WILLIAM CLAXTON

JOACHIM E. BERENDT

JAZZ JET

A JOURNEY FOR JAZZ ACROSS AMERICA IN 1960

TASCHEN

VISIONS OF AMERICAN JAZZ

In 1960, photographer William Claxton and noted German musicologist Joachim Berendt traveled the United States hot on the trail of jazz music. The result of their collaboration was an amazing collection of photographs and recordings of legendary artists as well as unknown street musicians.

The book *Jazzlife*, the original fruit of their labors, has become a collector's item that is highly treasured among jazz and photography fans. In 2003, TASCHEN began reassembling this important collection of material—along with many never-before-seen color images from those trips. They are brought together in this updated volume, which includes a foreword by William Claxton tracing his travels with Berendt and his love affair with jazz music in general. Jazz fans will be delighted to be able to take a trip through time, seeing the music as Claxton and Berendt originally experienced it.

VISIONEN DES AMERIKANISCHEN JAZZ

Im Jahr 1960 reisten der Fotograf William Claxton und der bekannte deutsche Musikwissenschaftler Joachim Berendt durch die USA – auf den Spuren des Jazz. Resultat dieser Reise war eine wunderbare Sammlung von Fotos und Tonaufnahmen sowohl von legendären Jazz-Künstlern als auch von unbekannten Straßenmusikern.

Das damals veröffentlichte Buch *Jazzlife* hat sich inzwischen zu einem von Jazz- und Fotografiefans heiß begehrten Sammlerstück entwickelt. Im Jahr 2003 begann TASCHEN, dieses beeindruckende Material sowie niemals zuvor gezeigte Farbfotos zusammenzutragen und in einem aktualisierten Band zu vereinen. Eingeleitet wird dieser durch ein ausführliches Vorwort von William Claxton, in dem er sich an seine Reisen mit Berendt erinnert und von seiner Liebe zum Jazz erzählt. Jazz-Freunde werden begeistert sein über die Möglichkeit, mit diesem Buch einen Trip in die Vergangenheit zu unternehmen und Musik, Land und Leute so zu erleben wie einst Claxton und Berendt.

VISIONS DU JAZZ AMÉRICAIN

En 1960, le photographe William Claxton et le fameux musicologue allemand Joachim Berendt parcoururent les États-Unis à la rencontre du jazz. Ce faisant, ils produisirent de merveilleux clichés et enregistrements d'artistes de jazz légendaires comme de musiciens de rue inconnus.

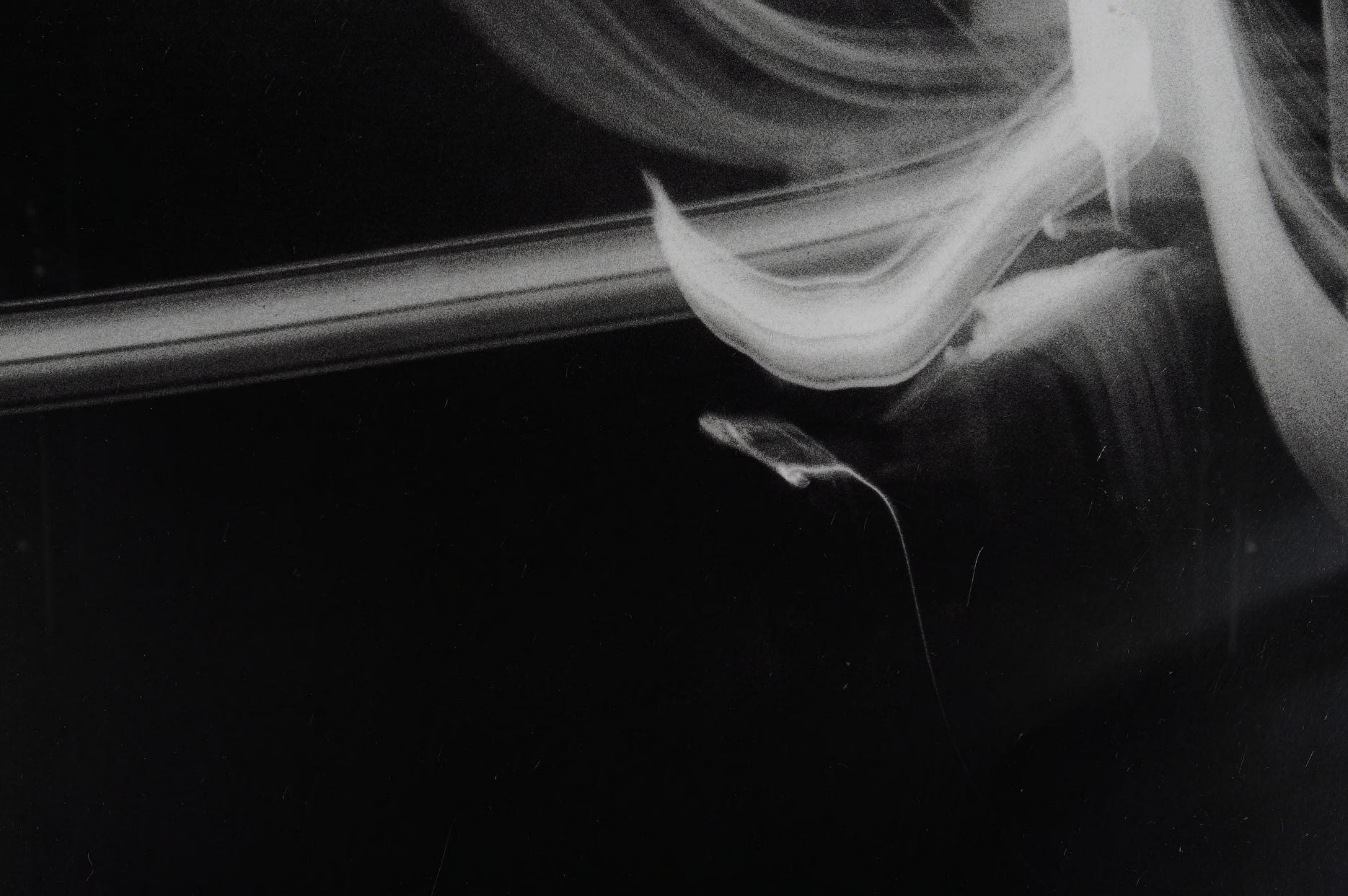
Le livre qui parut à l'époque, *Jazzlife*, est aujourd'hui une pièce de collection âprement convoitée par les amateurs de photographie et de jazz. En 2003, TASCHEN commença à rassembler cet imposant matériau ainsi que des photos en couleurs inconnues jusqu'alors et les réunit dans un ouvrage actualisé, enrichi d'une préface détaillée de William Claxton dans laquelle il parle de ses voyages avec Berendt et de son amour pour le jazz. Ce voyage à travers le temps ravira tous les amateurs de jazz, qui pourront revivre la musique comme le firent jadis Claxton et Berendt.

Back cover illustration / Illustration Umschlagrückseite / Illustration dos de couverture: Joe Goebel © 2005 Joe Goebel

Digitized by the Internet Archive
in 2021 with funding from
Kahle/Austin Foundation

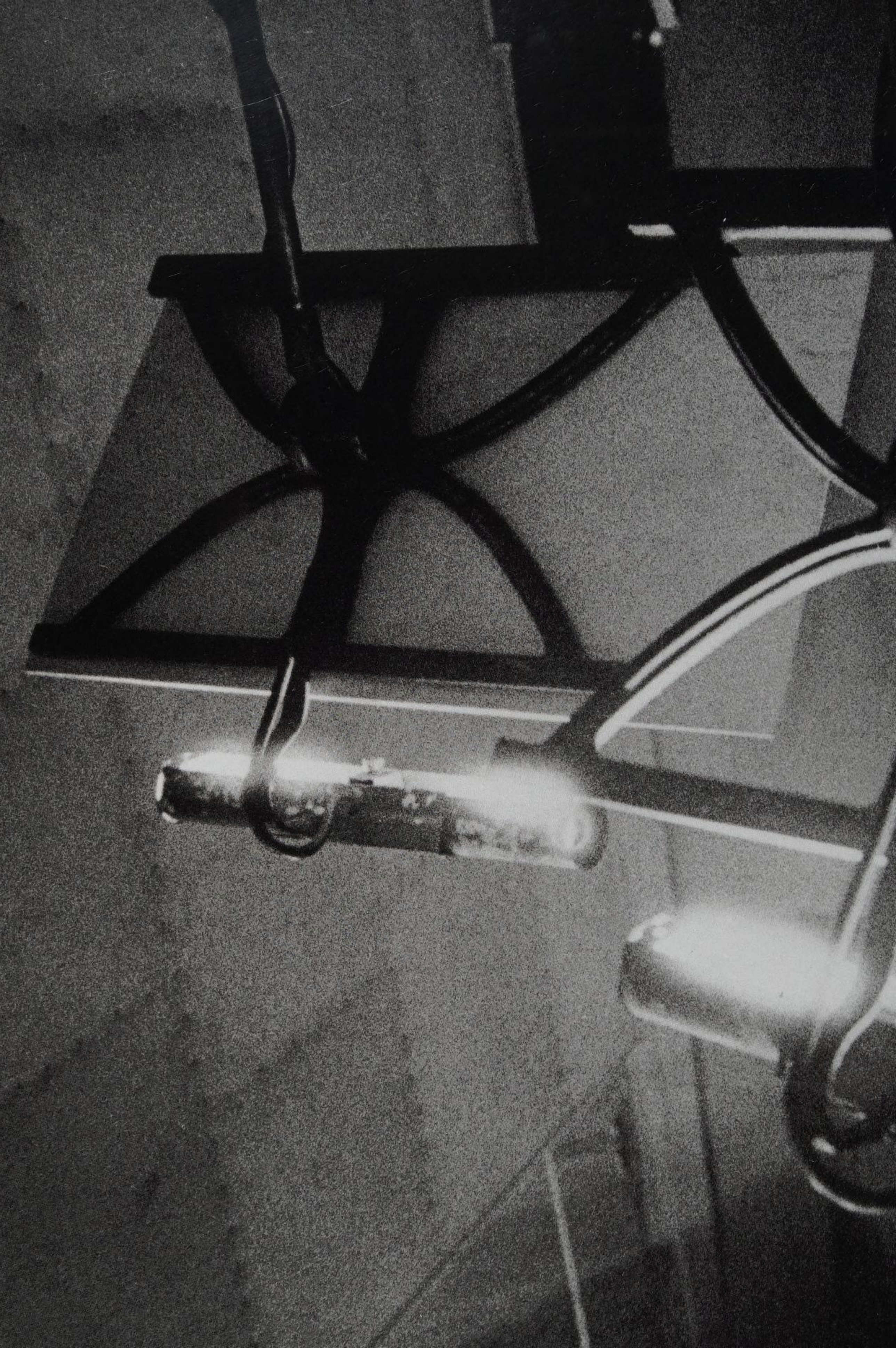
https://archive.org/details/jazzlifejourneyf0000clax

JAZZLIFE



Beale St
Jug Band
Ph. Ly 6-3670

MEMPHIS QUEEN II
PORT OF
MEMPHIS, TENN.



METROPOLITAN
CAFE
METROPOLITAN
CAFE
SOL YAGED
HAL SINGER
CLAUDE HOPKIN
DICK WELLSTOOD
HENRY RED ALLEN
JOHN
TMAN
TTY
OLIEUM
TAXI

M
Ropol
RESTAU

WILLIAM CLAXTON / JOACHIM E. BERENDT

JAZZLIFE

A JOURNEY FOR JAZZ ACROSS AMERICA IN 1960

TASCHEN

Pages 2 – 3 The Tuxedo Marching Band, New Orleans.
Pages 4 – 5 Joe Williams with the Count Basie Orchestra, Hollywood.
Pages 6 – 7 A Sunday afternoon jazz session and swimming party at Terry Gibbs's home in the San Fernando Valley.
Pages 8 – 9 Members of the Beale Street Jug Band by the Mississippi River.
Pages 10 – 11 Bill Evans, Hollywood.
Pages 12 – 13 Louis Armstrong in the Paramount Studios recording studio, Hollywood.
Pages 14 – 15 One of the many Creole dolls on display in the shop windows and on the streets of New Orleans.
Most disappeared after the 1960s civil rights movement.
Pages 16 – 17 The Metropole Café on Broadway near Times Square catered mainly to traditional jazz fans, New York City.
Pages 18 – 19 Max Roach accompanied a modern jazz interpretive dancer at the Newport Jazz Festival.
Page 20 Stan Getz by a stage door on Cosmo Alley, Hollywood.

Seite 2 – 3 Die Tuxedo Marching Band, New Orleans.
Seite 4 – 5 Joe Williams mit dem Count Basie Orchestra, Hollywood.
Seite 6 – 7 Eine Jamsession und Schwimmparty am Sonntagnachmittag zu Hause bei Terry Gibbs im San Fernando Valley.
Seite 8 – 9 Mitglieder der Beale Street Jug Band am Mississippi.
Seite 10 – 11 Bill Evans, Hollywood.
Seite 12 – 13 Louis Armstrong in den Paramount Schallplattenstudios, Hollywood.
Seite 14 – 15 Eine der vielen kreolischen Puppen, die in den Schaufenstern und auf den Straßen von New Orleans zu sehen waren. Die meisten verschwanden mit der Bürgerrechtsbewegung in den Sechzigerjahren.
Seite 16 – 17 Das Metropole Café auf dem Broadway in der Nähe des Times Square war hauptsächlich auf die Bedürfnisse von Freunden des traditionellen Jazz ausgerichtet, New York City.
Seite 18 – 19 Max Roach begleitet eine Tänzerin, die auf dem Newport Jazz Festival Modern Jazz interpretiert.
Seite 20 Stan Getz an einem Bühneneingang auf der Cosmo Alley, Hollywood.

Pages 2 – 3 Le Tuxedo Marching Band, Nouvelle-Orléans.
Pages 4 – 5 Joe Williams avec le Count Basie Orchestra, Hollywood.
Pages 6 – 7 Un dimanche après-midi passé à jouer du jazz et à batifoler dans la piscine chez Terry Gibbs, dans la vallée de San Fernando.
Pages 8 – 9 Des membres du Beale Street Jug Band au bord du Mississippi.
Pages 10 – 11 Bill Evans, Hollywood.
Pages 12 – 13 Louis Armstrong dans les studios d'enregistrement de la Paramount, Hollywood.
Pages 14 – 15 Une des nombreuses poupées créoles exhibées dans les vitrines et dans les rues de la Nouvelle-Orléans. La plupart ont disparu après le mouvement pour les droits civiques des années 1960.
Pages 16 – 17 Le Metropole Café sur Broadway près de Times Square était plus particulièrement destiné aux amateurs de jazz traditionnel, New York.
Pages 18 – 19 Max Roach accompagnant une danseuse de modern jazz au festival de jazz de Newport.
Page 20 Stan Getz près de l'entrée des artistes dans Cosmo Alley à Hollywood.

CONTENTS

24 FOREWORD BY WILLIAM CLAXTON

45 FOREWORD BY JOACHIM E. BERENDT

48 FROM SPIRITUALS TO SOUL MUSIC

74 FROM THE SEA ISLANDS TO THE BERKLEE SCHOOL

88 NEW ORLEANS

178 LOUISIANA STATE PENITENTIARY IN ANGOLA

192 MEMPHIS

200 ST. LOUIS

210 KANSAS CITY

224 BIG BANDS

248 CHICAGO

272 HOLLYWOOD AND LOS ANGELES

370 SAN FRANCISCO, MONTEREY AND LAS VEGAS

416 DETROIT, PHILADELPHIA AND WASHINGTON, D.C.

440 NEW YORK CITY

488 NEW YORK: HARLEM

502 NEW YORK: TRADITIONAL AND MAINSTREAM

528 NEW YORK: AVANT-GARDE

566 NEW YORK: THE VILLAGE

590 INDEX

592 BIOGRAPHIES

596 BIBLIOGRAPHY & EXHIBITIONS

Nikon

FOREWORD

William Claxton

Early in October of 1959 I received a telephone call from Germany. The person introduced himself as Joachim-Ernst Berendt, a musicologist living in Baden-Baden. In very good English, he explained that he was coming to America to do a study of "America's great art—jazz." He went on to say that he needed a photographer to work with him—a photographer who liked and understood jazz. He had seen a great deal of my work published in European magazines and on record covers and thought that I would be the perfect choice to work with him—"because your pictures have soul." He went on to explain that the book would be mainly a collection of my images to augment his writings about jazz. There would be interviews with musicians, descriptions of the various places where one hears jazz, and a look at the origins of jazz as well as the art itself. He made it all sound a bit erudite, but it seemed like a very important project, and I was thrilled by his offer. The chance to photograph many of my jazz heroes, in addition to the many unknown and yet-to-be-discovered jazz musicians all around America, was too tempting to resist. Yes, I replied, I would very much like to do it, but please give me more details. He said he would follow up our conversation with a letter. Before hanging up, he mentioned that he would like to meet me in New York City in April and spend two weeks covering the jazz scene there. After renting a car we would then tour the entire United States exploring the world of jazz, its roots, its creators and the environments in which they thrived. We would spend some time in New Orleans, Memphis, Chicago, Hollywood and a dozen other more offbeat places. And, oh yes, our work would be published as a hardcover book by the German publisher Burda Verlag in the spring of 1961.

What young photographer wouldn't be astonished by such an opportunity? I turned to my wife, Peggy Moffitt, and excitedly told her of the offer. Taking the role of the more practical person, she asked what I would be paid. Oh, my god, I'd forgotten to ask. I quickly called back Mr. Berendt, or I should say Dr. Berendt, and asked the question. He said that he was prepared to pay me $7,000 plus all expenses for working and traveling the four or five months needed to complete the task. It sounded like seven million dollars to me at the time. I hung up the telephone and told Peggy delightedly. She smiled and sadly said, "What about me?" You see, we had only been married a few months. So, a dark cloud appeared over my head with a lot of lightning flashes in the center of the storm. I was excited but depressed at the thought of leaving my bride for so long. Once again I called Berendt and told him of my marital status. "We are still young marrieds," I pleaded, and asked what the possibilities were of taking Peggy with us. He was sorry, he said, but he could not find any more room in his budget to pay for that. So, I ask you, what is a young (and talented and ambitious) photographer to do when offered a once-in-a-lifetime opportunity like this? After much conversation and weighing the pros and cons of my accepting this job and leaving Peggy in Los Angeles to possibly work on her modeling career, we agreed that I should accept the offer.

I shall refer to Joachim-Ernst Berendt as "Joe" from now on. Joe and I planned to meet at Idlewild Airport (it wasn't named JFK yet) in New York on the day he arrived from Frankfurt, Germany. Peggy and her sister drove me to LAX that morning. I was not feeling well but boarded the plane anyway. Before it left the terminal, I became very ill and went into the restroom. The next thing I knew, we were landing not in New York but in San Francisco. The flight attendant explained that they had changed planes and that I was obviously on the wrong flight. I finally took another one from San Francisco into New York. I'd kept Joe waiting for five hours, but the airline had alerted him as to my new arrival time. Joe and his friend, the Hungarian jazz guitarist Attila Zoller, whisked me off in Attila's new Buick into Manhattan. I don't think that I made a very good first impression on Joe. I was pale white and feeling terrible. We checked into the Hotel Alwyn, on West 58th Street and Seventh Avenue. The place was slightly rundown (and wanted cash up front) and was a notorious hangout for junkies. Joe remarked, "Isn't it a wonderful place? Musicians hang out here. That's good, no?"

The next morning I awoke, still very ill, to a call from Peggy. She said that she would take the next plane out of Los Angeles and would be with me later that night. Just hearing her voice made me feel better. I told Joe that I couldn't work with him on what was to be our first day together. He was very kind and understanding, explaining that he had lots of research to do and contacts to make.

With Peggy at my side, I recovered quickly. We decided that she would stay in New York while I was on the road and work on her modeling career. She had signed with the Plaza Five Agency, and she was excited about working in New York, which was still very much the center of the fashion world. Peggy arranged to stay with another model from the same agency. We thought everything was going to be just fine. More about Peggy's saga later.

I introduced Joe to George Avakian, head of the jazz department at Columbia Records; Jack Lewis of RCA Victor; and Ahmet Ertegun and his brother Nesuhi of Atlantic. Joe was very impressed that I knew such important people in the jazz recording world. All of these fellows helped us make contact with the top musicians and arrangers in the New York area.

I was curious as to how Joe would be accepted by the super-hip players themselves. It was soon apparent that not only had he done his homework about the music and the musicians, but that he could deal with them in a knowledge-

Opposite Our rented 1959 Chevrolet Impala with my photography equipment, a Nikon F camera and a Leica M3 camera with assorted lenses.
Above Photographing Bob Brookmeyer in Hollywood, California.

Gegenüber Unser gemieteter Chevrolet Impala, Baujahr 1959, mit meiner Fotoausrüstung, einer Nikon F und einer Leica M3 mit verschiedenen Objektiven.
Oben Beim Fotografieren von Bob Brookmeyer, Hollywood.

Ci-contre Notre Chevrolet Impala 1959 de location avec mon matériel photographique, un Nikon F et un Leica M3, plus un assortiment d'objectifs.
Ci-dessus Moi en train de photographier Bob Brookmeyer à Hollywood.

Peggy and I on our wedding day, June 13, 1959, in New York City, photographed by my best man Lee Friedlander.

Peggy und ich an unserem Hochzeitstag, dem 13. Juni 1959, in New York City, fotografiert von meinem Trauzeugen Lee Friedlander.

