep In A Dream« (1938), »Darn That Dream« (1939), »Polka Dots And Moonbeams« (1940), »Like Someone In Love« (1944) oder »Here's That Rainy Day« (1953) – zeichnen sich dadurch aus, dass sie prickelnde chromatische Ideen auf raffinierte Weise in Harmoniefolgen und exquisite Melodien umsetzen. »It Could Happen To You«, geschrieben für den Film AND THE ANGELS SING, macht da keine Ausnahme: Der 32-Takte-Song in der Form ABAB' war daher für modern denkende Jazz-Musiker ein gefundenes Fressen.

Copyright 1944

Verlag Famous Music Corporation

Wichtige Aufnahmen

Mat Mathews

Sonny Rollins

Miles Davis

Carmen McRae

It Don't Mean A Thing (If It Ain't Got That Swing)

Meist in moderat swingendem Tempo gespielt, ist »It Could Happen To You« ein Glanzstück der Bläser geworden, die den melodischen Vortrag in weiten Bögen und mit subtil gesetzten Akzenten besonders lieben. Chet Baker, das Naturkind unter den Trompeten-Improvisatoren, hat eine schöne Darstellung geliefert. Der Tenorist Eddie »Lockjaw« Davis, der so aufpeitschend rau und heiser die Töne verschleiern konnte, hat mit der Philadelphia-Lady Shirley Scott ein mitreißendes Stück daraus gemacht. Miles Davis und John Coltrane inszenierten mit diesem Song eine neue, freie Innerlichkeit. Und auch viele der anderen Interpreten haben hier kleinere oder größere Marken gesetzt: J. J. Johnson, die Four Freshmen, Bud Powell, Sonny Rollins, Chick Corea und The Origin, Keith Jarrett und die wunderbare Carmen McRae.

Rollins etwa spielte »It Could Happen To You« als unbegleitetes Tenorsaxofonsolo, was 1957 durchaus keine Alltäglichkeit war. Die Version von Carmen McRae, aufgenommen im Sommer 1986 in New York, ist eine Fassung für die einsame Nacht und Teil eines einfühlsamen, expressiven Balladen-Albums, das auch Stücke wie »Have You Met Miss Jones«, »Old Devil Moon«, »Love Me Tender« und »I Hear Music« enthält. Mag sein, dass Carmen McRae sich dabei an einen Musiker aus ihrer frühen Karriere erinnerte: Mat Mathews, den ersten, der modernen Jazz auf dem Akkordeon spielte. Denn Mathews' Orchester nahm »It Could Happen To You« schon im Juli 1956 auf: eine luftig swingende Version in einer wunderbaren Instrumentierung mit – unter anderen – Art Farmer (Trompete), David Amram (Waldhorn) und Herbie Mann (Flöte). (rdw-hjs)

It Don't Mean A Thing (If It Ain't Got That Swing)

Musik: Duke Ellington; Text: Irving Mills

Copyright 1932

Verlag EMI Music,
Inc./Famous Music
Corp.

Wichtige Aufnahmen

Duke Ellington
Thelonious Monk
Ella Fitzgerald

Man hatte ihm schon zu Schulzeiten den Spitznamen »Duke« verpasst – halb spöttisch, halb bewundernd angesichts der demonstrativen Noblesse, die der Junge aus bürgerlich schwarzem Elternhaus ausstrahlte. Vielfältig begabt, aber ein wenig nachlässig in der Pflege seiner Talente, arbeitete der junge Ellington kurzzeitig als Schildermaler und jobbte nebenbei als Bar-Pianist. Erst als er Anfang 1919 Familienvater wurde und plötzlich für den Unterhalt sorgen musste, entschied er sich für die Musik als Beruf. Der entscheidende Karriereschritt kam Ende 1927, als der Cotton Club in Harlem ein ständiges Orchester suchte. Ellington bekam den Job und hatte

nun die Möglichkeit, kontinuierlich und finanziell abgesichert an seinen musikalischen Ideen zu arbeiten. Es entstanden seine frühen Klassiker wie »East St.Louis Toodle-Oo«, »Black And Tan Fantasy«, »Creole Love Call« (alle 1927), »Mood Indigo« (1930), »Rockin' In Rhythm« (1931) und sogar sinfonisch gedachte Werke wie die »Creole Rhapsody« (1931).