Peggy et moi le jour de notre mariage, le 13 juin 1959, à New York, photographiés par mon témoin Lee Friedlander.

able, sincere and authentic manner. Most of them took to him right away. It helped that he was from another country, which made him even more interesting to them. He could talk endlessly about "America's most important art form."
After several days of Joe taping interviews on his portable Nagra recording machine and my shooting pictures with my Nikon F and Leica M3 cameras (and an old used Rolleiflex camera that Richard Avedon had given me a few years earlier) with a modest assortment of lenses, and an enormous amount of fresh film, we set out in our rented 1959 Chevrolet Impala. You know the model—it had giant tail fins bent over to a flat position and big fishlike tail lights, and somehow the rental agent had managed to leave a cardboard license cover over the official plate that read "See the U.S.A. in Your Chevrolet"—how appropriate!
Joe's plan for our jazz odyssey was to start in Manhattan; cover Philadelphia and Washington, D.C.; drive down the Eastern seaboard states and over to New Orleans and Biloxi; go up the Mississippi to Memphis; then move on to Chicago, St. Louis, Detroit and Kansas City. After that we would head west to Los Angeles, Hollywood, San Francisco and Las Vegas. I planned to visit the Monterey Jazz Festival later in the fall, after Joe had returned to Germany. We would then return to New York City; run up to Boston's Berklee School of Music; and end up at the Newport Jazz Festival in Newport, Rhode Island.
Upon leaving Manhattan, we crossed the George Washington Bridge then headed for Newark, New Jersey, to meet with Professor Bradford and the choir he directed at the Abyssinian Baptist Church. We spent Sunday afternoon and most of the evening listening to, recording and photographing that wonderful, swinging group. This was the first of many church choirs we visited while grooving on the soul sounds and discovering the origins of much of the jazz we were exploring.
In Philadelphia we met Joe Williams backstage at the Paramount Theatre and had a wonderful interview and photo session with this affable and unique performer. We photographed the trumpeter Lee Morgan with his buddy, drummer Lex Humphries, in front of the city hall where the Liberty Bell was kept. I kept pointing out to my German cohort how old the various buildings and monuments were; most of them dated from the 1700s. This did not impress him. In Germany, he said, "we have so many buildings built before the year 900." He reminded me constantly of how young America was by comparison.
From the very beginning of the trip, I managed to do most of the driving. I was a good driver and enjoyed it, but I wasn't sure about Joe's driving abilities. Finally he took the wheel just outside of Philadelphia as we headed towards Washington, D.C. "Joe!" I shouted. "You're going way too fast. There's a speed limit here. And each state has its own laws. So please be careful!" "Ja, ja," he replied, "but the roads are so good here and this car is really fast." He did finally slow down, but he enjoyed giving me mini-lectures on all kinds of subjects. Joe was very knowledgeable and lectured at various universities in Germany. But he suddenly developed a peculiar habit of punctuating his sentences with either the gas pedal or the brake pedal and then swerving all over the road. Oh, God, I thought, how am I going to put up with this for the next 15,000 miles?
We had a nice photo opportunity and interview moment with Buck Hill, a jazz postman in Washington, D.C. Buck would take time out from delivering the mail to play his alto saxophone a cappella for the kids in his neighborhood. Some of the children would dance, some would sing and some jumped rope. It was a delightful and rather bizarre experience. I photographed guitarist Charlie Byrd seated under a shady tree next to the Potomac River across from the Jefferson Memorial.
Back on the road again, and Joe was at the wheel. I decided to give him a second chance at piloting the big Chevy Impala down the highway. We went through North Carolina at a fairly safe speed. But when we crossed the state line into South Carolina, Joe started going right through stoplights, barely missing other cars and cursing the other drivers. Finally I shouted out to him that he was driving through the red signals and stopping at the green ones. No, he shouted back, he was correct, because the red was on the top of the signal and the green was on the bottom. "No, Joe, it was like that in North Carolina but in South Carolina it was reversed." Then it dawned on me. "Joe, you are color blind, and what's more, you are red-green color blind." He slowed the car down and looked over at me and said, "That's right, how did you know?" From that moment on, I drove the car for most of the journey.
The food at the restaurants on the main highways was largely pretty bad. That did not seem to bother Joe. He did, however, have a sweet tooth, as did I, so we would stop at ice-cream parlors almost every afternoon. Three o'clock was usually ice cream time. Joe's other vice was that he wanted to meet young "schwarze girls" (black girls) with the idea of dating them. He considered them so beautiful and exotic, and many are, but I warned him that this was not a good idea. The civil rights movement had not yet begun, and one had to be very careful about such relationships. Being a visiting European was not novel enough to escape a possible bad scene and put a quick end to our relatively innocent jazz-seeking trip.
We would try to entertain ourselves with the car radio, but there was no such thing as a jazz radio station once you left New York, only hillbilly and church music. At almost every little village, we would check to see if there was any local music being performed, but rarely did we find anything good except the choirs in the local churches, which seemed to be performing or practicing all day. Near Savannah, Georgia, we started to search for St. Simons Island in the Sea Islands near Brunswick. Joe had heard or read about a group of Negroes who spoke and sang in an African language dating back to the 1700s, and lived on the island. It was very difficult to find. Most of the residents were friendly at first, but

then would hardly speak to us when they heard what we were seeking. The black people along the road were usually frightened by us and wouldn't speak at all. Incidentally, these are the same Sea Islands that George Gershwin and DuBose Heyward researched for their *Porgy and Bess* in the early 1930s.

The next day was Sunday, and we found our little village of islanders just as they were coming from church. Joe was smart and brought along a couple of bottles of whiskey. After the introductions and a nice visit, the islanders performed for us. They sang mostly jubilees, shouts and work songs mixed with a few religious songs. It was sheer joy for them and for us. The music wasn't jazz, but we could certainly sense the roots of jazz.

Crossing Florida, Joe and I were fascinated at having to dodge the alligators that occasionally crawled across the highway. We arrived in Biloxi and met the leading jazz musicians at Carmen Massey's music school. It was very funny to hear these young musicians speaking like New York hipsters but with a deep Southern accent.

Visiting New Orleans was like being in Dixieland Jazz heaven, if such a place existed. Lots of wonderful food and music everywhere. Striptease clubs had replaced many of the famous old jazz joints, but they had jazz musicians in the pit bands. We owed much of the success of our New Orleans visit to the young jazz musicologist, Richard Allen, who, when he wasn't teaching jazz history at Tulane University, would take Joe and me around "Orlans" and introduce us to just about every celebrity in the New Orleans jazz scene. We met almost every member of the three important marching bands: the Tuxedo Brass Band, the Eureka Brass Band and the George Williams Brass Band. We photographed two funerals and one Creole club celebration. When a member of a band or lodge dies, his fellow band members and friends accompany the coffin from the funeral home or church to the cemetery while the band plays a dirge (a slow and solemn piece of music). After the burial ceremonies, the bands break into a joyful tune, and everyone dances and sings along with the marching bands as they head through the French Quarter to a clubhouse, where a party ensues. The young tough guys of the city, who can't play instruments, add to the gala march by dancing and swinging colorful parasols and umbrellas. They are known as the "Second Liners."

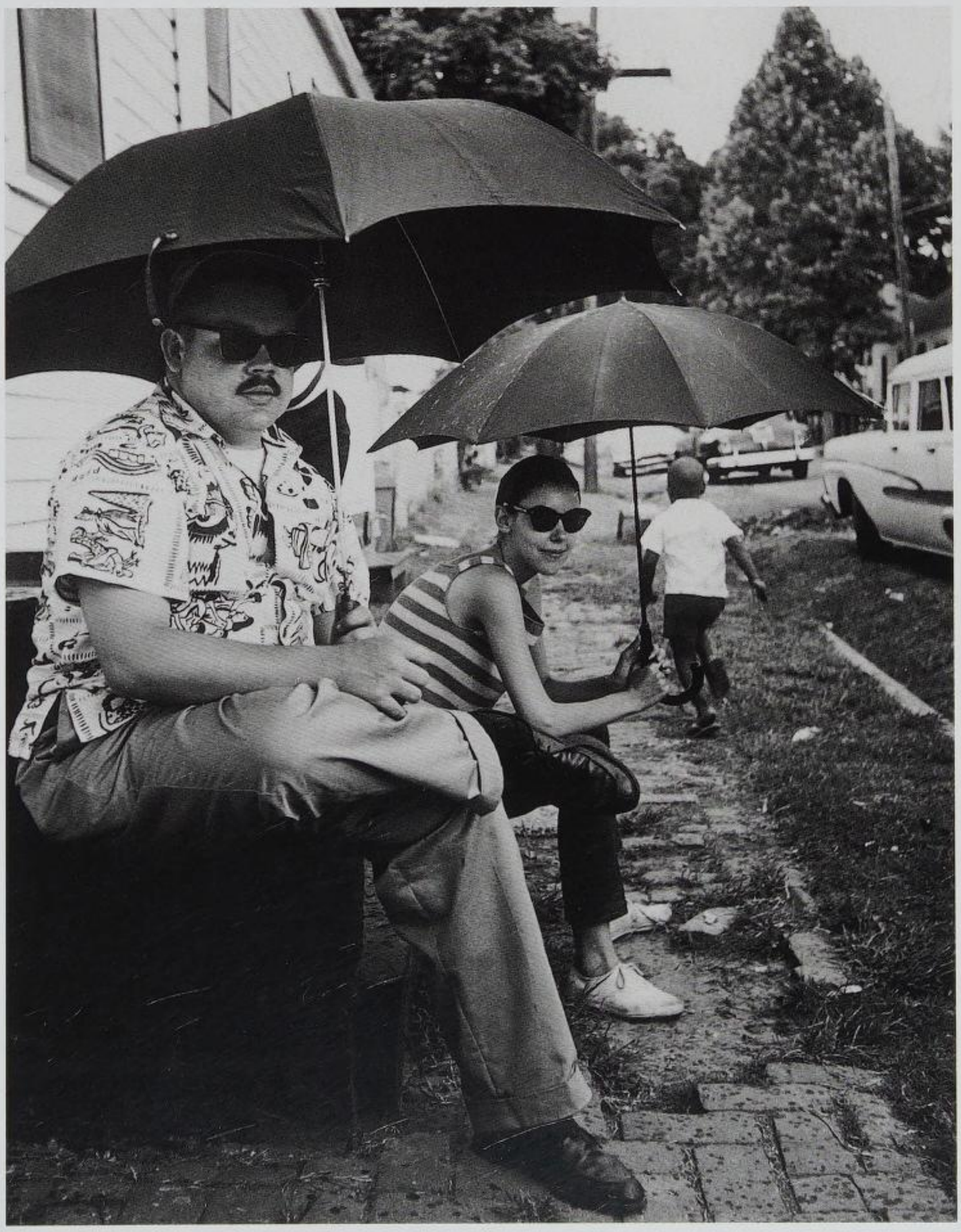
At the suggestion of Dr. Harry Oster, the folk-music specialist from Louisiana State University, we took a side trip to the Louisiana State Penitentiary in Angola. This prison was famous because it was the largest in the United States—home for over three thousand prisoners, including many blues players, dating back to the great Leadbelly in the 1930s. Dr. Oster promised that we would find many excellent musicians there.

The morning we arrived at the prison gates, the guard was stern but obliging and had us ushered through to the warden's office. The warden listened as Joe explained that we wanted to photograph and record some of the jailed musicians. He took a puff on his cigar and asked which "side" we wanted to visit: "The nigger side or the white side?" Joe quickly replied, "Oh, the Negro side. Aren't there more musicians there?" The warden gave us an icy look and said, "Okay, but I can't give you a guard escort; we're short of men. You are on your own." I got a lump in my throat, but I kept quiet. We took a long walk through high barbed-wire fences until we came to the last gate. Once inside the gate, Dr. Oster asked to see a blues singer named Hoagman Maxey. The group of black prisoners parted silently and let us through to meet Hoagman. He greeted us warmly and started to introduce us to several of the musicians. Once the music started, everyone became friendly and we photographed and recorded several of them. My fear disappeared and we actually enjoyed ourselves, as did the prisoners. After leaving the prison, I got a delayed reaction to being surrounded by a thousand or so prisoners with no guard. It was a bit unnerving. The music and stories that we heard were both depressing and inspiring, but above all authentic. All in all, we left New Orleans with a wonderful feeling. We had heard such good ol' happy jazz, dined on delicious food and met genuinely warm and friendly people. Before leaving New York to start on our journey of jazz, pianist-singer Mose Allison had suggested that since we were planning to visit Mississippi, we should look up his parents, who lived in a town there called Tippo. We studied our road map and found Tippo, which comprised two dirt crossroads in the middle of cotton fields deep in the Delta country. On the four corners of the crossroads were the Allison Mercantile Store, the Allison Gas Station, the U.S. Post Office (Mrs. Mose Allison was Postmistress), and the local schoolhouse where Mrs. Allison was principal.

Mr. and Mrs. Allison greeted us cordially at their large, unpretentious farmhouse, which was surrounded by screened-in porches. It was very hot weather, and the air conditioners were going full blast but were hardly effective.

We were invited to stay for lunch, their big meal of the day. The menu consisted of fried chicken, ham steak with red-eye gravy, hominy grits, biscuits, and collard greens, followed by strawberry shortcake. During lunch Mrs. Allison spoke of their annual summer trips to Europe; they had just come back from Germany. She excused herself and went to hunt for snapshots to show her German guest. During that time, the black maid who had served the lunch started to collect the dishes and clear the table. As she walked past Mr. Allison, he turned and patted her on her rear. She let out a little giggle and danced out towards the kitchen. Mr. Allison said affectionately, "We love our niggers." We found this attitude prevalent throughout the South during our trip in 1960.

We drove on up the road along the Mississippi River toward Memphis, the home of W. C. Handy, the first great "composer" of jazz music. There was no traditional jazz being played there that we could find. Everything was hard bop. It was nothing like New Orleans. We visited the Handy monument and photographed Gene "Bow Legs" Miller and his combo performing while standing right next to the monument. And we lucked out and came across the Memphis Jug Band, led by a tub bass player named Will Shade. They performed for us on the dock right next to the Memphis Queen



Jazz professor Richard Allen with Peggy in New Orleans.

Jazzprofessor Richard Allen mit Peggy in New Orleans.

Le professeur de jazz Richard Allen avec Peggy à la Nouvelle-Orléans.

Photographing musicians Paul Horn and John Pisano with Elaine Hoo, a little neighborhood girl, in my studio.

Die Musiker Paul Horn und John Pisano lassen sich mit Elaine Hoo, einem kleinen Mädchen aus der Nachbarschaft, in meinem Studio fotografieren.

Moi en train de photographier les musiciens Paul Horn et John Pisano avec Elaine Hoo, une petite fille du quartier, dans mon studio.

Riverboat on the Mississippi River. Workers on the boat and dock joined in with the band as though it were just an ordinary thing to do. Quite remarkable and colorful.

Early one Saturday morning, we arrived in St. Louis. The city seemed dead. We met with the old trumpeter Dewey Jackson in his home, but he said, "Don't blow jazz no more, I'm a house painter now." However, I did some good photographs of him in his home against a setting of his memorabilia. We were told that St. Louis had always been a home for great trumpet players. There was a strong German community. Generations of musicians were trained in both military and classical music featuring brass instruments. And, of course, Miles Davis was from St. Louis.

We heard several jazz combos that were popular there, and a nightclub called the Mellow Cellar was very much alive and kicking with modern jazz much like what we'd heard in New York. And then, somehow, we found ourselves in a place called the Faust Club late one night. We were told that we could hear some good ragtime there. We looked forward to perhaps finding a new Scott Joplin. While seated in the dark, dingy club, we listened to a rather masculine woman singing the blues accompanied by another lady outfitted in a tailored man's suit playing a tenor saxophone. "Joe," I said quietly, "we are the only guys in the place. We're surrounded by lesbians." Joe replied, "Ja, but some are so goodlooking!" We were treated very well and even had complementary drinks sent to us. But it was not an exciting evening of music.

Being a scholar, Joe Berendt knew more about the roots of American music than I did. He announced to me, as we were driving through the Midwest, that Kansas City was, after New Orleans, probably the most important city in the history of jazz. Two great styles had originated there, swing in the 1930s and bebop in the early forties. Upon arriving in Kansas City we went immediately to the Olive Street home of Charlie "Bird" Parker's mother, Mrs. Adie B. Parker. But our brief visit was too much for her; she was still overcome with emotion by the loss of her genius son five years earlier. It was terribly sad. Evidently many well-meaning people had knocked on her door to inquire about him. We did visit his grave, however, and I photographed it.

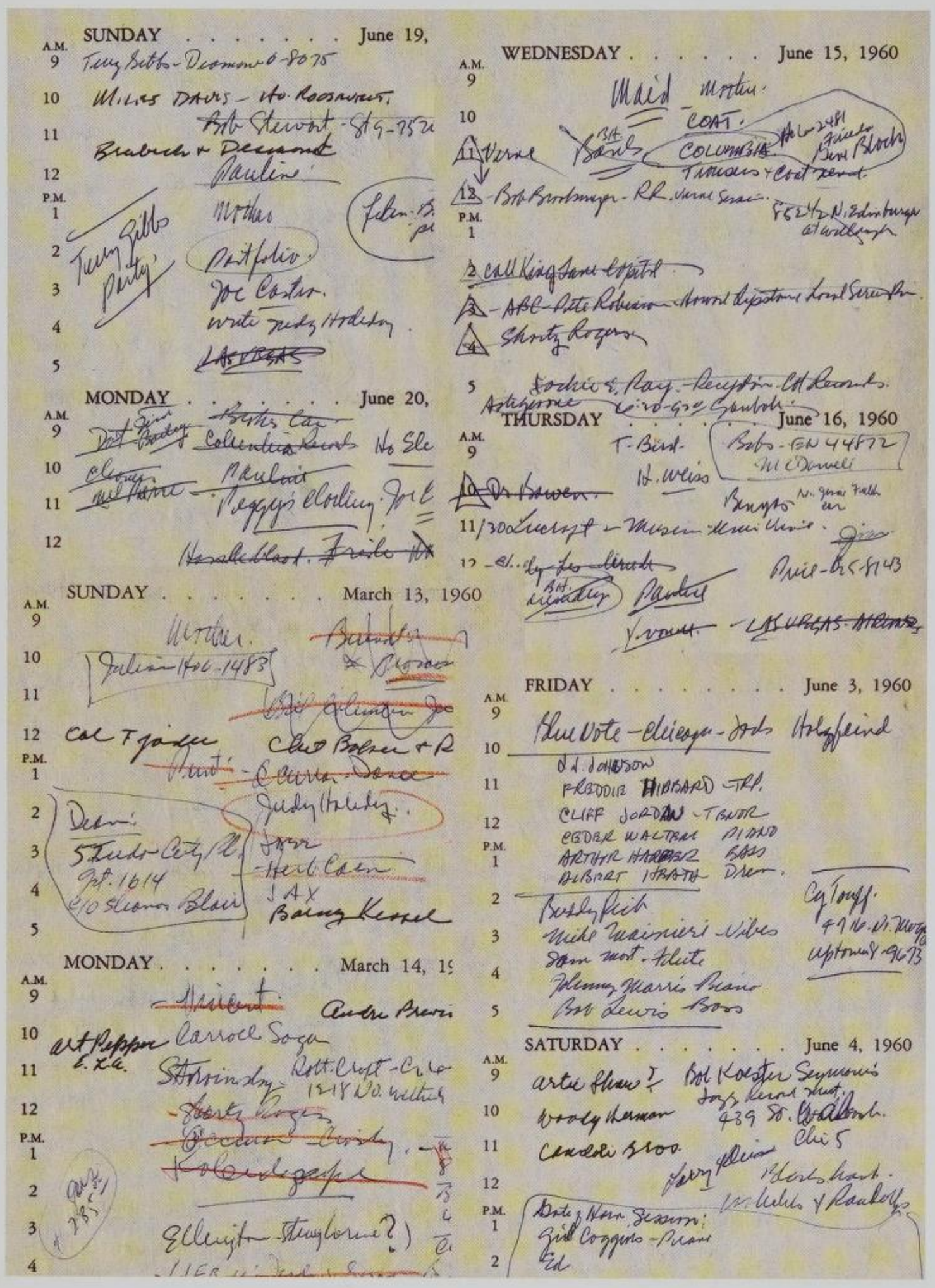
We went to the Local No. 627 Musicians' Union, where many of the young and old players hung out. They would have impromptu jam sessions almost every afternoon, and many of them still played in the spirit of the old Kansas City. We visited the Kismet Club where Jay McShann's group played. McShann, one of the star pianists and bandleaders of Kansas City, was the first to appreciate and hire Charlie Parker in 1937, when Bird was just developing his original and intricate style of playing. He went on to become, in my opinion, the most imitated or at least the most influential player in jazz since Louis Armstrong.

The first time that I ever "discovered" a new young jazz player was during this visit to Kansas City. After all, I am a photographer, not a musician. But when Joe and I heard young bebop trumpeter Carmell Jones play, we both knew that we were hearing something special. I telephoned a good friend, Richard Bock, my former boss and partner at Pacific Jazz Records in Hollywood, and told him about Carmell. A few months later, Bock recorded him. As it frequently turns out, I was not the first to "discover" Carmell Jones; the word was already out that he was a comer.

I was looking forward to Chicago. I have always thought of it as a place of extremes—especially the brutally hot and cold weather—and a friendly big city, much friendlier than New York. What we thought of as the original Chicago 1920s-style jazz was barely present during our visit to the Windy City. Most of that kind of jazz had made its way to New York by the 1930s. What we did find was great gospel music, the blues and, of course, modern jazz.

Joe interviewed Muddy Waters while I photographed him, although I got my best images of him at the Newport Jazz Festival a few months later. One of the many young blues singers we encountered called himself "Clear Waters," a nod to Muddy's fame. We also met Memphis Slim, who actually came from Memphis but was the most popular bluesman in Chicago at this time. Everybody wanted to record him. Jump Jackson gave us a blues party in his studio, which was really a large garage that he'd fixed up on the South Side of Chicago. So many musicians showed up that they had to open the garage doors. Then the entire neighborhood of old people, young people, children and

pets showed up and joined in the festivities. We met with the Ramsey Lewis Trio. They were dressed for the special occasion in sharp-looking suits, ties and hats—very slick and handsome. I took them out and photographed them on Michigan Avenue with the Chicago skyline behind them.
The most amusing incident that happened in Chicago was when we met up with Jack Teagarden. He was playing at the London House. He remembered that I'd photographed him while he was appearing on *Bobby Troup's Stars of Jazz* television show in Los Angeles a few years back. In a very friendly gesture, Mr. Teagarden invited Joe and me to have dinner with him after the show, which would end about midnight. He invited us to have some of his "famous Oklahoma chili," and he also mentioned to me quietly that he was "on the wagon now; haven't had a drink in three months." After the last show we met him outside the club. He was very drunk but charming and polite as always. We hopped into a cab, trailed by another taxi with some of his other friends, and headed out to the South Side to have that promised chili dinner. However, the first stop was a butcher shop, which was of course closed at that hour in the morning. Teagarden woke the butcher and his wife, who lived upstairs. They reluctantly opened the meat counter and provided the special cut of beef that Teagarden specifically ordered. From there we proceeded to the place he was staying with a friend while working in Chicago. We arrived at a dark and sinister-looking apartment house in the South Side, the mostly black section of town. On the second-floor landing, Teagarden went from door to door with his key, drunkenly trying to open each one. Finally a door sprang open. Singing at the top of his voice, he staggered into a rather rundown apartment, followed by a small group of equally drunk pals and Joe and me. Bottles of cold beer were opened, and Teagarden started pulling out pots and pans and commenced cooking. I thought to myself that chili takes a long time to make… like a couple of hours, doesn't it? There was an old upright piano there, and his pianist, Don Ewell, began to play. It became a nice little party, while Teagarden cooked away. I got very tired and looked into the bedroom, hoping to take a little nap. There was only a dirty mattress on the floor. So I went back to the main room and fell asleep on the couch, which had stuffing popping out in various places.
Suddenly I was awakened by a loud noise and a man's voice shouting "Police!" Two uniformed cops and an older plainclothesman walked in. The older officer suddenly recognized Jack Teagarden. "Teagarden, what the hell are you doin' here?" "Makin' chili!" he said. "It's about to be served, sit down and join us." The policeman replied, "We got a call about a break-in here; this isn't your house, is it?" Teagarden said, "Hell, no, this is my friend Roosevelt Sykes's place." The older cop held up his hands and said, "Roosevelt lives next door in that big apartment house. You're in the wrong house!" Teagarden chuckled and said, "Well, we might as well enjoy our grub for now, sit down." The two younger uniformed policemen were dismissed and Teagarden's old pal sat down and had a five-o'clock-in-the-morning breakfast of chili and beans with us.
Joe and I headed west to Southern California, where we were lucky to enjoy many good musical experiences: Benny Carter rehearsing his *Kansas City Suite* with the Count Basie Orchestra at the Hollywood Bowl; a Duke Ellington recording session; and a great deal of activity in the jazz clubs, including the long run of the Lighthouse All-Stars, who played all day Sunday at the Lighthouse in Hermosa Beach. The band included many of Hollywood's best jazz musicians, along with such guests from the East Coast as Max Roach, Lee Konitz and Miles Davis. Joe loved the idea of swimming in the Pacific Ocean and stepping right into a jazz club with many of the customers still in wet swimming suits and sipping cold beer. It was the good life.
Joe had seen many of the LP covers for which I'd photographed jazz musicians in unlikely places—Shorty Rogers in his son's treehouse, the Lighthouse All-Stars dressed in dark suits and ties standing right on the sandy Hermosa beach, Chet Baker and his crew on a sailboat—so he expected to see musicians in an outdoor Southern California atmosphere. I explained that jazz musicians are pretty much the same the world over. They work late hours and sleep most of the day. They are truly a nocturnal breed. The Lighthouse provided an exception to this rule. So when Joe met the very congenial and gregarious vibraphonist Terry Gibbs, he got the idea of asking Terry to throw an afternoon jazz party for us at his house in North Hollywood, an area of the San Fernando Valley. It would be an amusing way to meet, interview and photograph the terrific jazz musicians in the Los Angeles area. Terry agreed and did indeed host a party at his house one Sunday afternoon. Great jazz folk showed up. Most of them said that they had never been near a swimming pool in the bright sunlight at such an early hour (it was 2 p.m.) in their entire lives. The guests included Horace Silver, Wynton Kelly, Sonny Stitt, Med Flory, Herb Ellis, and about fifteen other jazz musicians. When they weren't taking a dip in the pool, they were in Terry's living room jamming while still in their wet swimsuits. It turned into a wonderful and unique party.
The great Shelly Manne was the most sought-after jazz drummer for recording sessions and live performances. Shelly invited us to his stables, where he demonstrated what a terrific horseman he was. His wife, Flip, had introduced him to horses, and he displayed as much finesse with them as he did with his percussion instruments.
A few days later we headed north on Highway 101, planning to take Highway 1 and go up the beautiful California coast to Big Sur on our way to San Francisco. We stopped at a hamburger and malt shop just north of Ventura for lunch. When we walked into the small, rather modest café, a middle-aged man and woman wearing white aprons were standing behind the counter. We nodded hello and sat down in a booth. We heard the man say something to his wife in German, and she smiled as she greeted us with the menus. In an attempt to be friendly, Joe spoke German to her. She just stared at him and then walked away to get our food. They were not at all friendly from that moment on. When we finished our cheeseburgers and malted milks, I stood up and walked to the cash register to pay for our lunch. Joe was standing next to me. When the man took my money, I saw his arm. It had numbers tattooed along the entire length of his forearm. I thought, "Oh, my God. He was a survivor of the Holocaust and is most likely Jewish." I took my change and thanked him. He said nothing. Joe and I walked out. Once on the sidewalk, I asked Joe if he had seen the numbers on the man's arm. He had, indeed, and was visibly shaken. We didn't speak much for the next hundred miles.
Everyone falls in love with San Francisco while driving into the city. The Golden Gate Bridge, the Oakland Bay Bridge, the beautiful peninsula with the city skyline gleaming through the fog… It's a cosmopolitan city, an area of many intellectuals, and home to the most traditional of jazz music. This was 1960, and many of the pioneers were alive and working in the area. We came across Kid Ory, Earl Hines, Muggsy Spanier, Joe Sullivan and Darnell Howard. One could listen to the revival of New Orleans jazz, Chicago-style jazz and ragtime as well as modern jazz, all set against an 1840s Gold Rush backdrop. The Montgomery Brothers (Buddy, Monk and Wes) had left their hometown of Indianapolis and settled in the Bay Area. You could easily hear the Dave Brubeck Quartet with Paul Desmond, the Cal Tjader group, and the visiting Thelonious Monk at the Black Hawk club in the span of a week. Musicians loved to come to San Francisco. Jazz and poetry had not died there as they had in most other cities of America. We listened to alto sax man Pony Poindexter and some of the leftover fifties Beats reciting their poetry. We visited Cal Tjader, and he played "congas" on coffee cans aboard his boat docked in San Francisco Bay.
While traveling across the country, I'd kept trying to impress Joe with the antiquity of a town, village or some statuary. He was never phased. Europe was much, much older. But when I drove him across the Golden Gate into the redwood forests, whose trees were two and three thousand years old, Joe was ecstatic; he could not believe what majestic trees we were seeing and touching. With all of his education and sophistication, he had never once even heard of these forests. I loved watching his wonderment. At last I had excited him with something native and singular to the United States.
The Monterey Jazz Festival wouldn't happen until fall, so we planned to meet there later for the final tour of our trip. But while in the Bay area I introduced Joe to Jimmy Lyons, the founder of the MJF; Ralph Gleason, the best-known jazz



Pages from my 1960 appointment book.

Seiten aus meinem Terminkalender von 1960.

Des pages de mon carnet de rendez-vous de 1960.

critic in the area; and the popular jazz disc jockey Pat Henry. This knowledgeable trio could answer many of Joe's questions about the jazz history of the Bay area.

We moved on to Las Vegas, which struck Joe as the "emerald city" in the middle of the dry, sandy desert. Many musicians lived there at that time because of the great stage shows that the big gambling casinos and hotels would produce to attract patrons. On our first night we enjoyed the Marlene Dietrich show at the Sands Hotel. Louis Armstrong opened her act, and his show was almost as long and as grandly produced as Ms. Dietrich's. Most surprising was the Duke Ellington Orchestra performing from midnight to 4 a.m. in the lounge of one of the big hotels, not in the showroom—an odd sight, wonderful as they were to hear. I spoke with Duke, and he lamented the fact that his acclaimed orchestra had been relegated to the bar scene where no one except loyal fans ever bothered to leave the gaming tables and slot machines to listen.

Later I took Joe to meet the great jazz duo of Jackie Cain and Roy Kral. Not only did he enjoy their joyous music, but it was great fun to be shown Las Vegas from their musician's point of view.

When we arrived in Detroit it seemed that jazz was everywhere, and all of it was modern post-bop music. I wanted to shoot some local musicians against a background of a typical Detroit automobile-manufacturing center of the world. So Joe rounded up the alto saxophonists Charles McPherson and Ira Jackson, bassist McWilliam Wood, and trumpeter Lonnie Hillyer. I shot them in ties and jackets in front of Ford's Rouge River Plant, presumably called the Rouge River because the industrial waste dumped into it had colored the river red.

Joe and I spent some time with pianist Barry Harris and baritone sax player Pepper Adams. We photographed a group of blues musicians in front of Joe Battle's Record Shop on Hastings Street, then had a fantastic evening with Jay Jay Johnson, Freddie Hubbard and Albert Heath, who were playing at a private birthday party for a local politician. I guess the most astonishing person we met in Detroit, or anywhere for the matter, was Roland Kirk (he hadn't yet changed his name to Rahsaan Roland Kirk). He was blind and managed to play three saxophones at once: the manzello, stritch and tenor. Kirk was remarkable, for not only did he play well, he also managed to be a comedian and storyteller during his show.

Again we visited New York City ("the Apple"). Gerry Mulligan showed me the spot in Central Park where he had rehearsed his big band when he could not afford a rehearsal studio. Up in Harlem we visited with Mary Lou Williams, who had just opened her used clothing shop for the Bel Canto Foundation, an organization formed to aid needy musicians and their families. I met a young actor named Ben Caruthers at the party; Ben had just appeared in the John Cassavetes film *Shadows*, which costarred my friend, dancer Lelia Goldoni. Ben was now trying to learn to play tenor saxophone. Ben looked so much like a real and handsome jazzman holding the instrument that I wanted to photograph him. I took him and his girlfriend downtown to Times Square and shot him as a street musician. Before we were through, I was approached by three different policemen, all of whom said that if I didn't have a photo permit, I would "have to get out of there" or hand over a ten or twenty dollar bill. Luckily I had a few dollars in my pocket.

I photographed a Dizzy Gillespie recording session in a recording studio on Tenth Avenue. Dizzy was an affable and generous man. That was easy enough, but there were many other musicians whom I thought needed to be photographed against a more interesting background. I ended up shooting Charlie Mariano and Toshiko Akiyoshi posing in one of those "self-photo-for-25-cents" booths; Donald Byrd practicing his trumpet while traveling uptown on the A train; the Modern Jazz Quartet in a midtown ballet studio; and Lee Konitz laughing with his pal Warne Marsh while seated on those huge rocks in Central Park.

We traveled up to Newport, Rhode Island, for the annual jazz festival. I usually don't care for jazz festivals because the atmosphere is unsuited to jazz music. The places are too big and the outdoor sound systems too blaring. I prefer small, intimate venues. But this year (1960), Newport offered a little variation that interested me. The producer of the festival, George Wein, had so many musicians to choose from that he had to leave many very interesting ones off the roster. So Charlie Mingus, being an angry activist, put together a group of artists who were left out of the big festival and called them the Newport Rebels. They performed next door to the main festival at Cliff Walk Manor. Aside from himself, his group included such important jazz personalities as Thelonious Monk, Max Roach, Ornette Coleman, Abbey Lincoln, Sonny Rollins, Allen Eager, and the great Coleman Hawkins, to name just a few. It turned out to be a small, more relaxed festival on a grassy cliff overlooking the beautiful bay. Mingus painted the signs, sold the tickets and popcorn and emceed his event, and it was wonderful. One didn't feel overwhelmed by the giant crowd and sound systems.

One hot, rainy night a riot broke out just outside the Hotel Viking, which was the official headquarters for the festival. The riot consisted mostly of drunken and bored college students raising hell. In the terribly crowded lobby of the hotel I suddenly spotted Peggy standing and looking forlorn and wet, clinging to her little overnight bag and lost in the sea of mischievous college youths. We hadn't seen each other in months. She had been living in New York City and pursuing her modeling career. During that hot summer she'd had only her winter wardrobe and not very much money. She surprised me with her sudden visit in the midst of the rain and beer-soused riot. But we were both in heaven when we saw each other. I gave her the bad news that we had to share the hotel room with Joe, as rooms were so scarce. She was near tears, but not because of that news. Rubbing her head, she told me she had been hit on the head by a bottle of beer, luckily an empty one, as she entered the hotel. So, our meeting was both divine and miserable. Later that night,

tucked into our single twin bed, while Joe lay in the other one, we heard him call out in the dark: "It's okay, Peggy and Bill, I am asleep now!"

After the festival, I put Peggy on the train back to New York and continued my travels with Joe. This time we went up to Boston to visit the Berklee College of Music. The director, Lawrence Berk, and his staff were teaching music students from all over the world to play jazz. It was such a unique place of learning. I don't think there was any school like it in the entire world teaching jazz exclusively at that time. While we were there, Mr. Berk put together a jazz group from his classes to play for us. It consisted of students from all over the world, including Southern Rhodesia, Turkey, Canada, Yugoslavia, Hungary and of course, the U.S.A. And the group really swung.

While in Boston we were interviewed by Father Norman O'Connor, known as the "Jazz Priest," on his famous *Jazz with Father O'Connor* television show. Gerry Mulligan was there as well, lending his musical brilliance to the show as well as his smart-alecky, bad-boy kind of charm. I'd known Father O'Connor for years; I was so drawn to him as a friend that I had asked him to marry Peggy and me. But this was not to be, for I wasn't a Catholic.

As soon as we returned to New York City, Peggy wanted to see the latest Hitchcock movie, *Psycho*. We caught a 10 a.m. screening at a Third Avenue movie house, and it was great. For me *Psycho* was an entertaining and scary diversion after traveling around the country meeting only jazz musicians. But Peggy had been living alone for months in a lonely New York apartment, and now she was afraid to take a shower. We took a few together until she felt safe enough to bathe alone.

Joe, Peggy and I spent a Sunday afternoon near the Washington Square Arch in Greenwich Village, listening to the various folk and blues singers, a few jazz players and the usual soapbox orators. It was indeed a musical cross section of America and a very moving experience. In fact, it was a lovely way to end our journey… our jazz odyssey of 1960.

William Claxton
Beverly Hills, California
Spring 2005

Note: The reader will see some additional photographs that I took before and after my jazz tour with Joe. We felt that we had to include several musicians whom we had missed and who were important to that period of jazz history. Some were unavailable to us—for instance, when we were on the West Coast, they were on the East Coast, and then Joe returned to Germany. The original book, *JAZZLIFE*, which was published in German in 1961, has been slightly reworked to accommodate such additions. —WC

Professor Dick Allen and Mrs. Mose Allison with our 1959 Chevrolet Impala in front of the Allison Mercantile Company in Tippo, Mississippi.

Professor Dick Allen und Mrs. Mose Allison mit unserem Chevrolet Impala, Baujahr 1959, vor der Allison Mercantile Company in Tippo, Mississippi.

Le professeur Dick Allen et Mme Mose Allison près de notre Chevrolet Impala 1959 devant le magasin Allison Mercantile Company à Tippo, Mississippi.

VORWORT

William Claxton

Anfang Oktober 1959 erhielt ich einen Anruf aus Deutschland. Der Anrufer stellte sich als Joachim-Ernst Berendt vor, er sei Musikwissenschaftler und wohne in Baden-Baden. In sehr gutem Englisch erklärte er mir, er plane in den Vereinigten Staaten eine Studie über »Jazz – Amerikas große Kunst«. Dafür, fuhr er fort, benötige er einen Fotografen, der mit ihm arbeiten würde – einen Fotografen, der Jazz mochte und verstand. Er hatte eine Menge meiner Arbeiten gesehen, die in europäischen Zeitschriften und auf Schallplattencovern veröffentlicht worden waren, und glaubte, ich sei für ihn der perfekte Mitarbeiter – »denn Ihre Bilder haben Seele«. Das Buch, erklärte er weiter, würde in erster Linie eine Sammlung meiner Bilder sein, die seine Ausführungen über den Jazz ergänzen sollten. Es würde Interviews mit Musikern geben, Beschreibungen der verschiedenen Orte, wo Jazz zu hören ist, und dazu einen Überblick über die Ursprünge des Jazz und die Kunstform selbst. Er ließ das alles ein bißchen gelehrt klingen, aber es schien mir ein sehr bedeutsames Projekt zu sein, und daher faszinierte mich sein Angebot. Der allzu verlockenden Gelegenheit, viele meiner Jazzhelden zu fotografieren, dazu die vielen unbekannten und noch zu entdeckenden Jazzmusiker in ganz Amerika, konnte ich nicht widerstehen. Ja, erwiderte ich, ich würde das gern machen, aber erzählen Sie mir ein bißchen mehr darüber. Er sagte, er werde mir im Anschluss an unser Gespräch einen Brief schreiben. Bevor er einhängte, erwähnte er noch, er würde sich gern mit mir im April in New York treffen und dort zwei Wochen lang die Jazzszene durcharbeiten. Dann würden wir ein Auto mieten und auf einer Rundfahrt durch die Staaten die Welt des Jazz, seine Wurzeln, seine Schöpfer und die Umgebung erkunden, in der sie ihre Erfolge erzielt hatten. Wir würden uns eine gewisse Zeit in New Orleans, Memphis, Chicago, Hollywood und einer Reihe eher unkonventioneller Orte aufhalten. Ach ja, unser Buch würde als gebundene Ausgabe im Frühjahr 1961 im Burda Verlag erscheinen.

Für welchen jungen Fotografen wäre eine solche Gelegenheit keine Überraschung gewesen? Aufgeregt erzählte ich meiner Frau, Peggy Moffitt, von dem Angebot. Sie vertrat eher die praktische Seite und fragte, was ich dafür bezahlt bekäme. Oh mein Gott, das hatte ich vergessen zu fragen. Ich rief Herrn Berendt noch einmal an, oder soll ich sagen Dr. Berendt, und gab die Frage an ihn weiter. Er sagte, er sei bereit, mir für die vier bis fünf Monate, die wir für die Aufgabe benötigten, 7 000 Dollar zu zahlen, dazu das gesamte Arbeitsmaterial und die Auslagen für die Reise. Für mich hörte sich das damals wie sieben Millionen Dollar an. Ich hängte ein und berichtete Peggy begeistert. Sie lächelte und meinte traurig: »Und was ist mit mir?« Schließlich waren wir gerade erst ein paar Monate verheiratet. So tauchte mitten im Sturm über meinem Kopf eine dunkle Wolke mit einer Menge Blitze auf. Ich war begeistert, aber gleichzeitig deprimiert bei dem Gedanken, meine junge Frau so lange allein lassen zu müssen. Noch einmal rief ich Berendt an und klärte ihn über meinen Familienstand auf. »Wir sind frisch verheiratet«, flehte ich und fragte, welche Möglichkeiten es gebe, Peggy mitzunehmen. Leider, sagte er, habe er dafür in seinem Etat keinen Spielraum.

Nun frage ich Sie, was soll ein junger (talentierter und ehrgeiziger) Fotograf tun, wenn ihm eine einmalige Chance wie diese geboten wird? Nach vielen Gesprächen und dem Abwägen der Vor- und Nachteile, wenn ich das Angebot annehmen und Peggy in Los Angeles, wo sie sich ihrer Arbeit als Fotomodell widmen könnte, zurücklassen würde, beschlossen wir, dass ich zusagen sollte.

Ich werde Joachim-Ernst Berendt von jetzt an »Joe« nennen. Joe und ich wollten uns am Tag seiner Ankunft aus Frankfurt am Idyllwild Airport (er hieß damals noch nicht JFK) in New York treffen. Peggy und ihre Schwester fuhren mich an jenem Morgen zum Flughafen in Los Angeles. Ich fühlte mich nicht besonders wohl, ging aber trotzdem an Bord. Bevor das Flugzeug das Terminal verließ, wurde mir sehr schlecht, und ich suchte die Toilette auf. Als nächstes erfuhr ich dann, dass wir nicht in New York, sondern in San Francisco landen würden. Das Flugpersonal erklärte mir, die Maschinen seien getauscht worden und ich befände mich offensichtlich auf dem falschen Flug. Ich flog schließlich von San Francisco aus nach New York. Ich hatte Joe fünf Stunden lang warten lassen, aber die Fluggesellschaft hatte ihm meine neue Ankunftszeit mitgeteilt. Joe und sein Freund, der ungarische Jazzgitarrist Attila Zoller, düsten mit mir in Attilas neuem Buick nach Manhattan. Ich glaube, ich habe auf Joe zunächst keinen besonders guten Eindruck gemacht. Ich war kreidebleich und fühlte mich schrecklich. Wir stiegen im Hotel Alwyn an der Ecke West 58th Street und 7th Avenue ab. Die Unterkunft wirkte ziemlich heruntergekommen (man verlangte Bares im Voraus) und war ein berüchtigter Junkietreff. »Ist das hier nicht wunderbar?«, meinte Joe. »Hier treffen sich Musiker. Das ist doch gut, oder?«

Am nächsten Morgen weckte mich – mir war immer noch sehr elend – ein Anruf von Peggy. Sie würde von Los Angeles aus das nächste Flugzeug nehmen und am Abend bei mir sein. Als ich ihre Stimme hörte, ging es mir gleich besser. Ich erklärte Joe, dass ich an unserem ersten gemeinsamen Tag nicht mit ihm würde arbeiten können. Er war sehr nett und verständnisvoll und meinte, er müsse noch viele Dinge herausfinden und einige Leute kontaktieren.

Mit Peggy an meiner Seite erholte ich mich schnell. Wir kamen überein, dass sie in New York bleiben und sich ihrer Modelkarriere widmen würde, während ich unterwegs war. Sie hatte mit der Plaza Five Agency einen Vertrag geschlossen und freute sich sehr auf die Arbeit in New York, das in gewisser Weise immer noch das Zentrum der Modewelt war. Peggy hatte mit einer Kollegin aus der Agentur vereinbart, dass sie bei ihr wohnen würde. Wir glaubten, alles liefe recht gut. Mehr von Peggys Geschichte später.