Ganz nebenbei schüttelte Ellington noch einen Mega-Hit aus dem Ärmel: »It Don't Mean A Thing (If It Ain't Got That Swing)« – ein Slogan, der angeblich auf den Trompeter Cootie Williams zurückging. Wenig Melodie, kaum Worte, eine vergleichsweise konventionelle Form – einerseits. Andererseits: ein griffiger Titel und eine schmissige Scatversion mit der eben erst zum Ensemble gestoßenen Sängerin Ivie Anderson. All das sorgte dafür, dass bald ganz Manhattan den programmatischen Schlager pfiff. Das musikalische Bekenntnis zum Swing wurde zur Erkennungs-Hymne des Ellington-Orchesters, aber bald auch zum Schlachtruf der Traditionalisten. Das war ein Vorteil und zugleich ein Problem: Denn der Song, der den Swing im Titel hatte, schien zu veralten, als der Stil gleichen Namens im Niedergang war. Am 14. 5. 1945 nahm Ellington selbst noch eine wütende Version des Gassenhauers auf: Kay Davis, Joja Sherrill und Marie Ellington überspitzten mit ihren Vokalisen den Klassiker von Ivie Anderson und das brachial druckvolle Arrangement ließ das Stück wie den fatalistischen Abgesang einer untergehenden Ära erscheinen.

Tatsächlich ging es bald darauf bergab. Der Bebop lockte die jungen Hörer in die Clubs, die Big Bands zerfielen mangels staatlicher Förderung. Selbst ein Star wie Duke Ellington konnte nur mit Mühe seine Leute bei der Stange halten, bis ihm schließlich beim Newport Festival 1956 ein überraschendes Comeback gelang. Hätte es nicht unter den jüngeren Musikern so viele Ellington-Verehrer gegeben, wäre wahrscheinlich auch seine Swing-Hymne zum Denkmal der Vergangenheit geworden. Thelonious Monk etwa nahm sich im Juli 1955 mit verschmitzter Subversion der Melodie an und zerhackstückte sie in bewährt schratiger Weise. Und Ella Fitzgerald sang sie immer wieder – etwa 1957 mit Ben Webster, 1966 mit Ellingtons Orchester in Frankreich oder auch bei ihrem umjubelten Auftritt im April 1974 in London, kurz vor Ellingtons Tod. Allen Widrigkeiten zum Trotz behielt der Titel Recht: Ohne Swing läuft nichts – auch nach Ellington. (rd)

It Had To Be You

Musik: Isham Jones; Text: Gus Kahn

Copyright 1924

Verlag Jerome H.

Remick & Co./

Warner Bros. Music

Wichtige Aufnahmen

Isham Jones

Shirley Horn

Anita O'Day

Ray Charles

»It Had To Be You« ist ein prominenter Mitspieler in zwei der allseits beliebtesten Filme unserer Zeit. In CASABLANCA erklingt die Melodie, als wir das erste Mal Rick's Café betreten. Und in WHEN HARRY MET SALLY brachte es in einer mitreißenden Version das Entertaintalent von Harry Connick jr. ins Bewusstsein einer breiteren Öffentlichkeit. Dabei ist das Stück eines der ältesten, das sich bis heute im Repertoire moderner Jazz-Musiker gehalten hat. Sein Komponist, der Bandleader Isham Jones, war einer der erfolgreichen Orchesterchefs der zwanziger und frühen dreißiger Jahre. Aus seiner Band gingen Talente hervor wie der Trompeter Pee Wee Erwin, der Arrangeur Gordon Jenkins und vor allem der Klarinettist und Sänger Woody Herman, der aus der letzten Jones-Band sein erstes eigenes Orchester gründete.

Die größte und am längsten anhaltende Wirkung aber erreichte Jones als Songwriter. Aus seiner Feder stammen »On the Alamo«, »Swingin' Down The Lane« und ein Mega-Hit des Jahres 1924, »It Had To Be You«. Die Nummer gehörte zu den Lieblingsstücken späterer Songschreiber, darunter Johnny Mercer und Alec Wilder, ohne dass der Grund dafür auf den ersten Blick ersichtlich wäre. Die Form seiner 32 Takte ist ein unauffälliges AA', und das Auftaktmotiv aus vier Achteln, das sich konsequent durch das ganze Stück zieht, droht enervierend zu werden. Aber Jones schafft das Wunder und hält die Spannung – mit einigen überraschenden Bewegungen der Melodie und mit zu seiner Zeit nahezu gewagten Harmonien.