Ich machte Joe mit George Avakian, dem Chef der Jazzabteilung bei Columbia Records, Jack Lewis von RCA Victor sowie Ahmet Ertegun und seinem Bruder Nesuhi von Atlantic bekannt. Joe war ziemlich beeindruckt, dass ich in der Schallplattenbranche so viele Leute kannte, die mit Jazz zu tun hatten. Sie alle halfen uns, mit den führenden Musikern und Arrangeuren in und um New York Kontakt aufzunehmen. Ich war neugierig, wie Joe bei den Spitzenmusikern der Szene selbst ankommen würde. Es stellte sich bald heraus, dass er nicht nur seine Schularbeiten gemacht hatte, was die Musik und die Musiker betraf, sondern im Umgang mit ihnen offen und natürlich war und seine Kenntnisse anbringen konnte. Die meisten waren sofort von ihm angetan. Hilfreich war, dass er aus einem anderen Land kam, was ihn für sie noch interessanter machte. Er konnte endlos lang über »Amerikas bedeutendste Kunstform« erzählen.

Ein paar Tage lang nahm Joe mit seiner tragbaren Nagra Interviews auf Band auf, ich machte Fotos mit meiner Nikon F und Leica M3 (und einer alten Rolleiflex, die ich ein paar Jahre zuvor von Richard Avedon bekommen hatte) sowie einer bescheidenen Auswahl an Objektiven, jedoch einer enormen Menge an Filmmaterial. Dann fuhren wir los in unserem gemieteten Chevrolet Impala, Baujahr 1959. Sie kennen das Modell – es hatte riesige, flach gebogene Heckflossen und große fischförmige Rücklichter, und über dem offiziellen Nummernschild hatte der Leihwagenhändler doch tatsächlich eine Pappe hängenlassen, auf der zu lesen stand: »Sehen Sie die USA in Ihrem Chevrolet« – wie passend!

Joes Plan für unsere Jazzodyssee sah vor, dass wir von Manhattan aus Philadelphia und Washington, D. C., besuchen, dann durch die Oststaaten die Küste entlang bis hinüber nach New Orleans und Biloxi fahren würden, dann den Mississippi hinauf nach Memphis, weiter nach Chicago, St.

Street performers in New Orleans.

Straßenkünstler in New Orleans.

Des artistes de rue à la Nouvelle-Orléans.

Louis, Detroit und Kansas City und schließlich westwärts nach Los Angeles, Hollywood, San Francisco und Las Vegas. Ich wollte später im Herbst, wenn Joe wieder nach Deutschland zurückgekehrt war, das Monterey Jazz Festival besuchen. Wir würden dann wieder zurück nach New York City fahren, in Boston die Berklee School of Music besuchen und mit dem Jazz Festival in Newport, Rhode Island, unsere Rundreise beenden.

Wir verließen Manhattan über die George Washington Bridge in Richtung Newark, New Jersey, wo wir Professor Bradford und den Chor treffen wollten, den er in der Abyssinian Baptist Church leitete. Den ganzen Sonntagnachmittag verbrachten wir damit, dieser wunderbaren, swingenden Gruppe zu lauschen, sie auf Band aufzunehmen und zu fotografieren. Das war der erste von vielen Kirchenchören, die wir besuchten, und während wir uns von den Soulklängen mitreißen ließen, entdeckten wir die Ursprünge vieler Elemente des Jazz, zu dessen Erkundung wir aufgebrochen waren.

In Philadelphia trafen wir Joe Williams im Paramount Theatre hinter der Bühne und genossen die Interview- und Fotosession mit diesem umgänglichen und einzigartigen Interpreten. Wir fotografierten den Trompeter Lee Morgan mit seinem Kumpel, dem Schlagzeuger Lex Humphries, vor dem Rathaus, wo die Freiheitsglocke aufbewahrt wurde. Ich erklärte meinem deutschen Reisegefährten immer wieder, wie alt die verschiedenen Bauwerke und Denkmäler waren; die meisten stammten aus dem 18. Jahrhundert. Das beeindruckte ihn nicht. »Wir haben in Deutschland«, sagte er, »so viele Gebäude, die vor 900 gebaut wurden.« Er erinnerte mich ständig daran, wie jung Amerika vergleichsweise war.

Vom Beginn unserer Reise an konnte ich es einrichten, dass meistens ich fuhr. Ich war ein guter Fahrer und fuhr gern, Joes Fahrkünsten jedoch traute ich nicht so recht. Kurz hinter Philadelphia auf dem Weg nach Washington, D. C., löste er mich schließlich ab. »Joe!«, rief ich, »du fährst wohl ein bisschen schnell. Hier ist Tempolimit. Und jeder Staat hat seine eigenen Gesetze. Pass also bitte auf!« »Ja, ja«, gab er zurück, »aber die Straßen sind hier so gut, und dieser Wagen ist wirklich flott.« Er nahm schließlich doch den Fuß vom Gas, hatte aber seinen Spaß daran, mir über alle möglichen Dinge seine kleinen Vorträge zu halten. Joe war sehr belesen und lehrte in Deutschland an verschiedenen Universitäten. Aber er nahm plötzlich die merkwürdige Gewohnheit an, seine Ausführungen entweder mit dem Gaspedal oder der Bremse zu interpunktieren, und fuhr dann Schlangenlinien. Oh Gott, dachte ich, wie soll ich bloß die nächsten 15 000 Meilen überstehen?

In Washington, D. C., bot sich die schöne Gelegenheit, Buck Hill zu fotografieren und zu interviewen, einen Jazz spielenden Briefträger. Buck unterbrach seine Postzustellung und spielte auf seinem Altsaxofon für die Kinder aus der Nachbarschaft. Einige Kinder tanzten, andere sangen oder sprangen Seilchen. Es war ein wunderbares und recht kurioses Erlebnis. Am Potomac River in der Nähe des Jefferson Memorial fotografierte ich den Gitarristen Charlie Byrd, wie er unter einem schattigen Baum saß.

Wieder unterwegs und Joe am Steuer. Ich hatte beschlossen, ihm eine zweite Chance zu geben, den großen Chevy Impala über den Highway zu manövrieren. Wir fuhren durch North Carolina in einer einigermaßen annehmbaren Geschwindigkeit. Aber gleich hinter der Grenze nach South Carolina ignorierte Joe einfach die roten Ampeln, konnte anderen Autos gerade noch ausweichen und beschimpfte deren Fahrer. Schließlich schrie ich ihn an, er fahre bei Rot und halte bei Grün. Nein, brüllte er zurück, das sei schon richtig, denn Rot sei in der Ampel oben und Grün ganz unten. »Nein, Joe, so war das in North Carolina, aber in South Carolina ist das umgekehrt.« Da dämmerte es mir. »Joe, du bist farbenblind, und, was noch schlimmer ist, du bist rotgrünblind.« Er nahm das Gas weg, sah mich an und sagte: »Das stimmt, woher weißt du das?« Von diesem Augenblick fuhr ich das Auto den größten Teil der Reise.

Das Essen in den Restaurants an den großen Highways war meistens ziemlich schlecht. Das schien Joe nicht weiter zu kümmern. Er mochte allerdings gern Süßes, genau wie ich, und deshalb hielten wir fast jeden Nachmittag an einer Eisdiele. Fünfzehn Uhr war normalerweise »Eiszeit«. Joes anderes Laster waren junge »schwarze Girls«, mit denen er anbändeln wollte. Er fand sie schön und exotisch, und viele sind es tatsächlich, aber ich bedeutete ihm, das sei keine gute Idee. Die Bürgerrechtsbewegung hatte noch nicht

begonnen, und man musste mit solchen Beziehungen sehr vorsichtig sein. Die Erklärung, er sei ein Europäer auf Besuch, würde nicht genügen, um uns eine möglicherweise schlimme Szene und das schnelle Ende unseres relativ harmlosen Ausflugs auf den Spuren des Jazz zu ersparen. Wir versuchten, das Autoradio zu unserer Unterhaltung zu nutzen, aber einen Sender, der Jazz brachte, fanden wir nicht mehr, sobald wir New York verlassen hatten, es gab nur Hillbilly und Kirchenmusik. In fast jedem noch so kleinen Ort erkundigten wir uns, ob dort irgendwelche Musikveranstaltungen stattfinden würden, aber selten fanden wir wirklich etwas Gutes, abgesehen von den Chören in den Dorfkirchen, die offensichtlich den ganzen Tag auftraten oder übten. In der Nähe von Savannah, Georgia, begannen wir, nach der Insel St. Simons Ausschau zu halten, die zu den Sea Islands bei Brunswick gehört. Joe hatte von einer Gruppe Negroes gehört oder gelesen, die einen aus dem 18. Jahrhundert stammenden afrikanischen Dialekt sprachen und sangen und auf dieser Insel wohnten. St. Simons war schwierig zu finden. Die meisten Bewohner waren zunächst freundlich, wollten aber, sobald sie erfuhren, was wir suchten, kaum noch mit uns reden. Die Schwarzen, denen wir unterwegs begegneten, hatten Angst vor uns und sprachen überhaupt nicht. Übrigens sind das die Inseln, wo George Gershwin und DuBose Heyward Anfang der Dreißigerjahre für ihre Oper *Porgy and Bess* recherchiert haben.
Der nächste Tag war ein Sonntag, und wir fanden ein kleines Dorf, dessen Bewohner gerade aus der Kirche kamen. Joe war pfiffig und brachte ein paar Flaschen Whisky mit. Nachdem wir einander vorgestellt hatten und ein wenig herumgeführt worden waren, traten die Inselbewohner für uns auf. Sie sangen vor allem Jubilees, Shouts und Worksongs, die mit ein paar religiösen Liedern vermischt waren. Es war für sie und für uns eine reine Freude. Die Musik war kein Jazz, aber wir konnten sehr wohl die Wurzeln des Jazz spüren.
Auf dem Weg durch Florida faszinierten uns die Alligatoren, an denen wir uns vorbeischlängeln mussten, wenn sie über den Highway krochen. Wir erreichten Biloxi und trafen die führenden Jazzmusiker in der Carmen Massey's Music School. Es war sehr lustig, diese jungen Musiker wie New Yorker Hipster sprechen zu hören, aber mit einem Akzent aus dem tiefen Süden.
Der Aufenthalt in New Orleans kam einem Besuch im Himmel des Dixieland-Jazz gleich, wenn es einen solchen Ort gab. Köstliches Essen in reicher Auswahl und überall herrliche Musik. In viele der berühmten alten Jazzlokale waren Stripteaseclubs eingezogen, aber sie hatten Jazzmusiker im Orchester. Den Erfolg unseres Besuchs in New Orleans hatten wir zu einem guten Teil dem jungen Musikwissenschaftler Richard Allen zu verdanken, der Joe und mich in »Orlans« herumführte und uns so gut wie allen berühmten Leuten der New Orleanser Jazzszene vorstellte, wenn er nicht gerade Jazzgeschichte an der Tulane University unterrichtete. Wir lernten fast jedes Mitglied der drei großen Marching Bands – Tuxedo Brass Band, Eureka Brass Band und George Williams Brass Band – kennen, fotografierten zwei Beerdigungen und die Feier eines kreolischen Klubs. Wenn ein Mitglied einer Band oder einer Bruderschaft stirbt, begleiten die Kollegen und Freunde aus der Band den Sarg vom Trauerhaus oder der Kirche aus zum Friedhof, während die Band ein Dirge spielt (ein langsames und feierliches Musikstück). Nach der Trauerfeier stimmen die Bands eine fröhliche Melodie an, alle tanzen und singen mit den Marching Bands und eilen durch das French Quarter zu einem Klubhaus, wo anschließend eine Party stattfindet. Die jungen »harten« Burschen der Stadt, die kein Instrument spielen können, begleiten den Festzug tanzend und bunte Regen- und Sonnenschirme schwenkend. Sie werden »Second Liners«, die Leute aus der zweiten Reihe, genannt.
Auf Vorschlag von Dr. Harry Oster, Spezialist für Folkmusic von der Louisiana State University, machten wir einen Abstecher zum Louisiana State Penitentiary in Angola. Diese Strafanstalt war als das größte Gefängnis in den Vereinigten Staaten berühmt und hatte über 3000 Insassen, darunter viele Bluesspieler aus dem Umfeld des großen Leadbelly in den Dreißigerjahren. Dr. Oster versicherte uns, wir würden dort sehr viele ausgezeichnete Musiker finden.
An dem Morgen, als wir am Gefängnis ankamen, war der Bedienstete an der Pforte streng, aber zuvorkommend und ließ uns zum Büro des Direktors führen. Der Direktor hörte sich an, wie Joe erklärte, wir wollten fotografieren und einige der einsitzenden Musiker auf Tonband aufnehmen. Er zog an seiner Zigarre und fragte, welche »Seite« wir besuchen wollten: »Die Seite mit den Niggern oder die mit den Weißen?« Joe erwiderte schnell: »Oh, die mit den Negern. Sind dort nicht mehr Musiker?« Der Direktor warf uns einen eisigen Blick zu und sagte: »Okay, aber ich kann Ihnen niemanden mitgeben; wir sind knapp an Leuten. Sie sind sich selbst überlassen.« Ich bekam einen Kloß im Hals, schwieg jedoch.
Wir legten durch hohe Stacheldrahtzäune einen langen Weg zurück, bis wir zum letzten Tor kamen. Als wir es passiert hatten, erkundigte sich Dr. Oster nach einem Blues-Sänger namens Hoagman Maxey. Die Gruppe schwarzer Gefangener trat schweigend auseinander und ließ uns zu Hoagman durch. Er begrüßte uns herzlich und begann, uns verschiedenen Musikern vorzustellen. Als erst einmal die Musik eingesetzt hatte, wurden alle freundlich, wir fotografierten und nahmen einige von ihnen auf Band auf. Meine Furcht wich, und wir hatten tatsächlich Spaß an der Sache, genau wie die Gefangenen. Als wir das Gefängnis verlassen hatten, holte mich der Schreck ein, dass wir von schätzungsweise tausend Häftlingen ohne Wärter umgeben gewesen waren. Es hat ein paar Nerven gekostet. Die Musik und die Geschichten, die wir hörten, waren deprimierend und inspirierend zugleich, aber vor allem authentisch. Alles in allem verließen wir New Orleans mit einem wunderbaren Gefühl. Wir hatten guten alten Happy Jazz gehört, Köstlichkeiten gegessen und warmherzige und freundliche Menschen getroffen.
Bevor wir in New York zu unserer Jazztour aufbrachen, hatte der Pianist und Sänger Mose Allison vorgeschlagen, wir könnten doch auf unserer Route durch Mississippi bei seinen Eltern vorbeischauen, die in einer Stadt wohnten, die sich Tippo nannte. Wir studierten die Karte und fanden den Ort tief unten im Flussdelta an der Kreuzung zweier unbefestigter Landstraßen inmitten von Baumwollfeldern. An den vier Ecken der Kreuzung befanden sich der Allison Mercantile Store, die Allison Gas Station, das U. S. Post Office (Mrs. Mose Allison leitete die Poststelle) und die Schule, deren Rektor Mr. Allison war.
Mr. und Mrs. Allison begrüßten uns herzlich in ihrem weiträumigen, schlicht ausgestatteten Farmhaus, das von einer überdachten Veranda umgeben war. Das Wetter war sehr heiß, die Klimaanlage lief auf vollen Touren, konnte aber wenig ausrichten.
Wir wurden eingeladen, zum Mittagessen zu bleiben, ihrer Hauptmahlzeit. Das Menü bestand aus Brathähnchen, Schinkensteak mit roter Specksoße, Maisgrütze, Brötchen, Schwarzkohl und als Nachtisch Erdbeerkuchen. Während wir aßen, erzählte Mrs. Allison von ihren jährlichen Reisen nach Europa; sie waren gerade aus Deutschland zurückgekommen. Sie entschuldigte sich, um Fotos herauszusuchen, die sie ihrem deutschen Gast zeigen wollte. Während ihrer Abwesenheit begann die schwarze Hausangestellte, die das Essen servierte hatte, das Geschirr zusammenzuräumen und den Tisch abzudecken. Als sie an Mr. Allison vorbeiging, drehte dieser sich um und gab ihr einen Klaps auf den Po. Sie ließ ein leises Kichern hören und tänzelte hinaus zur Küche. Mr. Allison sagte zärtlich: »Wir lieben unsere Nigger.« Diese Haltung fanden wir während unserer Reise 1960 im ganzen Süden der USA weitverbreitet.
Wir fuhren weiter am Mississippi entlang Richtung Memphis, der Heimatstadt von W. C. Handy, des ersten großen »Komponisten« von Jazzmusik. Dort wurde kein traditioneller Jazz gespielt, den wir hätten aufspüren können. Alles war harter Bebop. Nichts war wie in New Orleans. Wir besuchten das Handy Monument und fotografierten Gene »Bow Legs« Miller und seine Combo, die direkt neben dem Handy-Denkmal auftrat. Und wir hatten das große Glück, der Memphis Jug Band unter der Leitung eines gewissen Will Shade zu begegnen, der einen Waschzuber als Bassinstrument benutzte. Sie spielten für uns am Dock, wo der Raddampfer Memphis Queen auf dem Mississippi lag. Arbeiter auf dem Schiff und im Dock schlossen sich der Darbietung der Band an, als wäre das völlig normal. Ein recht beeindruckendes und buntes Treiben.
Am Samstag früh kamen wir in St. Louis an. Die Stadt schien wie ausgestorben. Wir suchten den alten Trompeter Dewey Jackson zu Hause auf, aber er sagte: »Ich spiele kei-

Street performers in New Orleans.

Straßenkünstler in New Orleans.

Des artistes de rue à la Nouvelle-Orléans.

nen Jazz mehr, ich bin jetzt Anstreicher.« Ich habe jedoch einige gute Bilder von ihm mit seinen Erinnerungsstücken als Hintergrund gemacht. Wir erfuhren, dass St. Louis großen Trompetern immer eine Heimat gewesen war. Es gab dort eine starke deutsche Gemeinschaft, Generationen von Musikern wurden in Militärmusik und klassischer Musik für Blechbläser ausgebildet. Und natürlich kam Miles Davis aus St. Louis.

Wir hörten verschiedene Jazzcombos, die dort populär waren, und ein Nachtklub mit dem Namen Mellow Cellar bot einen fast so munteren Jazz, wie wir ihn in New York gehört hatten. Und dann fanden wir uns irgendwie spät in der Nacht an einem Ort wieder, der sich Faust Club nannte. Es hieß, wir könnten dort guten Ragtime hören. Wir freuten uns schon darauf, vielleicht einem neuen Scott Joplin zu begegnen. Wir saßen nun in dem dunklen, schmuddeligen Klub und hörten einer recht maskulin wirkenden Frau zu, die den Blues sang, begleitet von einer anderen Dame in einem maßgeschneiderten Herrenanzug, die ein Tenorsaxofon spielte. »Joe«, flüsterte ich, »wir sind hier die einzigen Männer. Hier sind überall nur Lesben.« Joe erwiderte: »Ja, aber sie sehen so gut aus!« Wir wurden sehr gut behandelt und bekamen sogar Getränke spendiert. Aber was die Musik betraf, so war es kein sehr berauschender Abend.

Als Wissenschaftler wusste Joe Berendt mehr über die Wurzeln der amerikanischen Musik als ich. Er erklärte mir, als wir durch den Mittleren Westen fuhren, Kansas City sei, nach New Orleans, vermutlich die bedeutendste Stadt in der Geschichte des Jazz. Zwei große Stile waren dort entstanden, der Swing in den Dreißigerjahren und der Bebop Anfang der Vierziger. Nach unserer Ankunft in Kansas City gingen wir gleich in die Olive Street, wo Mrs. Adie B. Parker wohnte, die Mutter von Charlie »Bird« Parker. Aber unser kurzer Besuch überforderte sie; sie litt immer noch unsäglich unter dem Verlust ihres genialen Sohnes fünf Jahre zuvor. Es war entsetzlich traurig. Offensichtlich hatten viele Leute, die es gut meinten, bei ihr angeklopft, um sich nach ihm zu erkundigen. Wir besuchten allerdings sein Grab, und ich fotografierte es. Wir gingen zur Local No. 627 Musicians' Union, wo sich viele der jungen und alten Musiker aufhielten. Sie improvisierten fast jeden Nachmittag Jamsessions, und viele von ihnen spielten immer noch im Geist der alten Kansas City. Wir besuchten den Kismet Club, wo die Gruppe von Jay McShann auftrat. McShann, einer der Starpianisten und großartigsten Bandleader von Kansas City, war der erste, der Charlie Parkers Können zu schätzen wusste und ihn 1937 engagierte, als Bird gerade dabei war, seinen eigenen, unverwechselbaren und verzwickten Spielstil zu entwickeln. Er wurde schließlich der meiner Meinung nach meistimitierte oder zumindest einflussreichste Jazzmusiker seit Louis Armstrong.

Das erste Mal, dass ich überhaupt einen neuen jungen Jazzspieler »entdeckte«, war während dieses Aufenthalts in Kansas City. Immerhin bin ich Fotograf und kein Musiker. Aber als Joe und ich den jungen Beboptrompeter Carmell Jones spielen hörten, wussten wir beide, dass wir etwas Besonderes geboten bekamen. Ich rief einen guten Freund an, Richard Bock, meinen früheren Chef und Partner bei Pacific Jazz Records in Hollywood, und erzählte ihm von Carmell. Ein paar Monate später machte Bock mit ihm die ersten Schallplattenaufnahmen. Wie so oft, war ich nicht der erste, der Carmell Jones »entdeckt« hatte; es sprach sich bereits herum, dass er ein neues Talent war.

Ich freute mich auf Chicago. Für mich war die Stadt immer ein Ort extremer Gegensätze gewesen – vor allem was die glühende Hitze und eisige Kälte betraf –, eine freundliche Großstadt, viel freundlicher als New York. Was wir für den originalen Jazzstil der Zwanzigerjahre hielten, war während unseres Aufenthaltes in der Windy City kaum anzutreffen. Diese Art Jazz war zum größten Teil in den Dreißigerjahren bereits in New York angelangt. Was wir allerdings fanden, war herrliche Gospelmusik, Blues und – natürlich – Modern Jazz.

Joe interviewte Muddy Waters, während ich ihn fotografierte; meine besten Aufnahmen von ihm machte ich allerdings ein paar Monate später beim Newport Jazz Festival. Einer der vielen jungen Blues-Sänger, denen wir begegneten, nannte sich Clear Waters, eine Anspielung auf den Ruhm von Muddy Waters. Wir trafen auch Memphis Slim, der zwar aus Memphis kam, aber in der Bluesszene in Chicago damals der populärste Musiker war. Alle wollten ihn auf Schallplatte aufnehmen. Jump Jackson gab für uns eine Bluesparty in seinem Studio, das in Wirklichkeit eine große Garage war, die er sich in der South Side von Chicago hergerichtet hatte. Es fanden sich so viele Musiker ein, dass die Garagentore geöffnet werden mussten. Dann kam die ganze Nachbarschaft dazu, alte Leute, junge Leute, Kinder und Tiere nahmen an dem Fest teil.

Wir trafen uns mit dem Ramsey Lewis Trio. Die Musiker trugen zu dieser besonderen Gelegenheit flotte Anzüge, Hut und Krawatte – sehr gediegen und edel. Ich nahm sie mit in die Stadt und fotografierte sie auf der Michigan Avenue mit der Skyline von Chicago als Hintergrund.

Das amüsanteste Erlebnis in Chicago hatten wir während unserer Begegnung mit Teagarden. Er spielte im London House. Er erinnerte sich, dass ich ihn vor ein paar Jahren fotografiert hatte, als er in Los Angeles in der Fernsehshow *Bobby Troup's Stars of Jazz* aufgetreten war. Mit einer sehr freundlichen Geste lud Mr. Teagarden Joe und mich ein, nach der Show, die ungefähr um Mitternacht enden würde, mit ihm zu Abend zu essen. Er würde sein »berühmtes Oklahoma Chili« zubereiten, und er flüsterte mir auch noch

zu, er sei jetzt trocken, habe in drei Monaten keinen Tropfen Alkohol angerührt. Nach dem letzten Auftritt trafen wir ihn draußen vor dem Klub. Er war sehr betrunken, aber charmant und höflich wie immer. Wir stiegen in ein Taxi, das ein weiteres Taxi mit einigen seiner übrigen Freunde im Schlepptau hatte, und fuhren hinaus zur South Side, um die versprochene Chilimahlzeit einzunehmen. Wir hielten allerdings zunächst an einem Metzgerladen, der natürlich zu diesen frühen Morgenstunde geschlossen war. Teagarden weckte den Metzger und seine Frau, die im oberen Stock wohnten. Sie öffneten widerwillig ihre Fleischtheke und versorgten Teagarden mit dem bestimmten Stück Rindfleisch, das dieser sich auserbeten hatte. Von dort aus fuhren wir zu der Wohnung, in der er bei einem Freund unterkam, wenn er in Chicago zu tun hatte. Wir gelangten zu einem düster und bedrohlich aussehenden Mietshaus in der South Side, einem Stadtviertel, das hauptsächlich von Schwarzen bewohnt wurde. Im ersten Stock angekommen, torkelte Teagarden von einer Tür zur nächsten und versuchte sie mit seinem Schlüssel zu öffnen. Eine Tür ging schließlich auf. Lauthals singend wankte er in die recht verwahrloste Wohnung, hinter ihm ein Grüppchen ebenfalls betrunkener Kumpane, Joe und ich. Flaschen mit kaltem Bier wurden geöffnet, und Teagarden holte Töpfe und Pfannen hervor und begann mit dem Kochen. Ich dachte mir, die Zubereitung von Chili werde recht lange dauern … ein paar Stunden, nicht wahr? Da stand auch ein altes Klavier, und sein Pianist, Don Ewell, begann zu spielen. Es wurde eine nette kleine Party, während Teagarden mit dem Kochen beschäftigt war. Ich wurde sehr müde und sah in das Schlafzimmer, wo ich ein Nickerchen zu machen hoffte. Dort lag nur eine schmutzige Matratze auf dem Fußboden. Also ging ich in das große Zimmer zurück und schlief auf dem Sofa ein, bei dem an verschiedenen Stellen die Füllung zum Vorschein kam.

Plötzlich wurde ich durch lauten Lärm geweckt, und eine Männerstimme rief »Polizei!«. Zwei uniformierte Polizisten und ein älterer Beamter in Zivil stapften herein. Der ältere Polizist erkannte plötzlich Jack Teagarden. »Teagarden, was zum Teufel machst denn du hier?« – »Chili«, sagte Jack, »es ist gleich fertig, setz dich hin und iss mit.« Der Polizist erwiderte: »Wir haben einen Anruf bekommen, hier sei eingebrochen worden; das ist doch nicht deine Wohnung, oder?« Teagarden sagte: »Himmel, nein, hier wohnt mein Freund Roosevelt Sykes.« Der ältere Polizist warf die Hände hoch und erklärte: »Roosevelt wohnt nebenan in dem großen Appartmenthaus. Du bist im falschen Gebäude!« Teagarden gluckste auf und sagte: »Na, wir können uns doch trotzdem unseren Fraß schmecken lassen, setz dich hin.« Die zwei jüngeren uniformierten Polizisten wurden fortgeschickt, Teagardens alter Kumpel nahm Platz und frühstückte mit uns um fünf Uhr morgens Chili und Bohnen.

Joe und ich brachen westwärts nach Südkalifornien auf, wo wir viele schöne musikalische Erlebnisse hatten: Benny Carter probte mit dem Count Basie Orchestra in der Hollywood Bowl seine *Kansas City Suite*; eine Aufnahmesitzung mit Duke Ellington; eine emsige Betriebsamkeit in den Jazzklubs, darunter die zahlreichen Auftritte der Lighthouse All-Stars, die den ganzen Sonntag im Lighthouse in Hermosa Beach spielten. Zur Band gehörten viele der besten Jazzmusiker Hollywoods, dazu Gäste von der Ostküste wie Max Roach, Lee Konitz und Miles Davis. Joe war begeistert von der Idee, im Pazifik zu schwimmen und gleich danach in einen Jazzklub zu gehen, wo viele der Gäste noch ihre nasse Badekleidung trugen und kaltes Bier nippten. So ließ es sich leben.

Joe hatte viele der LP-Cover gesehen, für die ich Jazzmusiker an ungewöhnlichen Orten fotografiert hatte – Shorty Rogers im Baumhaus seines Sohnes, die Lighthouse All-Stars mit schwarzem Anzug und Krawatte auf der sandigen Hermosa Beach, Chet Baker und seine Mannschaft auf einem Segelboot –, daher erwartete er, den Musikern in einem südkalifornischen Ambiente im Freien zu begegnen. Ich erklärte, Jazzmusiker seien auf der ganzen Welt so ziemlich gleich. Sie arbeiten bis in die frühen Morgenstunden und schlafen den größten Teil des Tages. Sie sind wirkliche Nachtmenschen. Das Lighthouse bot eine Ausnahme von dieser Regel. Als Joe nun den sehr sympathischen und geselligen Vibrafonisten Terry Gibbs kennenlernte, kam er auf die Idee, Terry könnte doch für uns an einem Nachmittag in seinem Haus in North Hollywood im San Fernando Valley eine Party steigen lassen. Das wäre eine amüsante Gelegenheit, die grandiosen Jazzmusiker aus Los Angeles und Umgebung zu treffen, zu interviewen und zu fotografieren. Terry war einverstanden und lud tatsächlich für einen Sonntagnachmittag zur Party ein. Tolle Leute aus der Jazzszene tauchten auf. Die meisten von ihnen sagten, sie seien in ihrem ganzen Leben am helllichten Tag noch nie so früh (es war 14 Uhr) in der Nähe eines Swimmingpools gewesen. Zu den Gästen gehörten Horace Silver, Wynton Kelly, Sonny Stitt, Med Flory, Herb Ellis und ungefähr 15 weitere Jazzmusiker. Wenn sie nicht gerade im Pool badeten, trafen sie sich in ihrer nassen Badekleidung zur Jamsession in Terrys Wohnzimmer. Es wurde eine wunderbare und einzigartige Party.

Der berühmte Shelly Manne war der gefragteste Jazzdrummer im Schallplattenstudio und bei Live-Auftritten. Shelly lud uns in seine Stallungen ein, wo er uns vorführte, was für ein toller Reiter er war. Flip, seiner Frau, verdankte er seine Begeisterung für Pferde und bewies im Umgang mit den Tieren soviel Feingefühl wie mit seinen Schlaginstrumenten.

Ein paar Tage später fuhren wir auf dem Highway 101 in nördlicher Richtung und wollten auf dem Weg nach San Francisco den Highway 1 über Big Sur nehmen, die schöne kalifornische Küste entlang. Wir hielten gleich hinter Ventura an einer Imbissstube, um dort zu Mittag zu essen. Als wir das kleine, recht bescheidene Lokal betraten, standen ein Mann und eine Frau mittleren Alters hinter der Theke. Wir nickten zur Begrüßung und nahmen in einer Nische Platz. Wir hörten, wie der Mann zu seiner Frau etwas auf Deutsch sagte, und sie lächelte, als sie uns die Speisekarte brachte. Joe wollte nett sein und sprach sie auf Deutsch an. Sie starrte ihm bloß ins Gesicht und ging dann weg, um unser Essen zu holen. Die beiden waren von diesem Augenblick an überhaupt nicht mehr freundlich. Nachdem wir unsere Cheeseburger und Malzmilch-Shakes verzehrt hatten, ging ich zur Kasse, um unsere Mahlzeit zu bezahlen. Joe stand neben mir. Als der Mann mein Geld nahm, sah ich seinen Arm. Den ganzen Unterarm entlang waren Zahlen tätowiert. »Oh mein Gott«, dachte ich, »er hat den Holocaust überlebt und ist vermutlich Jude.« Ich nahm mein Wechselgeld und dankte ihm. Er sagte nichts. Joe und ich gingen hinaus. Draußen fragte ich Joe dann, ob er die Zahlen auf dem Arm des Mannes gesehen habe. Er hatte sie tatsächlich gesehen und war sichtlich erschüttert. Wir sprachen die nächsten hundert Meilen nicht sehr viel.

Jeder verliebt sich in San Francisco schon während der Fahrt in die Stadt hinein. Die Golden Gate Bridge, die Oakland Bay Bridge, die schöne Halbinsel mit der Skyline, die durch den Nebel schimmert … San Francisco ist kosmopolitisch, eine Weltstadt, in der viele Intellektuelle leben, und die Heimat der traditionellsten Jazzmusik. Das war 1960, und viele der Pioniere lebten noch und arbeiteten in dieser Gegend. Wir begegneten Kid Ory, Earl Hines, Muggsy Spanier, Joe Sullivan und Darnell Howard. Neu belebter New Orleans-Jazz, Jazz im Chicago-Stil, Ragtime und Modern Jazz waren zu hören, alle diese Formen mit dem Goldrausch der Vierzigerjahre des 19. Jahrhunderts als Kulisse. Die Montgomery Brothers (Buddy, Monk und Wes) hatten ihre Heimatstadt Indianapolis verlassen und sich in der Bay Area niedergelassen. Es war nicht allzu schwer, im Laufe einer Woche im Black Hawk Club das Dave Brubeck Quartet mit Paul Desmond, die Gruppe Cal Tjader sowie Thelonious Monk zu hören, der auf der Durchreise war. Musiker kamen sehr gern nach San Francisco. Jazz und Dichtung waren dort noch nicht ausgestorben, wie in den meisten anderen großen Städten Amerikas. Wir hörten auch den Altsaxofonisten Pony Poindexter und einige der aus den Fünfzigerjahren übrig gebliebenen Beats, die ihre Gedichte vortrugen. Wir besuchten Cal Tjader, und er spielte auf seinem Boot, das in der San Francisco Bay lag, ›Congas‹ auf Kaffeedosen.

Während wir durch das Land reisten, versuchte ich, Joe immer wieder mit Hinweisen auf das Alter einer Stadt, eines Dorfes oder irgendeines Denkmals zu beeindrucken. Das ließ ihn alles kalt. Europa war viel, viel älter. Aber als wir über die Golden Gate in die Redwood-Wälder fuhren, deren Bäume zwei- und dreitausend Jahre alt waren, geriet Joe außer sich vor Begeisterung; er konnte nicht glauben, dass wir so majestätische Bäume sahen und berührten. Bei all

I was photographed in my first photo studio in Los Angeles by artist Pauline Annon.

Die Künstlerin Pauline Annon fotografierte mich in meinem ersten Fotostudio in Los Angeles.

L'artiste Pauline Annon m'a photographié dans mon premier studio de photographe à Los Angeles.

seiner Bildung und Gelehrsamkeit hatte er kein einziges Mal von diesen Wäldern gehört. Ich beobachtete mit Genuss seine Verwunderung. Letzten Endes hatte ich ihn doch noch für etwas begeistern können, was in den Vereinigten Staaten heimisch und einzigartig war.

Das Monterey Jazz Festival würde erst im Herbst stattfinden, daher wollten wir uns später dort zur letzten Etappe unserer Reise treffen. Doch noch in der Bay Area machte ich Joe mit Jimmy Lyons, dem Gründer des MJF, mit Ralph Gleason, dem bekanntesten Jazzkritiker der Gegend, und dem beliebten Jazz-Diskjockey Pat Henry bekannt. Dieses kenntnisreiche Trio konnte Joe viele seiner Fragen über die Geschichte des Jazz in der Bay Area beantworten.

Unsere nächstes Ziel war Las Vegas, die »Smaragdstadt« in der trockenen, sandigen Wüste, die Joe faszinierte. Viele Musiker lebten damals dort, weil die großen Spielcasinos und Hotels prachtvolle Shows auf die Bühne brachten, um Kunden und Gäste anzulocken. An unserem ersten Abend hatten wir das Vergnügen, Marlene Dietrich in einer Show im Sands Hotel zu erleben. Louis Armstrong kündigte ihren Auftritt an und präsentierte eine fast ebenso lange und großartige Nummer wie die Dietrich selbst. Eine besondere Überraschung bot das Duke Ellington Orchestra, das von Mitternacht bis vier Uhr morgens im Foyer eines der großen Hotels spielte, nicht im Veranstaltungssaal – ein merkwürdiger Anblick, so wunderbar sie auch anzuhören waren. Ich sprach mit Duke, und er beklagte sich darüber, dass sein gefeiertes Orchester in die Barszene verbannt worden war, wo es von ein paar treuen Fans abgesehen kein Mensch jemals für nötig hielt, den Spieltisch oder Spielautomaten zu verlassen, um ihnen zuzuhören.

Später nahm ich Joe mit zu dem berühmten Jazzduo Jackie Cain und Roy Kral. Wir hatten nicht nur Spaß an ihrer fröhlichen Musik, es war auch eine Freude, Las Vegas aus der Sicht ihrer Musiker gezeigt zu bekommen.

Als wir in Detroit ankamen, schien es überall Jazz zu geben, und alles war moderner Postbebop. Ich wollte von ein paar ortsansässigen Musikern Aufnahmen machen mit einem der typischen internationalen Zentren der Detroiter Automobilindustrie als Hintergrund. Also orderte Joe die Altsaxofonisten Charles McPherson und Ira Jackson, den Bassisten William Wood und den Trompeter Lonnie Hillyer herbei. Ich fotogra-

fierte sie mit Anzug und Krawatte vor den Ford-Werken am River Rouge, der vermutlich so hieß, weil die Industrieabfälle in den Fluss gekippt worden waren und ihn rot gefärbt hatten. Joe und ich verbrachten einige Zeit mit dem Pianisten Barry Harris und dem Baritonsaxofonisten Pepper Adams. Wir fotografierten eine Gruppe Bluesmusiker vor Joe Battles Schallplattenladen in Hastings Street und hatten einen fantastischen Abend mit Jay Jay Johnson, Freddie Hubbard und Albert Heath, die auf einer privaten Geburtstagsfeier für einen Kommunalpolitiker spielten. Die erstaunlichste Person, der wir in Detroit und auf unserer Reise überhaupt begegneten, war Roland Kirk (der sich damals noch nicht Rahsaan Roland Kirk nannte). Er war blind und brachte es fertig, drei Saxofone gleichzeitig zu spielen: Manzello, Strich und Tenor. Kirk war ungewöhnlich, denn er spielte nicht nur gut, sondern trat in seinen Shows auch als Komödiant und Geschichtenerzähler auf.

Wieder besuchten wir New York City (den »Big Apple«). Gerry Mulligan zeigte mir die Stelle im Central Park, wo er mit seiner Bigband geprobt hatte, als er sich ein Probenstudio nicht leisten konnte. Oben in Harlem besuchten wir Mary Lou Williams, die gerade für die Bel Canto Foundation, eine zur Unterstützung bedürftiger Musiker und ihrer Familien gegründete Organisation, ihren Laden mit gebrauchter Kleidung eröffnet hatte. Ich begegnete auf einer Party einem jungen Schauspieler namens Ben Caruthers; er war gerade in John Cassavetes' Film *Shadows* aufgetreten, worin die Tänzerin Lelia Goldoni, eine Freundin von mir, die weibliche Hauptrolle spielte. Ben versuchte nun, Tenorsaxofon zu lernen. So, wie er sein Instrument hielt, sah er wie ein richtig fescher Jazzmusiker aus, dass ich von ihm unbedingt Aufnahmen machen wollte. Ich nahm ihn und seine Freundin mit in die Stadt zum Times Square und fotografierte ihn als Straßenmusiker. Bevor wir fertig waren, wurde ich von drei verschiedenen Polizisten angesprochen, die alle drei sagten, wenn ich keine Fotoerlaubnis vorweisen könne, hätte ich zu verschwinden oder müsse zehn oder zwanzig Dollar bezahlen. Zum Glück hatte ich ein paar Dollar in der Tasche.

Ich fotografierte Dizzy Gillespie während einer Aufnahmesitzung in einem Tonstudio auf der 10th Avenue. Dizzy war ein umgänglicher und offenherziger Mensch. Das ging leicht von der Hand, aber es gab da noch viele andere Musiker, die, wie ich meinte, vor einem etwas interessanteren Hintergrund aufgenommen werden müssten. Ich fotografierte schließlich Charlie Mariano und Toshiko Akiyoshi, wie sie in einer jener »Dein Foto für 25 Cent«-Kabinen posieren; Donald Byrd, wie er auf seiner Trompete übt, während er im Zug der Linie A Richtung Uptown fährt; das Modern Jazz Quartet in einem Ballettstudio in Midtown; und Lee Konitz, wie er mit seinem Kumpel Warne Marsh auf einem der hohen Felsen im Central Park sitzt und lacht.

Wir fuhren hinauf nach Newport, Rhode Island, zum Jazzfestival. Normalerweise mache ich mir nichts aus Jazzfestivals, denn die Atmosphäre ist der Jazzmusik nicht angemessen. Die Örtlichkeiten sind zu weitläufig und die im Freien aufgestellten technischen Anlagen plärren zu sehr. Ich ziehe kleine, intime Veranstaltungsorte vor. Aber in jenem Jahr (1960) bot Newport eine kleine Variante, die mich interessierte. Der Produzent des Festivals, George Wein, hatte unter so vielen Musikern die Qual der Wahl, dass er auf manche sehr interessante Interpreten verzichten musste. Also stellte Charlie Mingus, ein zorniger Aktivist, eine Gruppe von Künstlern zusammen, die bei dem großen Festival nicht zum Zuge gekommen waren, und nannte sie die Newport Rebels. Sie spielten nebenan auf dem Gelände des Cliff Walk Manor. Außer ihm gehörten zu seiner Gruppe so bedeutende Jazzpersönlichkeiten wie Thelonious Monk, Max Roach, Ornette Coleman, Abbey Lincoln, Sonny Rollins, Allen Eager und der große Coleman Hawkins, um nur einige zu nennen. Das kleine Festival fand in entspannter Atmosphäre auf einer grasbewachsenen Klippe mit Blick auf die schöne Bucht statt. Mingus malte die Schilder, verkaufte die Eintrittskarten und Popcorn und nahm seine Veranstaltung auf Kassette auf, und es war wunderbar. Wir fühlten uns von der riesigen Menge und den Beschallungsanlagen nicht erdrückt.

In einer heißen, regnerischen Nacht brach plötzlich vor dem Hotel Viking, wo sich die offizielle Zentrale des Festivals befand, ein Krawall aus. Die Randalierer waren zum größten Teil betrunkene College-Studenten, die sich langweilten und auf den Putz hauten. In der schrecklich überfüllten Eingangshalle des Hotels sah ich im Heer der krakeelenden jungen Leute plötzlich Peggy stehen, die jämmerlich verloren und durchnässt aussah und sich an ihre kleine Reisetasche klammerte. Wir hatten uns Monate lang nicht gesehen. Sie hatte in New York gelebt und sich dort um ihre Modelkarriere gekümmert. In jenem heißen Sommer hatte sie nur ihre Wintergarderobe und nicht viel Geld gehabt. Sie überraschte mich mit ihrem Besuch mitten in diesem von Regen und Bier durchtränkten Aufruhr. Aber wir waren beide im siebten Himmel, als wir uns sahen. Ich brachte ihr bei, dass wir das Hotelzimmer mit Joe teilen müssten, da Zimmer so knapp waren. Sie war den Tränen nahe, aber nicht deswegen. Sie rieb sich den Kopf und erzählte mir, dass man ihr eine Bierflasche, zum Glück eine leere, auf den Kopf gehauen hatte, als sie das Hotel betrat. So war unsere Begegnung göttlich und schmerzvoll zugleich. Später in der Nacht, als wir in einem der Einzelbetten lagen und Joe im anderen, hörten wir ihn im Dunkeln rufen: »Schon gut, Peggy und Bill, ich bin jetzt eingeschlafen!«

Nach dem Festival setzte ich Peggy in den Zug zurück nach New York und fuhr mit Joe weiter. Diesmal führte unsere Reise hinauf nach Boston, wo wir das Berklee College of Music besuchen wollten. Der Direktor Lawrence Berk und sein Kollegium unterrichteten Musikstudenten aus aller Welt im Jazzspiel. Es war eine so einzigartige Bildungsstätte. Ich glaube nicht, dass es damals noch irgendwo anders eine solche Schule gab, die ausschließlich Jazz unterrichtete. Während unseres Aufenthaltes stellte Mr. Berk aus seinen Klassen eine Jazzgruppe zusammen, die für uns spielen sollte. Sie bestand aus Studenten aus allen möglichen Ländern, darunter Südrhodesien, Türkei, Kanada, Jugoslawien, Ungarn und natürlich USA. Und die Gruppe swingte wirklich. Noch in Boston wurden wir von dem »Jazzpriester« Norman O'Connor in seiner berühmten Fernsehsendung *Jazz with Father O'Connor* interviewt. Gerry Mulligan war ebenfalls mit von der Partie und steuerte zu der Show seine musikalische Brillanz und seinen neunmalklugen Charme als böser Bube bei. Ich kannte Father O'Connor schon seit Jahren; ich fühlte mich mit ihm als Freund so sehr verbunden, dass ich ihn gebeten hatte, Peggy und mich zu trauen. Aber daraus wurde nichts, denn ich war nicht katholisch.