Nicht nur die Songschreiber, vor allem die Sänger waren immer Fans dieses Stücks. (Auch unter den Instrumentalversionen gibt es bemerkenswerte, etwa die von Artie Shaw oder des Hot Club de France.) »It Had To Be You« brachte unzählige und ganz unterschiedliche Vokalversionen hervor: von Billie Holiday bis John Travolta, von Doris Day bis Marty Robbins. Shirley Horn hat den Song wohl am langsamsten interpretiert, mit einfühlenden Kommentaren des Tenorsaxofonisten Branford Marsalis und mit ihrem eigenen delikaten Klavierspiel. Das Insistieren des Themas bekommt hier eine ganz eigene Kraft. Anita O'Days Version mit einer mittelgroßen Band unter der Leitung von Jimmy Giuffre versucht sich gleich in drei Tempi: Sie beginnt langsam (wenn auch schneller als Horn) und verdoppelt dann zweimal den Beat bis hin zu schnellstem Swing. Aber O'Day bleibt dabei entspannt wie am Anfang, siegessicher: *It had to be you*. Eine sehr stimmige und organische Einspielung des Stücks erklingt auf der Platte THE GENIUS OF RAY

CHARLES. In einem Arrangement von Ernie Wilkins wird Charles von einer prominent besetzten Big Band begleitet. Er holt das Stück aus seiner Heimat in den zwanziger Jahren komplett heraus und verwandelt es in zeitlos schöne Musik mit Seele und Swing. (sr)

It Never Entered My Mind

Musik: Richard Rodgers; Text: Lorenz Hart

Lorenz Hart war ein früher Hippie, der kaum zum Arbeiten zu bringen war, es dann aber, wenn es schon sein musste, sehr schnell hinter sich brachte. Trotzdem wurde er einer der beständigen aller Tin-Pan-Alley-Texter, der in seiner langen Zusammenarbeit mit Richard Rodgers für großartige Lieder wie »My Funny Valentine«, »You Took Advantage Of Me«, »Where Or When« oder »Little Girl Blue« die Texte schrieb. »It Never Entered My Mind« (aus einem durchgefallorenen Musical, das später zum ersten Spielfilm Frank Sinatras verwurstet wurde) ist eine seiner besten Arbeiten – und Richard Rodgers' Komposition muss sich dahinter keinesfalls verstecken. Text und Musik haben jene Einfachheit, die Evergreens auszeichnet, zugleich aber jene Tiefe, die zu großer Literatur und Musik führt.

Stagnation und Langeweile ist das Grundgefühl des Liedes: Der Luxus ist geblieben, aber der Lebensinhalt, die Liebe, fehlt. In einem brillanten Gestaltungszug bleibt Rodgers über sechs Takte lang auf dem halbtaktigen Wechsel von F-Dur und a-moll, nur um mit zwei Takten g-moll zu weiteren sechs Takten dieses Wechsels überzuleiten. Eine Stagnation im Luxus, die auch die einfache Melodie zum Ausdruck bringt. Doch siehe da: Der Partner hätte, was der Erzählerin fehlt (der B-Teil bringt dann auch erleichternd mehr Akkorde); die Arme singt die wohl eindringlichste Zeile des Lieds: »And now I even have to scratch my back myself.« (Und jetzt muss ich mich sogar selber am Rücken kratzen.) Und zurück geht es zum halbtaktigen Wechsel, aber diesmal läuft es anders: Rodgers bringt zwei Takte mehr und führt ein Moment der Hoffnung ein, die Melodie steigt fast so hoch wie im B-Teil, und die Schlussphrase der Melodie, die die gleiche ist wie in den ersten beiden A-Teilen, wirkt dadurch unsentimental doppeldeutig.

So simpel das Stück auf den ersten Blick wirkt, ist es doch ein Feature für Vokalisten – und macht es Instrumentalisten mit seinen wiederholten Noten und dem sperrigen B-Teil schwer. Natürlich waren trotzdem etliche erfolgreich, allen voran die großen Trompeter

Copyright 1940

Verlag Chappell & Co. Inc. (ASCAP)

Wichtige Aufnahmen

Miles Davis

Frank Sinatra

Sheila Jordan