Gleich nach unserer Rückkehr nach New York wollte Peggy den neusten Hitchcock-Film, *Psycho*, sehen. Wir erwischten in einem Kino in der 3rd Avenue eine Vorstellung um zehn Uhr vormittags, und es war großartig. Für mich war *Psycho* eine unterhaltsame und schaurige Ablenkung nach einer Rundreise, auf der wir nur Jazzmusiker getroffen hatten. Peggy jedoch hatte monatelang allein in einer einsamen Wohnung in New York gewohnt und nun Angst zu duschen. Wir duschten einige Male gemeinsam, bis sie sich allein sicher genug fühlte.

Joe, Peggy und ich verbrachten einen Sonntagnachmittag in der Nähe des Washington Square Arch in Greenwich Village und hörten verschiedenen Folk- und Blues-Sängern, einigen Jazzmusikern und den üblichen Apfelsinenkistenrednern zu. Uns wurde ein musikalischer Querschnitt durch die Musik Amerikas geboten. Es war ein sehr bewegendes Erlebnis und ein wunderbarer Abschluss unserer Reise … unserer Jazzodyssee von 1960.

William Claxton
Beverly Hills, Kalifornien
Frühling 2005

Anmerkung: Der Leser sieht einige zusätzliche Fotografien, die ich vor und nach meiner Jazztour mit Joe aufgenommen habe. Wir waren uns einig, dass wir auch Musiker dazunehmen müssten, die wir verpasst hatten, die aber für die Geschichte des Jazz der damaligen Zeit von Bedeutung waren. Mit einigen war ein Treffen unmöglich – als wir zum Beispiel an der Westküste waren, befanden sie sich an der Ostküste. Joe kehrte dann nach Deutschland zurück. Die deutsche Erstausgabe des Buches *JAZZLIFE* erschien 1961; sie wurde nun behutsam überarbeitet und ergänzt.
– WC

PRÉFACE

William Claxton

Début octobre 1959, je reçus un appel d'Allemagne. Mon interlocuteur se présenta : Joachim-Ernst Berendt, musicologue habitant à Baden-Baden. Dans un anglais parfait, il m'expliqua qu'il s'apprêtait à venir aux États-Unis pour réaliser un ouvrage sur « ce grand art américain, le jazz ». Il cherchait un photographe pour travailler avec lui – un photographe qui aimait et comprenait le jazz. Il avait vu mes photos dans des magazines européens et sur des pochettes de disques et pensait que j'étais exactement l'homme qu'il lui fallait parce que mes « photos avaient une âme ». Le livre en question comprendrait ses écrits sur le jazz illustrés par mes images. Les textes seraient des interviews de musiciens, des descriptions des différents lieux où l'on entendait du jazz, une étude des origines du jazz et du jazz en tant qu'art à part entière. À l'entendre, tout ça me paraissait bien savant mais, d'un autre côté, il s'agissait d'un projet très important. Je ne revenais pas de ma chance. L'occasion de photographier bon nombre de mes héros jazzmen et d'en découvrir d'autres en voyageant dans tous les États-Unis était trop tentante. Je répondis que oui, j'aimerais beaucoup en être, mais qu'il me fallait plus de détails. Il me répondit qu'il m'écrirait. Avant de raccrocher, il mentionna qu'il aimerait me rencontrer en avril à New York et passer d'abord deux semaines à couvrir les scènes de jazz de Manhattan. Après quoi, nous louerions une voiture et sillonnerions tout le pays à explorer le monde du jazz, ses racines, ses créateurs, les environnements dans lesquels il s'épanouissait. Nous passerions un peu de temps à la Nouvelle-Orléans, à Memphis, à Chicago, à Hollywood et dans une douzaine d'autres endroits plus inattendus. Et – ah oui ! – notre travail serait publié sous forme d'un luxueux album par l'éditeur allemand Burda Verlag au printemps 1961.
Quel jeune photographe ne serait pas ébloui par une telle offre ? Je me tournai vers ma femme, Peggy Moffitt, et lui racontai ce qui venait de se passer. Assumant le rôle du plus pratique de nous deux, elle me demanda combien je serais payé. Mince ! J'avais oublié de le demander. Je rappelai tout de suite M. Berendt, ou plutôt, le professeur Berendt, et lui posai la question. Il répondit qu'il était prêt à me payer 7 000 dollars plus tous les frais professionnels et de déplacement pendant les quatre à cinq mois nécessaires pour mener notre mission à bien. À l'époque, c'était comme s'il me proposait sept millions. Je raccrochai et répétai ravi son offre à Peggy. Elle sourit et dit tristement « Et moi ? » Il faut dire que nous n'étions mariés que depuis quelques mois. Aussi, un nuage sombre apparut au-dessus de ma tête, avec un tas d'éclairs jaillissant du cœur de la tempête. J'étais excité mais déprimé à l'idée de me séparer de ma femme pendant si longtemps. Je rappelai à nouveau Berendt et lui expliquai mon statut conjugal. Je plaidai : « Nous sommes encore de jeunes mariés », lui demandant s'il n'était pas possible d'emmener Peggy avec nous. Il était navré, me dit-il, mais il n'y avait vraiment plus de place pour elle dans son budget.
Aussi, je vous le demande, que doit faire un jeune photographe (talentueux et ambitieux) devant une occasion unique telle que celle-ci ? Après en avoir longuement discuté, nous décidâmes que je devais accepter l'offre. Pendant ce temps, Peggy resterait à Los Angeles pour s'occuper de sa carrière de mannequin.
Joachim-Ernst Berendt, que j'appellerai désormais « Joe », et moi avions convenu de nous retrouver à l'aéroport Idyllwild (il ne s'appelait pas encore JFK) à New York le jour de son arrivée depuis Francfort. Ce matin-là, Peggy et sa sœur me conduisirent à l'aéroport de LAX. Je me sentais un peu patraque mais embarquai quand même. Avant même le décollage, je me sentis vraiment mal et dus me rendre aux toilettes. Quelque temps plus tard, j'appris que l'avion s'apprêtait à atterrir non pas à New York mais à San Francisco. L'hôtesse m'expliqua qu'ils avaient dû changer d'appareil et que je me trouvais vraisemblablement sur le mauvais vol. Je dus prendre un autre avion entre San Francisco et New York. Joe m'attendait depuis cinq heures, mais la compagnie aérienne l'avait heureusement averti de ma nouvelle heure d'arrivée. Joe et son ami, le guitariste de jazz hongrois Attila Zoller, me conduisirent à Manhattan dans la Buick flambant neuve d'Attila. Je ne pense pas avoir fait une forte première impression sur Joe. J'étais livide et en piteux état. Nous avions réservé une chambre à l'hôtel Alwyn, au coin de la West 58th Street et de la 7th Avenue. L'établissement était assez délabré (il fallait payer comptant dès l'arrivée) et connu pour être fréquenté par des junkies. Joe observa : « Vous ne trouvez pas que c'est un endroit formidable ? Ça grouille de musiciens. C'est bon signe, non ? »
Le lendemain, je fus réveillé, toujours aussi malade, par un appel de Peggy. Elle déclara qu'elle prendrait le prochain vol et me rejoindrait cette nuit même. Le seul fait d'entendre sa voix me requinqua un peu. J'expliquai à Joe que je ne pourrais pas travailler avec lui cette première journée. Il le prit très bien, déclarant qu'il avait beaucoup de recherches à faire et des gens à contacter.
Avec Peggy à mes côtés, je me rétablis rapidement. Nous décidâmes qu'elle resterait travailler comme mannequin à

"Joe" Berendt at one of our many afternoon ice cream stops along the road.

»Joe« Berendt bei einer unserer zahlreichen nachmittäglichen Eispausen während der Reise.

« Joe » Berendt, lors de l'une de nos nombreuses pauses "crème glacée" le long de la route.

New York pendant que je serais sur les routes. Elle avait signé un contrat avec l'Agency Plaza Five et était excitée à l'idée de travailler à New York qui était alors la capitale de la mode. Elle trouva à se loger chez un autre mannequin de la même agence. Tout semblait aller pour le mieux. Mais je reviendrai sur la saga de Peggy plus tard.
Je présentai Joe à George Avakian, directeur du département de jazz de Columbia Records ; à Jack Lewis, de chez RCA Victor ; à Ahmet Ertegun et à son frère Nesuhi de chez Atlantic. Joe était très impressionné que je connaisse des gens si importants dans le monde du disque de jazz. Toutes ces relations m'aidèrent à entrer en contact avec les plus grands musiciens et arrangeurs de la région de New York. J'étais curieux de voir comment Joe serait accepté par tous ces jazzmen archi-branchés. Il devint vite évident que, non seulement il avait bien fait ses devoirs et connaissait la musique et les musiciens sur le bout des doigts, mais il savait leur parler en connaisseur d'une manière sincère et authentique. La plupart l'adoptèrent aussitôt. Le fait qu'il soit étranger aidait, car cela le rendait encore plus intéressant. Il était intarissable sur « la forme artistique la plus importante d'Amérique ».
Après plusieurs jours de travail durant lesquels Joe enregistra ses entretiens sur son magnétophone portable Nagra et je pris des photos avec mon Nikon F et mon Leica M3 (ainsi qu'avec un vieux Rolleiflex que Richard Avedon m'avait offert quelques années plus tôt), nous nous sommes mis en route, avec un petit assortiment d'objectifs et une énorme quantité de pellicule vierge, dans notre Chevrolet Impala 1959 d'occasion. Tout le monde connaît le modèle, c'est celle avec les ailerons géants incurvés presque à l'horizontale et de gros feux arrière en forme de poissons. L'homme qui nous l'avait louée avait laissé un cache en carton sur la plaque d'immatriculation sur lequel était écrit : « Visitez les USA dans votre Chevrolet. » Ça tombait bien.
Le plan de Joe pour notre odyssée du jazz était de partir de Manhattan, de passer par Philadelphie et Washington, D. C., de descendre vers la Nouvelle-Orléans et Biloxi en traversant les États côtiers, de remonter le long du Mississippi jusqu'à Memphis, puis de continuer vers Chicago, St. Louis, Detroit et Kansas City. Après quoi, nous mettrions le cap vers l'ouest pour Los Angeles, Hollywood, San Francisco et Las Vegas. Nous retournerions ensuite à New York, monterions à Boston pour visiter la Berklee School of Music, puis finirions notre périple au festival de jazz de Newport, dans le Rhode Island. Je projetais d'assister au festival de jazz de Monterey plus tard à l'automne après que Joe serait rentré en Allemagne.
En sortant de Manhattan, nous avons pris le pont George Washington en direction de Newark, dans le New Jersey, pour rencontrer le professeur Bradford et le chœur qu'il dirigeait pour l'Abyssinian Baptist Church. Nous avons passé le dimanche après-midi et une bonne partie de la soirée à écouter, enregistrer et photographier ce magnifique groupe au swing irrésistible. C'était la première de nombreuses églises que nous allions découvrir tout en nous trémoussant sur les rythmes soul, remontant ainsi aux sources d'une grande partie du jazz.
À Philadelphie, nous avons rencontré l'affable et unique Joe Williams dans les loges du Paramount Theatre pour une interview et une séance de prises de vues du tonnerre.
Nous avons photographié le trompettiste Lee Morgan et son vieux copain le batteur Lex Humphries devant l'hôtel de ville où est conservée la Liberty Bell. Je n'arrêtai pas de montrer les différents monuments et bâtiments historiques à mon compagnon de voyage allemand : la plupart dataient du 18e siècle. Il ne fut guère impressionné. En Allemagne, me rétorqua-t-il : « Nous avons tellement de bâtiments construits avant le 8e siècle ! » Il me rappelait sans cesse combien l'Amérique était comparativement jeune.
Dès le début du voyage, je conduisis la plupart du temps. J'étais un bon conducteur et aimais conduire. En outre, je n'étais pas sûr de la conduite de Joe. Finalement, à la sortie de Philadelphie, tandis que nous prenions la direction de Washington, D. C., il prit le volant. Je hurlai : « Joe ! Vous allez beaucoup trop vite ! Ici, la vitesse est limitée et chaque état a ses propres lois. Je vous en prie, soyez prudent.» Il s'esclaffa : « Mais les routes sont si bien tenues et cette voiture est si rapide ! » Il finit par ralentir. Il aimait bien me donner de mini-cours magistraux sur toutes sortes de sujets. Il avait une grande culture et donnait des conférences dans différentes universités allemandes. Mais il développa la manie de ponctuer ses phrases en pressant tantôt l'accélérateur tantôt la pédale du frein, puis de faire des embardées au milieu de la route. Je me disais : « Oh mon Dieu ! Comment je vais faire pour survivre à ça pendant 15 000 miles ? »
À Washington, nous avons eu la chance de pouvoir photographier et interviewer Buck Hill, un postier jazzman. Lors de sa tournée, il faisait parfois des pauses et jouait du saxo pour les gamins du quartier. Certains des enfants dansaient, d'autres chantaient ou sautaient à la corde. Ce fut une expérience délicieuse et plutôt étrange. J'ai aussi photographié Charlie Byrd assis sous un grand arbre au bord du Potomac, en face du Jefferson Memorial.
De nouveau sur la route, Joe reprit le volant. J'avais décidé de lui laisser une seconde chance aux commandes de l'énorme Chevy Impala. Nous avons traversé la Caroline du Nord à une vitesse relativement raisonnable mais, dès que nous avons franchi la frontière de la Caroline du Sud, Joe s'est mis à griller tous les feux rouges, manquant de peu de percuter les autres voitures tout en insultant leur conducteur. Finalement, je lui hurlai qu'il passait à tous les feux rouges et s'arrêtait aux verts. Il me répondit sur le même ton que je me trompais car le feu rouge était en haut et le feu vert en bas. « Mais non, Joe, c'était le cas en Caroline du Nord, mais pas ici. » Puis je finis par comprendre. « Joe, vous êtes daltonien ! Qui plus est, vous ne distinguez pas le rouge du vert. » Il ralentit et se tourna vers moi. « C'est vrai. Comment vous l'avez deviné ? » À partir de ce jour-là, j'ai conduit pratiquement jusqu'à la fin du voyage.
La nourriture dans les restaurants qui bordaient les grandes routes était généralement infecte. Cela ne semblait pas gêner Joe. Toutefois, il avait comme moi un faible pour les sucreries et nous nous arrêtions chez des glaciers presque tous les après-midi. Quinze heures, c'était notre « heure crème glacée ». L'autre vice de Joe était de vouloir flirter avec des filles noires. Il les trouvaient belles et exotiques, ce qui était souvent le cas, mais je le mis en garde contre ce que je trouvais être une très mauvaise idée. Le mouvement pour les droits civiques n'avait pas encore commencé et il fallait être très prudent avec ce genre de relations. Le fait d'être un Européen en visite n'était pas assez original pour échapper à un éventuel scandale qui aurait rapidement mit fin à notre escapade relativement innocente dans l'univers du jazz.
Nous essayions de nous distraire avec la radio de la voiture mais il n'y avait plus de station jazz une fois sorti de New York, rien que de la Hillbilly ou de la musique religieuse. Dans presque tous les villages, nous demandions s'il y avait un endroit où l'on jouait de la musique mais nous entendions rarement quelque chose de bon en dehors des chœurs des églises locales, qui semblaient répéter et chanter à longueur de journée. En approchant de Savannah, en

Although the Preservation Hall Jazz Band Foundation wasn't formed until 1961, this band played in this storefront space for many years prior.

Die Presentation Hall Jazz Band Foundation wurde erst 1961 gegründet, aber die Band spielte schon viele Jahre vorher im vorderen Teil dieses Ladenlokals.

Bien que le Preservation Hall Jazz Band Foundation ne se constituât qu'en 1961, cet orchestre jouait déjà devant la vitrine de ce magasin depuis de longues années.

Georgie, nous avons commencé à chercher comment nous rendre sur l'île St. Simons dans les Sea Islands près de Brunswick. Joe avait entendu parler d'une communauté de Noirs vivant sur cette île, qui s'exprimaient et chantaient dans une langue africaine remontant au 18e siècle. Elle fut très difficile à trouver. La plupart des habitants du coin se montraient d'abord amicaux puis, dès qu'ils comprenaient ce que nous cherchions, ne voulaient pratiquement plus nous adresser la parole. Les Noirs que nous rencontrions sur le bord de la route avaient généralement peur de nous et refusaient aussi de nous parler. Soit dit en passant, ces Sea Islands sont celles que George Gershwin et DuBose Heyward ont étudiées pour créer Porgy and Bess au début des années trente.

Le lendemain était un dimanche et nous avons trouvé notre petit village juste au moment où tout le monde sortait de la messe. Joe, malin, avait apporté plusieurs bouteilles de whisky. Après les présentations et une jolie visite des lieux, ils nous ont donné une représentation. Ils chantaient principalement des jubilees, des shouts et des chants de travail, le tout mélangé à quelques airs religieux. Ce n'était pas du jazz mais on sentait indubitablement les racines du jazz.

En Floride, Joe et moi étions fascinés par le fait de devoir zigzaguer entre les alligators qui traversaient parfois la route. Une fois arrivés à Biloxi, nous avons rencontré les principaux jazzmen du cru à l'école de musique de Carmen Massey. C'était très drôle de voir ces jeunes musiciens utiliser le jargon des New-Yorkais branchés avec un fort accent du Sud. Visiter la Nouvelle-Orléans était comme de se retrouver dans le paradis du dixieland, s'il existe. Partout, la cuisine et le jazz étaient excellents. Les boîtes de strip-tease avaient remplacé bon nombre des anciens clubs de jazz célèbres, mais leurs fosses d'orchestre étaient pleines de jazzmen.

Nous dûmes en grande partie la réussite de notre séjour à la Nouvelle-Orléans au jeune musicologue de jazz Richard Allen qui, quand il n'enseignait pas l'histoire du jazz à l'université de Tulane, nous emmenait, Joe et moi, à travers la ville pour rencontrer pratiquement toutes les célébrités du monde de jazz de la Nouvelle-Orléans. Nous avons fait la connaissance de presque tous les membres de trois grandes marching bands : le Tuxedo Brass Band, le Eureka Brass Band et le George Williams Brass Band. Nous avons photographié deux enterrements et la kermesse d'un club créole. Quand le membre d'un orchestre ou d'une loge meurt, ses compagnons musiciens et ses amis accompagnent son cercueil des pompes funèbres, de sa maison ou de son église jusqu'au cimetière pendant que l'orchestre joue un « dirge » lent et solennel. Puis, la cérémonie funéraire achevée, les musiciens entonnent des airs joyeux et tout le monde se met à danser et à chanter, prenant la direction d'un club du Vieux Carré, le quartier français, où la fête se poursuit. Les jeunes durs à cuire de la ville qui ne savent pas jouer des instruments participent à la procession en dansant et en agitant des ombrelles et des parapluies colorés. On les appelle « la deuxième vague ».

Suivant le conseil du docteur Harry Oster, spécialiste de musique folklorique à la Louisiana State University, nous avons fait un détour par le pénitencier d'État de la Louisiane à Angola. La prison était célèbre pour être la plus grande des États-Unis, accueillant plus de trois mille détenus, parmi lesquels de nombreux bluesmen. Le grand Leadbelly y avait été incarcéré dans les années trente. Le docteur nous avait promis que nous y trouverions de nombreux excellents musiciens.

Le matin de notre arrivée devant les portes du pénitencier, le gardien nous accueillit sèchement mais accepta néanmoins de nous conduire dans le bureau du directeur. Celui-ci écouta Joe lui expliquer que nous voulions photographier et enregistrer quelques-uns des musiciens détenus. Il tira sur son cigare, expira un nuage de fumée, puis demanda quel côté nous voulions visiter. « Le côté des Nègres ou celui des Blancs ? » Joe répondit aussitôt : « Oh, les quartiers noirs ! Ce n'est pas là qu'il y a le plus de musiciens ? » Le directeur nous lança un regard glacial et rétorqua : « Comme vous voudrez, mais je ne peux pas vous donner d'escorte, on manque d'effectifs. Vous serez livrés à vous-mêmes. » Je sentis ma gorge se nouer mais ne dis rien. Nous avons parcouru un long chemin entre de hautes rangées de fils de fer barbelé jusqu'à parvenir devant la dernière porte. Une fois de l'autre côté, le docteur Oster voulut rencontrer un chanteur de blues nommé Hoagman Maxey. Le groupe de détenus noirs s'écarta en silence pour nous laisser passer. Hoagman nous salua chaleureusement et nous présenta aux autres musiciens. Dès que la musique retentit, tout le monde devint amical et nous pûmes enregistrer et photographier plusieurs d'entre eux. Ma peur s'envola et nous passâmes un bon moment, tout comme les détenus. Après avoir quitté la prison, j'ai eu comme une réaction différée au fait d'avoir été entouré de près d'un millier de prisonniers sans la moindre protection. C'était assez perturbant. Leur musique était à la fois déprimante et inspirante, mais surtout, elle était authentique. Dans l'ensemble, nous fûmes très satisfaits de notre passage à la Nouvelle-Orléans. Nous y avions entendu du bon vieux jazz entraînant, dîné merveilleusement bien et rencontré des gens sincèrement chaleureux et sympathiques.

Avant de quitter New York pour entreprendre notre périple, le chanteur et pianiste Mose Allison nous avait suggéré, puisque nous passions dans l'État du Mississippi, de rendre visite à ses parents dans une ville appelée Tippo. Nous la cherchâmes sur la carte : c'était tout juste deux carrefours de routes en terre au milieu des champs de coton au cœur de la région du Delta. Les quatre angles d'un des carrefours étaient occupés par le magasin général Allison, la pompe à essence Allison, la poste (où Mme Allison était receveuse) et l'école, dont Mme Allison était la directrice.

M. et Mme Allison nous reçurent cordialement dans leur grande ferme simple, qui était entourée de vérandas protégées de moustiquaires. Il faisait très chaud et, même fonctionnant à fond, les appareils de climatisation n'offraient guère de réconfort.

Ils nous invitèrent à rester pour le déjeuner, leur repas principal de la journée. Au menu, il y avait du poulet frit, une rouelle de jambon servie avec une sauce grumeleuse au jus de viande, de la bouillie de maïs concassé, des biscuits, du chou vert, le tout suivi d'un gâteau sablé aux fraises. Pendant le repas, Mme Allison nous raconta leurs vacances annuelles en Europe ; ils rentraient justement d'Allemagne. Elle s'excusa et alla chercher des photos pour les montrer à leur invité allemand. Pendant ce temps, la bonne noire qui nous avait servis commença à débarrasser. Quand elle passa à côté de M. Allison, celui-ci se tourna et lui donna une tape sur les fesses. Elle émit un petit gloussement et partit vers la cuisine en dansant. M. Allison nous déclara affectueusement : « C'est qu'on les aime, nos Nègres. » C'est le genre d'attitude que nous avons retrouvé tout au long de notre voyage dans le Sud. Nous étions en 1960.

Nous avons remonté le cours du Mississippi en direction de Memphis, la ville de W. C. Handy, le premier grand « compositeur » de jazz. Nous n'avons pas pu y trouver du jazz traditionnel. Il n'y avait plus que du hard bop. Rien à voir avec la Nouvelle-Orléans. Nous avons visité le monument à Handy et avons photographié Gene « Bow » Legs Miller jouant devant avec son combo. Par un coup de chance, nous sommes tombés sur le Memphis Jug Band, dirigé par un tubiste basse du nom de Will Shade. Ils ont joué pour nous sur les quais au bord du Mississippi, à côté de là où était amarré le bateau à aubes Memphis Queen. Les ouvriers qui travaillaient sur le pont et sur les docks se sont joints à l'orchestre comme si c'était la chose la plus naturelle du monde. Vraiment remarquable et pittoresque.

Nous sommes arrivés à St. Louis tôt un samedi matin. On aurait dit une ville fantôme. Nous avons rencontré le vieux trompettiste Dewey Jackson chez lui où il nous a déclaré : « Je ne joue plus de la trompette, désormais, je suis peintre en bâtiment.» J'ai quand même pu prendre de beaux portraits de lui devant ses souvenirs. On nous a expliqué que St. Louis a toujours nourri en son sein bon nombre de grands trompettistes. Du fait de sa vaste communauté allemande, des générations de musiciens ont été formées à des musiques militaires et classiques qui faisaient la part belle aux sections de cuivres. Sans oublier, naturellement, que Miles Davis était originaire de St. Louis.

Nous avons entendu plusieurs combos de jazz à la mode en ville. Un night-club, le Mellow Cellar, était très animé et vibrant de modern jazz comme on en avait entendu à New York. Puis, tard une nuit, nous nous sommes retrouvés dans un endroit baptisé le Faust Club. On nous avait dit qu'on pourrait y entendre du bon ragtime. On espérait découvrir un nouveau Scott Joplin. Assis dans le club

sombre et miteux, nous avons écouté une femme plutôt masculine chantant du blues, accompagnée au saxo ténor par une autre dame habillée en costume d'homme. J'ai glissé discrètement à Joe : « Dites, on est les seuls mecs dans la salle. On est entouré de lesbiennes. » Joe m'a répondu : « Ya, mais il y en a de belles ! » Nous avons été très bien traités et on nous a même offert des boissons gratuites. Mais, musicalement, ce fut une soirée décevante.
En tant qu'universitaire, Joe Berendt connaissait mieux que moi les racines de la musique américaine. Alors que nous traversions le Midwest, il m'annonça que Kansas City était, après la Nouvelle-Orléans, la ville la plus importante dans l'histoire du jazz. Deux grands styles y étaient nés, le swing dans les années trente, et le be-bop au début des années quarante. En arrivant en ville, nous sommes allés droit à Olive Street chez Mme Adie B. Parker, la mère de Charlie « Bird » Parker. Mais notre brève visite était déjà trop éprouvante pour elle : elle ne s'était toujours pas remise de la mort de son génie de fils cinq ans plus tôt. Ce fut terriblement triste. Naturellement, un tas de gens bien intentionnés avaient déjà frappé à sa porte pour l'interroger sur lui. Nous sommes ensuite allés photographier sa tombe.
Nous nous sommes rendus au Local n° 627, le syndicat des musiciens, où traînaient plein de jazzmen jeunes et moins jeunes. Ils improvisaient des jam-sessions presque tous les après-midi et bon nombre jouaient encore dans l'esprit du vieux Kansas City. Nous avons rendu visite au Kismet Club où passait l'orchestre de Jay McShann. McShann, un des pianistes et chefs d'orchestre vedettes de la ville, fut le premier à reconnaître le talent de Charlie Parker et à l'engager en 1937 quand Bird commençait tout juste à développer son jeu original et complexe. Il est devenu, à mon sens, le jazzman le plus imité, ou du moins le plus influent, depuis Louis Armstrong.
C'est pendant notre visite à Kansas City que j'ai « découvert » pour la première fois un nouveau jeune jazzman. Après tout, je suis photographe, pas musicien. Toutefois, quand Joe et moi avons entendu jouer le trompettiste de be-bop Carmell Jones, nous avons tout de suite su que nous étions face à un talent hors pair. J'ai téléphoné à un vieil ami, Richard Bock, mon ancien patron et associé à Pacific Jazz Records à Hollywood, pour lui en parler. Quelques mois plus tard, Bock lui a fait enregistrer un disque. Comme c'est souvent le cas, je n'étais pas le premier à « découvrir » Carmell Jones : le bruit courait déjà qu'il deviendrait quelqu'un.
J'avais hâte d'être à Chicago. J'ai toujours trouvé que c'était une ville d'extrêmes, surtout pour son climat qui va du très chaud au très froid, et une grande métropole accueillante, beaucoup plus que New York. Il ne restait pratiquement plus de traces du jazz original du Chicago des Années folles à l'époque de notre séjour dans la Windy City, ce style ayant émigré à New York dans les années trente. En revanche, nous y avons entendu des gospels magnifiques, du blues et, naturellement, du modern jazz.
Joe a interviewé Muddy Waters pendant que je le photographiais mais mes meilleurs portraits de lui sont ceux que j'ai réalisés au Newport Jazz Festival quelques mois plus tard. Parmi les nombreux jeunes bluesmen que nous avons entendus se trouvait « Clear Waters », un nom de scène en clin d'œil à son célèbre aîné. Nous avons également rencontré Memphis Slim qui, bien qu'originaire de Memphis, était alors le bluesman le plus populaire de Chicago. Tout le monde voulait l'enregistrer. Jump Jackson organisa pour nous une fête « blues » dans son studio, en fait un grand garage qu'il avait réaménagé dans le South Side de Chicago. Tant de musiciens sont venus qu'on dut garder les portes du garage ouvertes. Puis tout le quartier, jeunes, vieux, enfants et animaux de compagnie, s'est joint à la fête. Nous avons fait connaissance du Ramsey Lewis Trio. Ils s'étaient mis sur leur trente et un pour l'occasion, en costume, cravate et chapeau. Ils étaient très beaux et élégants. Je les ai photographiés sur Michigan Avenue, avec la silhouette de la ville en arrière-plan.
L'incident le plus amusant lors de notre passage à Chicago fut notre soirée avec Jack Teagarden. Il jouait au London House. Il s'est souvenu que je l'avais déjà photographié quelques années plus tôt à Los Angeles lors de son apparition dans l'émission télévisée *Bobby Troup's Stars of Jazz*. Il nous invita gentiment à dîner après son concert, qui devait se terminer vers minuit. Il voulait nous faire goûter son « fameux chili d'Oklahoma » et me confia discrètement qu'il ne buvait plus une goutte d'alcool depuis trois mois. Après son dernier concert, nous l'avons donc retrouvé devant le club. Il était complètement soûl mais toujours aussi charmant et poli. Nous avons sauté dans un taxi, suivi d'un autre taxi avec plusieurs de ses amis, et pris la direction du South Side pour goûter le chili promis. Toutefois, il fallut d'abord s'arrêter à la boucherie, qui, naturellement, était fermée à cette heure de la nuit. Teagarden réveilla le boucher et sa femme, qui vivaient à l'étage. Ils ouvrirent à contrecœur et nous servirent la pièce de bœuf découpée en suivant les instructions spécifiques du jazzman. De là, nous nous rendîmes chez l'ami qui hébergeait Teagarden pendant son séjour à Chicago. Il habitait dans un immeuble sombre et sinistre du South Side, la partie presque exclusivement noire de la ville. Sur le palier du premier étage, Teagarden essaya ses clefs dans toutes les serrures, incapable de se souvenir quelle était la bonne porte. Finalement, l'une d'elle s'ouvrit. Chantant à tue-tête, il pénétra en titubant dans un appartement plutôt délabré, suivi d'un groupe de copains tout aussi éméchés, puis de Joe et de moi. On ouvrit des bouteilles de bière, Teagarden sortit des casseroles et se mit à cuisiner. Je me disais en moi-même que nous n'étions pas prêts de dîner, le chili mettant du temps à cuire … plusieurs heures peut-être ? Il y avait un piano droit dans un coin et le pianiste Don Ewell se mit à jouer. Bientôt, une belle petite fête battait son plein pendant que Teagarden était aux fourneaux. J'étais épuisé et cherchai la chambre à coucher dans l'espoir de faire un petit somme. Il n'y avait qu'un matelas crasseux par terre, si bien que je retournai au salon et m'endormis sur le canapé dépenaillé dont le rembourrage émergeait ici et là.
Je fus soudain réveillé par un cri : « Police ! » Deux agents en uniforme et un troisième policier en civil plus âgé firent irruption dans la pièce. Le plus âgé reconnut Jack Teagarden.
– Teagarden, qu'est-ce que tu fous là ?
– Je prépare un chili. C'est presque prêt, asseyez-vous et mangez avec nous.
– On a reçu un appel au sujet d'une effraction. Ce n'est pas chez toi, ici, n'est-ce pas ?
– Non, c'est chez mon ami Roosevelt Sykes.
– Roosevelt habite le grand immeuble d'à côté. Tu t'es trompé d'adresse !
Teagarden se mit à rire et rétorqua:
– Bah ! Maintenant qu'on est là, autant manger.
Les deux jeunes policiers en uniforme furent congédiés et le vieux copain de Teagarden s'installa avec nous pour un petit-déjeuner de chili et d'haricots rouges à cinq heures du matin.
Joe et moi avons ensuite pris la route de la Californie du Sud, où nous avons eu la chance de vivre de nombreux grands moments de musique : Benny Carter répétant sa *Kansas City Suite* avec l'orchestre de Count Basie au Hollywood Bowl ; une séance d'enregistrement de Duke Ellington ; et tout un tas de concerts dans les clubs de jazz, notamment un long bœuf des Lighthouse All-Stars qui ont joué tout un dimanche au Ligthouse, à Hermosa Beach. L'orchestre comprenait bon nombre des meilleurs jazzmen de Hollywood, ainsi que des invités de la côte est tels que Max Roach, Lee Konitz et Miles Davis. Joe adorait l'idée de pouvoir nager dans le Pacifique puis d'entrer directement dans un club de jazz rempli de clients en maillot de bains encore mouillés et buvant de la bière glacée. C'était la belle vie.
Joe avait vu beaucoup des pochettes d'album que j'avais réalisées en photographiant des jazzmen dans des endroits insolites : Shorty Rodgers dans la cabane de son fils perchée dans un arbre, les Lighthouse All-Stars en costumes sombres et cravates sur la plage d'Hermosa Beach, Chet Baker et son groupe sur un voilier. Il s'attendait donc à voir les musiciens en plein air, dans le décor naturel du Sud californien. Je lui expliquai que les jazzmen sont à peu près partout pareils : ils travaillent jusqu'à tard dans la nuit et dorment le plus clair de la journée. Ce sont des oiseaux de nuit. Le Lighthouse était l'exception à la règle. Aussi, quand Joe rencontra le très sympathique et affable vibraphoniste Terry Gibbs, il eut l'idée de lui demander de nous organiser une jam-session un après-midi chez lui à North Hollywood, dans la vallée de San Fernando. Ce serait une façon amusante de rencontrer, d'interviewer et de photographier les formi-

dables musiciens de la région de Los Angeles. Terry accepta et donna une fête pour nous un dimanche après-midi. Les invités incluaient de grands musiciens comme Horace Silver, Wynton Kelly, Sonny Stitt, Med Flory, Herb Ellis et une quinzaine d'autres jazzmen. La plupart déclarèrent qu'ils ne s'étaient encore jamais trouvés au bord d'une piscine en plein soleil si tôt dans la journée (il était deux heures de l'après-midi). Quand ils ne piquaient pas une tête dans la piscine, ils faisaient de la musique en maillots de bain dans le salon de Terry. Ce fut une fête fantastique et mémorable.

Le grand Shelly Manne était le batteur de jazz le plus recherché pour les séances d'enregistrement et les concerts live. Il nous invita dans son écurie où il nous montra son grand talent de cavalier. Sa femme, Flip, lui a fait découvrir les chevaux. Il faisait preuve d'autant de délicatesse avec eux qu'avec les instruments à percussion.

Quelques jours plus tard, nous avons mis le cap vers le nord sur le Highway 101, projetant de prendre ensuite le Highway 1 et de remonter la côte californienne jusqu'à Big Sur avant de filer vers San Francisco. À la sortie de Ventura, nous nous sommes arrêtés sur le bord de la route pour déjeuner. En entrant dans le petit café plutôt modeste, nous avons vu un couple d'âge mûr portant des tabliers, se tenant derrière le comptoir. Nous les avons salués et avons pris place à une table. L'homme a glissé quelque chose à sa femme en allemand. Elle a souri et nous a apporté les menus avec un grand sourire. Voulant être aimable, Joe lui a parlé en allemand. Elle l'a dévisagé d'un air interdit et a tourné les talons pour aller chercher nos plats. Dès lors, ils cessèrent de sourire. Quand on a eu fini, je me suis levé pour aller payer à la caisse, Joe se tenant à mes côtés. Quand l'homme a tendu la main pour prendre mon argent, j'ai aperçu des numéros tatoués tout le long de son avant-bras. J'ai pensé : « Oh mon Dieu ! C'est un survivant de l'Holocauste et il est probablement juif. » J'ai pris ma monnaie en le remerciant. Il n'a pas dit un mot. Une fois dehors, j'ai demandé à Joe s'il avait vu le tatouage. Il l'avait effectivement vu et était visiblement tout retourné. Après cela, nous avons roulé plusieurs heures en silence.

Tout le monde tombe amoureux de San Francisco en arrivant en ville en voiture. Le Golden Gate Bridge, le Oakland Bay Bridge, la belle péninsule avec la silhouette de la ville qui se détache dans la brume … c'est une ville cosmopolite, le refuge de nombreux intellectuels et vivier du jazz le plus traditionnel. On était en 1960 et bon nombre des pionniers étaient encore en vie et actifs. Nous avons rencontré Kid Ory, Earl Hines, Muggsy Spanier, Joe Sullivan et Darnell Howard. On pouvait y entendre le renouveau du jazz de la Nouvelle-Orléans, du style Chicago et du ragtime tout aussi bien que du modern jazz, le tout dans un cadre digne de la ruée vers l'or des années 1840. Les frères Montgomery (Buddy, Monk et Wes) avaient quitté leur ville natale d'Indianapolis pour s'installer dans la baie. En l'espace de la même semaine, on pouvait aller écouter le Dave Brubeck Quartet avec Paul Desmond, le groupe Cal Tjader ou Thelonius Monk de passage au club Black Hawk. Les musiciens adoraient venir jouer à San Francisco. Contrairement à beaucoup d'autres villes, le jazz et la poésie y étaient encore bien vivants. Nous avons écouté le saxophoniste alto Pony Poindexter et certains des derniers membres de la génération beat des années cinquante réciter leurs poèmes. Nous avons rendu visite à Cal Tjader qui nous a joué des congas sur des boîtes de café sur son bateau mouillant dans la baie.

En voyageant à travers le pays, j'essayais toujours d'impressionner Joe avec l'ancienneté d'une ville, d'un village ou d'une statue. Peine perdue. L'Europe était beaucoup, beaucoup plus vieille. Mais quand nous avons emprunté le Golden Gate pour entrer dans la forêt de séquoias, dont les arbres ont deux ou trois mille ans, il a été ébloui. Il était sidéré par leur majesté. En dépit de toute sa culture et sa sophistication, il n'avait jamais entendu parler de ces forêts. Son émerveillement faisait plaisir à voir. Enfin, j'étais parvenu à lui montrer quelque chose d'unique et de propre à l'Amérique qui l'enthousiasmait.

Le festival de jazz de Monterey n'aurait pas lieu avant l'automne, si bien que nous avons convenu de nous y retrouver plus tard lors de la dernière partie de notre expédition. Mais, puisque que nous étions dans la baie de San Francisco, j'en ai profité pour présenter à Joe Jimmy Lyons, le fondateur de MJF, Ralph Gleason, le critique de jazz le plus connu de la région, et le fameux disc-jockey Pat Henry. Ce trio érudit put répondre à toutes les questions que Joe se posait sur l'histoire locale du jazz.

Nous avons ensuite pris le chemin de Las Vegas qui, situé en plein désert de sable, rappela à Joe « la cité d'émeraude » du magicien d'Oz. De nombreux musiciens de jazz y vivaient alors en raison des spectacles monumentaux que les grands casinos et hôtels organisaient pour attirer les clients. Lors de notre première soirée, nous avons ainsi vu Marlene Dietrich au Sands Hotel. Louis Armstrong ouvrait son spectacle, et son récital durait presque aussi longtemps que celui de Mlle Dietrich. Le plus surprenant, c'était de voir le Duke Ellington Orchestra qui jouait de minuit à quatre heures du matin dans le bar d'un grand hôtel, une vision étrange, aussi merveilleuse à voir qu'à entendre. Je discutai plus tard avec Duke, qui se plaignit que son célèbre orchestre ait été relégué au bar, où personne hormis ses fans les plus fidèles ne venaient, les clients ne pouvant

Trumpeter Lu Watters led his famous Yerba Buena Jazz Band for many years in San Francisco. Now he was working as a chef in the Sonoma County Hospital in Cotati, California. Left to right: Joe Berendt, Lu Watters, and a friend.

Der Trompeter Lu Watters leitete viele Jahre in San Francisco seine berühmte Yerba Buena Jazz Band. Jetzt arbeitet er als Koch im Sonoma County Hospital in Cotati, Kalifornien. Von links nach rechts: Joe Berendt, Lu Watters und ein Freund.

Le trompettiste Lu Watters a dirigé son célèbre orchestre Yerba Buena Jazz Band pendant de longues années à San Francisco. Il travaille désormais comme cuisinier au Sonoma County Hospital de Cotati, Californie. De gauche à droite : Joe Berendt, Lu Watters et un ami.

s'arracher aux tables de jeux et aux bandits manchots.
Je présentai ensuite Joe au grand duo de jazz formé par Jackie Cain et Roy Kral. Non seulement il aima leur musique joyeuse, mais ce fut très drôle de voir Las Vegas depuis la perspective de ces musiciens.
En arrivant à Detroit, le jazz semblait partout. Que du modern, post-bop. Je voulais photographier certains des musiciens locaux devant un fond typique de la capitale mondiale de la construction automobile. Joe a donc rassemblé les saxophonistes alto Charles McPherson et Ira Jackson, le bassiste William Wood et le trompettiste Lonnie Hillyer. Je les ai pris en veston et cravate devant l'usine Ford de Rouge River, vraisemblablement baptisée ainsi parce que les déchets industriels déversés dans le fleuve l'avaient colorée en rouge.
Joe et moi avons traîné un peu avec le pianiste Barry Harris et le saxophoniste baryton Pepper Adams. Nous avons photographié un groupe de bluesmen devant le magasin de disques de Joe Battle sur Hastings Street, puis avons passé une soirée fantastique avec Jay Jay Johnson, Freddie Hubbard et Albert Heath, qui jouaient dans une fête privée donnée par un politicien du coin. Je suppose que le personnage le plus incroyable que nous avons rencontré à Detroit, ou n'importe où ailleurs, fut Roland Kirk (qui n'avait pas encore changé son nom en Rahsaan Roland Kirk). Aveugle, il parvenait à jouer sur trois saxophones à la fois : un manzello, un stritch et un ténor. Il était remarquable car, non seulement il jouait bien, mais, pendant son concert, il racontait également des blagues et était un excellent conteur.
De retour à New York (« la grosse pomme »), Gerry Mulligan me montra l'endroit à Central Park où il avait répété avec son big band quand il n'avait pas les moyens de louer un studio. À Harlem, nous avons rendu visite à Mary Lou Williams, qui venait d'ouvrir sa boutique de vêtements d'occasion pour financer sa fondation Bel Canto, une organisation aidant les musiciens dans le besoin et leur famille. Lors d'une fête, je fis la connaissance du jeune acteur Ben Caruthers. Il venait de tourner dans *Shadows*, le film de John Cassavetes, dans lequel jouait également mon amie la danseuse Leila Goldoni. Ben essayait d'apprendre à jouer du saxo ténor. Il avait l'air si beau et si authentique avec son instrument que je n'ai pas résisté à l'envie de le photographier. Je l'ai emmené avec sa petite amie à Times Square et l'ai pris en musicien de rue. Avant d'avoir terminé, j'ai été abordé par trois policiers différents qui me reprochaient de ne pas avoir une autorisation de photographier. Je devais « déguerpir » ou leur filer dix ou vingt dollars. Heureusement, j'avais quelques billets en poche.
J'ai photographié une séance d'enregistrement de Dizzy Gillespie dans un studio sur 10th Avenue. Ce fut un jeu d'enfant, Dizzy étant un homme charmant et généreux. Toutefois, pour beaucoup d'autres musiciens, je voulais un arrière-plan plus intéressant. C'est ainsi que j'ai photographié Charlie Mariano et Toshiko Akiyoshi devant des cabines de photomatons ; Donald Byrd jouant de la trompette à bord de la ligne A, en route vers le nord de la ville ; le Modern Jazz Quartet dans un studio de ballet de Midtown ; Lee Konitz riant avec son copain Warne Marsh assis sur les gros rochers de Central Park.
Nous nous sommes rendus à Newport dans le Rhode Island pour son festival de jazz annuel. D'ordinaire, je n'aime pas trop les festivals, trouvant leur atmosphère peu propice au jazz. Les scènes sont trop grandes et la sono trop hurlante. Je préfère les concerts plus intimes. Mais, cette année-là (1960), Newport offrait une petite variante qui m'intéressait. Le producteur du festival, George Wein, disposait d'un tel choix de musiciens qu'il avait dû laisser de côté bon nombre de jazzmen très intéressants. Du coup, Charlie Mingus, toujours aussi militant et en colère, rassembla un groupe de laissés-pour-compte qu'il baptisa les « Newport Rebels ». Ils se produisirent en marge du grand festival, au Cliff Walk Manor. Outre lui-même, le groupe incluait de grosses pointures tels que Thelonious Monk, Max Roach, Ornette Coleman, Abbey Lincoln, Sonny Rollins, Allen Eager et le grand Coleman Hawkins, pour n'en citer que quelques-uns. Cela donna un petit festival plus détendu au bord d'une falaise verdoyante dominant la baie. Mingus peignit les panneaux, vendit les tickets et le pop-corn et joua le maître de cérémonie. Ce fut merveilleux. On n'était pas submergé par la foule ni par la sono.

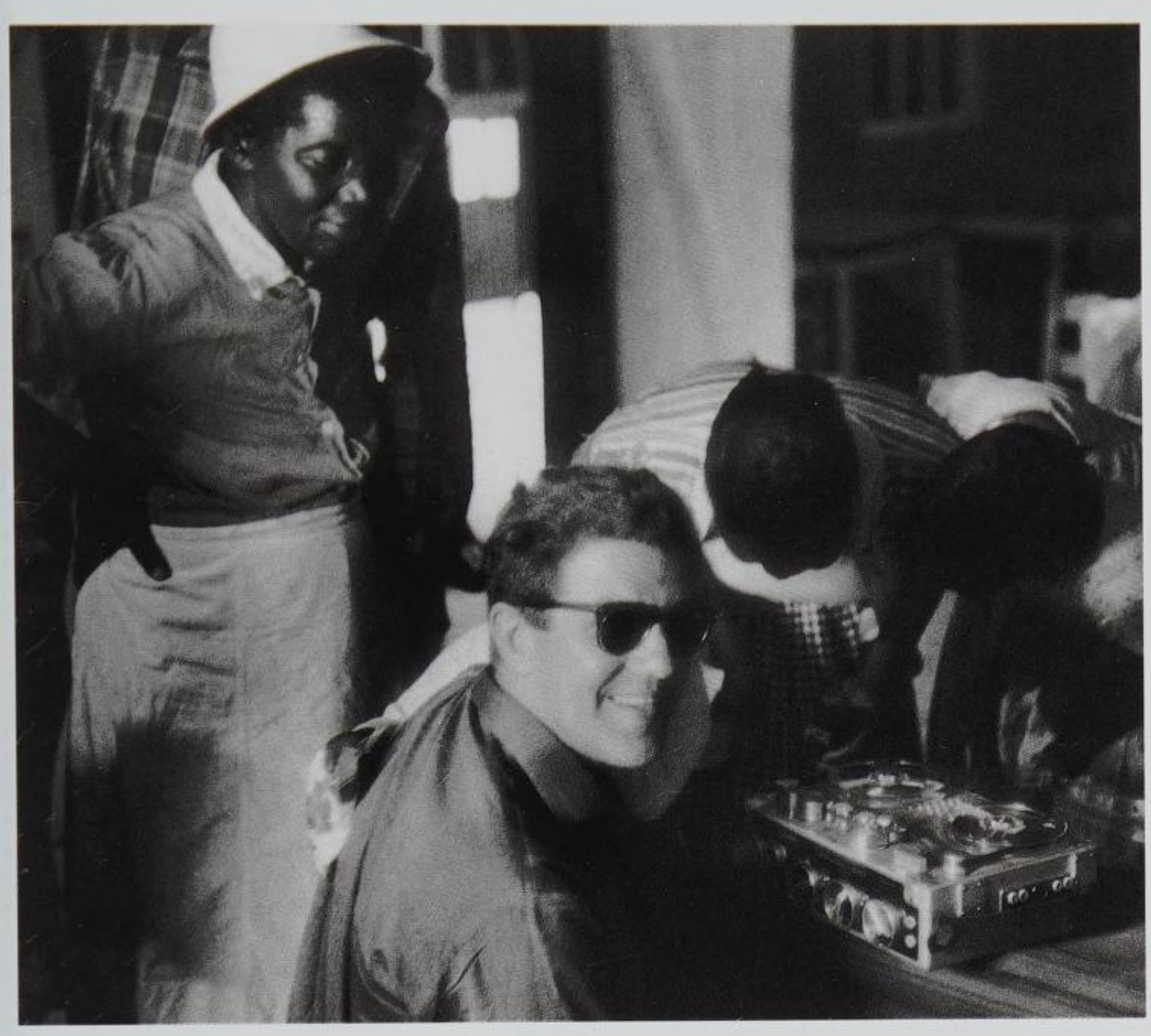
Par une nuit chaude et pluvieuse, une émeute éclata juste devant l'hôtel Viking, le Q. G. officiel du festival. Il s'agissait surtout d'une bande d'étudiants ivres et désœuvrés qui faisait du barouf. Dans le hall bondé de l'hôtel, j'aperçus soudain Peggy, trempée et l'air triste, s'accrochant à son petit sac de voyage, perdue au milieu d'un océan d'étudiants déchaînés. Nous ne nous étions pas vus depuis des mois. Elle était restée à New York pour travailler comme mannequin. Elle avait traversé cet été caniculaire avec sa garde-robe d'hiver et peu d'argent. Sa visite soudaine au milieu de ce chaos arrosé par la pluie et la bière était une surprise et nous étions tous les deux ravis. Je lui annonçai toutefois une mauvaise nouvelle : nous devrions partager une chambre avec Joe, car l'hôtel était archi-plein. Elle était au bord des larmes, non pas à cause de cette nouvelle, mais parce qu'elle venait de se prendre une bouteille de bière sur la tête, vide heureusement, en entrant dans l'hôtel. Nos retrouvailles furent donc divines et pitoyables. Plus tard cette même nuit, blottis dans notre petit lit avec Joe couché dans le lit voisin, nous l'avons entendu lancer dans le noir : « Vous pouvez y aller, Peggy et Bill. Je suis endormi. »
Après le festival, je mis Peggy dans le train pour New York et repris mon voyage avec Joe. Cette fois, notre destination était Boston, pour visiter le Berklee College of Music. Son directeur, Lawrence Berk, et son équipe enseignaient la musique à des étudiants venus du monde entier pour apprendre le jazz. C'était un lieu unique. Je ne pense pas qu'il existait alors une autre école dans le monde consacrée exclusivement au jazz. Pendant notre visite, M. Berk organisa pour nous un concert avec une formation de ses élèves. Outre les Américains, il y avait notamment des Rhodésiens du Sud, des Turcs, des Canadiens, des Yougoslaves et des Hongrois. Leur musique était du tonnerre.
Profitant de notre séjour à Boston, nous sommes allés interviewer le père Norman O'Connor, connu comme le « prêtre jazzy », pendant sa célèbre émission de télévision *Jazz with Father O'Connor*. Gerry Mulligan était également présent, apportant au show son talent musical ainsi que son effronterie et son charme de mauvais garçon. Je connaissais Father O'Connor depuis des années ; j'étais tellement séduit par lui que je lui avais demandé de nous marier, Peggy et moi, ce qui ne se fit jamais parce que je n'étais pas catholique.
Dès que nous sommes rentrés à New York, Peggy a voulu voir le dernier film d'Hitchcock, *Psychose*. Nous sommes allés à une projection de dix heures du matin dans un cinéma de la 3rd Avenue. J'adorai. Pour moi, *Psychose* était une distraction terrifiante après tout ce temps à sillonner le pays à ne rencontrer que des musiciens de jazz. Mais Peggy, elle, avait vécu seule dans un appartement à New York pendant des mois. Après avoir vu le film, elle n'osait plus se doucher seule. Nous avons pris nos douches ensemble jusqu'à ce qu'elle cesse d'avoir peur.
Joe, Peggy et moi avons passé un dimanche après-midi près de l'arc de Washington Square à Greenwich Village, écoutant divers chanteurs de blues et de musique folk, quelques jazzmen et les habituels orateurs perchés sur leurs caisses. C'était vraiment un échantillon musical de l'Amérique et une expérience très émouvante. De fait, c'était une belle manière de clore notre périple … notre odyssée du jazz de 1960.

William Claxton
Beverly Hills, Californie
Printemps 2005

Note : Le lecteur verra dans cet album aussi des photos que j'ai prises avant et après mon voyage avec Joe. Nous avons pensé que je devais inclure plusieurs musiciens que nous n'avions pas pu rencontrer mais qui nous paraissaient importants pour cette période de l'histoire du jazz. Certains n'étaient pas disponibles lors de notre passage sur la côte ouest, par exemple parce qu'ils se trouvaient alors sur la côte est. Après, Joe est rentré en Allemagne. Le livre original *JAZZLIFE*, qui est paru en 1961, a maintenant été revisé et complété soigneusement. – WC

FOREWORD

Joachim E. Berendt



Joachim E. Berendt, in the Sea Islands, Georgia, with his portable Nagra recorder.

Joachim E. Berendt auf den Sea Islands, Georgia, mit seinem tragbaren Nagra-Aufnahmegerät.

Joachim E. Berendt dans les Sea Islands, en Géorgie, avec son magnétophone Nagra portable.

"Spare yourself the trip," they told us in New York. "All the important jazz musicians live here now. Do your photos and interviews in New York!"
But it's only from the perspective of New York City that jazz appears to be a universally American language (and with the increasing Americanization of our world, a global and international one). Or from that of Europe. In reality, the styles and performance practices of jazz belong to particular cities and landscapes, and they remain the expression of those cities and landscapes even when the music is played elsewhere. The New Orleans style and the city of New Orleans, the Midwest and Kansas City jazz, California and West Coast jazz, Chicago's South Side and the blues that is played there—all these must correspond, if indeed it is the case that in his music, a jazz musician reflects what he experiences and lives.
The person who inhabits the climate of California and enjoys its "way of life" has to play differently from the person who is forced to live on the dark South Side of Chicago.
It's no different for jazz than for classical concert music. Mozart belongs to Salzburg, Grieg to Norway, and the Strausses to Vienna. Their music certainly retains its validity everywhere, but if you want to understand them completely, you must go to their cities.
There is a peculiar disparity between the fact that New York is today very much the capital of jazz and the fact that only a few jazz musicians of any style were actually born there. There has to be a reason for this disparity. We've tried to make that reason visible in the pages of this book.
At first, New York was not much more to us than the meeting place for a photographer from California and a German jazz critic who had arranged to get together at the airport. And then it was the source of a lot of addresses and many good suggestions. Not to mention the used Chevrolet that we would make our journey in. For four months we criss-crossed the United States in it—once around the eastern half, then twice straight through the western half, more than twenty-four thousand kilometers in all.

A New York critic called our trip "a jazz expedition, an adventure in jazz." The material we collected would fill five books of this size. We photographed thousands of musicians, interviewed hundreds, and recorded mountains of tape reels. The author finds it distressing that, of the abundance of material collected in interviews and conversations, it is only possible to present a small portion here. This book is primarily intended as a documentation of the vitality of jazz music in William Claxton's photographs.
When we spent the night in a hotel somewhere in Georgia, William Claxton said, "Most books of jazz photographs are much too sad." And it's true: most photographs in jazz books beautifully capture the desolate mood, the blues atmosphere, and everything that goes to make up the jazz musician's feeling of loneliness, with the racial and social discrimination that he suffers. But jazz is also the music of *joie de vivre* and overflowing energy, the music of primordial vitality and brilliant irony, the music of youth and humor.
We have tried to capture this as well.
This book has no desire to deny that it represents a "European viewpoint." Since the appearance of the first critical books on jazz—not in the United States, but in Europe—European jazz critics of every school and direction have had points of view that differ from those of American critics. It is not the case, however, that one point of view is right and the other wrong. They are simply different viewpoints from different continents. The fact that jazz criticism has become more universal and more tolerant in recent years is due in no small measure to the fact that critics in Europe are increasingly listening to their colleagues in America, while the latter are also paying attention to their European counterparts.
As the shape of this book became clearer and clearer during our conversations on our endless drives through the American continent, we often noted ironically that both elements are truly present here: we have spoken of the European viewpoint, and Bill Claxton, the Californian, represented the American one—and that is indeed quite literally a "viewpoint."

Joachim E. Berendt
Baden-Baden
Summer 1961

VORWORT

Joachim E. Berendt

New York Times

SWING, SWING

A German Visitor Finds Jazz All Over U. S.

By JOHN S. WILSON

JOACHIM-ERNST Berendt, a leading German authority on jazz, has just completed a three-month survey of jazz in this country.

The trip has taken him from New York to Hollywood and from a jazz conservatory in Boston to the swamps of Georgia. He will fly back to Baden-Baden Wednesday carrying with him memories of "the hundreds of young musicians who give you the idea that the entire United States is swinging."

New York Times article about our jazz odyssey across America, July 24, 1960.

Artikel der *New York Times* über unsere Jazzodyssee durch Amerika, 24. Juli 1960.

L'article du *New York Times* sur notre odyssée du jazz à travers les États-Unis, le 24 juillet 1960.

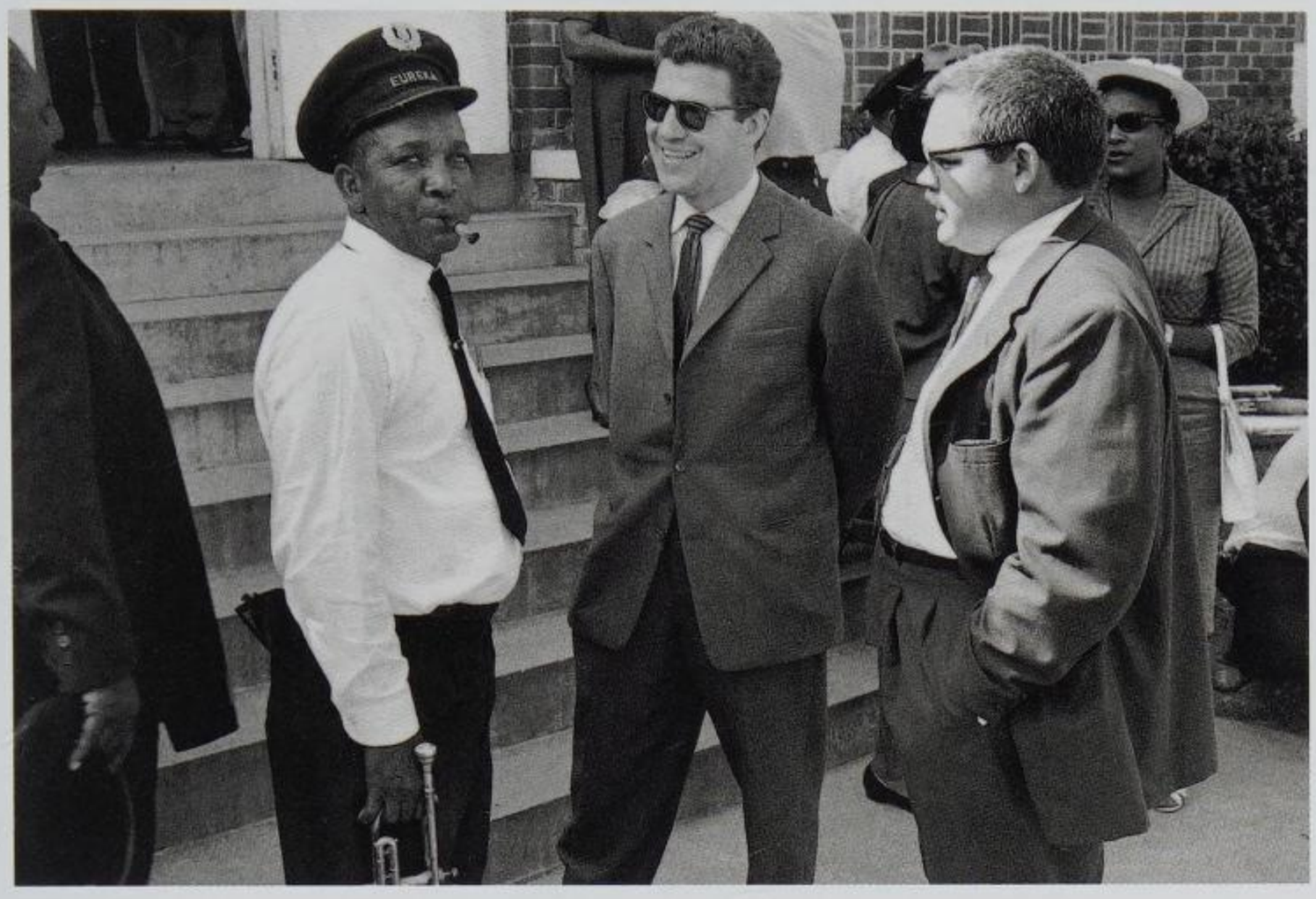
»Ihr könnt euch eure Reise sparen«, sagte man uns in New York. »Alle wichtigen Jazzmusiker leben heute hier. Macht eure Fotos und Interviews in New York!«
Aber: Dass der Jazz eine universalamerikanische – und mit der zunehmenden Amerikanisierung unserer Welt eine allgemein internationale – Musiksprache ist, scheint ja nur so, wenn man es von New York aus sieht. Oder auch von Europa aus. In Wirklichkeit gehören die Stile und Spielweisen des Jazz in bestimmte Städte und Landschaften, deren Ausdruck sie auch dann bleiben, wenn sie anderswo gespielt werden. Der New Orleans-Stil und die Stadt New Orleans, der Mittelwesten und der Kansas City Jazz, Kalifornien und der Westcoast Jazz, Chicagos Southside und der Blues, den es dort gibt – das alles muss einander entsprechen, wenn es stimmt, dass ein Jazzmusiker in seiner Musik das reflektiert, was er lebt und erlebt.
Wer in dem kalifornischen Klima und »Way of life« lebt, *muss* anders spielen, als wer auf der dunklen Southside Chicagos zu leben gezwungen ist. Das ist im Jazz nicht anders als in der Konzertmusik. Mozart gehört nach Salzburg, Grieg nach Norwegen, die Sträuße nach Wien. Gewiss bleibt ihre Musik überall gültig; aber wenn man sie ganz verstehen will, muss man in ihre Städte gehen.
Es besteht ein seltsames Missverhältnis zwischen der Tatsache, dass New York heute durchaus die Hauptstadt des Jazz ist, und der anderen Tatsache, dass nur wenige Jazzmusiker aller Stile, selbst der modernsten, in New York geboren wurden. Dieses Missverhältnis muss einen Grund haben. Wir haben versucht, den Grund auf den Seiten dieses Buches sichtbar zu machen.

New York war für uns zunächst nicht viel mehr als der Treffpunkt eines kalifornischen Fotografen und eines deutschen Jazzkritikers, die sich auf dem Flughafen verabredet hatten. Und dann stammten ein Haufen Adressen und viele gute Ratschläge von dort. Nicht zu vergessen auch der alte Chevrolet, mit dem wir unsere Reise machten. Vier Monate sind wir mit ihm kreuz und quer durch die USA gefahren – einmal rings um die östliche Hälfte und zweimal quer durch die westliche, insgesamt mehr als 24 000 Kilometer.
Ein New Yorker Kritiker nannte es eine »Jazzexpedition – ein Abenteuer in Jazz«. Das Material, das wir gesammelt haben, könnte fünf Bücher dieser Größe füllen. Tausende von Musikern wurden fotografiert, Hunderte interviewt, Stöße von Magnetofonbändern aufgenommen. Dem Autor ist es schmerzlich, dass von der Fülle des in Interviews und Gesprächen gesammelten Materials hier nur ein kleiner Teil vorgelegt werden kann. Dieses Buch soll in erster Linie eine Dokumentation der Lebendigkeit der Jazzmusik in den Fotos von William Claxton sein.
Als wir in einem Hotel irgendwo in Georgia übernachteten, sagte William Claxton: »Die meisten Jazzfotobücher sind viel zu traurig.« In der Tat ist die Verlorenheitsstimmung, die Blues-Atmosphäre und all das, was zum Einsamkeitsgefühl des rassisch und sozial diskriminierten Jazzmusikers gehört, auf zahllosen Jazzfotos in vielen Jazzbüchern hervorragend eingefangen. Aber der Jazz ist auch die Musik der Lebensfreude und überschäumenden Kraft, die Musik ursprünglicher Vitalität und geistvoller Ironie, die Musik der Jugend und des Humors. Wir haben versucht, auch dies einzufangen.
Was in diesem Buch geschrieben wurde, will den »European point of view« nicht verleugnen. Die europäischen Jazzkritiker aller Schulen und Richtungen haben, seit die ersten kritischen Bücher über den Jazz nicht etwa in den USA, sondern in Europa entstanden, Gesichtspunkte, die sich von denen der amerikanischen Kritiker unterscheiden. Dabei ist nicht etwa der eine Gesichtspunkt richtig und der andere falsch; es sind lediglich verschiedene Gesichtspunkte aus verschiedenen Kontinenten. Dass die Jazzkritik in den letzten Jahren universaler und toleranter geworden ist, liegt nicht zuletzt daran, dass man in Europa immer mehr auf die amerikanischen Kritiker hört und dass man in den USA auch die europäischen Kritiker beachtet.
Wir haben oft, wenn bei unseren Gesprächen auf den endlosen Fahrten durch den amerikanischen Kontinent dieses Buch immer mehr Gestalt annahm, voll Ironie bemerkt, dass es hier eigentlich beides gibt: vom europäischen Gesichtspunkt haben wir gesprochen, und den amerikanischen vertrat Bill Claxton, der Kalifornier – und das ist ja nun buchstäblich ein »Gesichtspunkt«.

Joachim E. Berendt
Baden-Baden
Sommer 1961

PRÉFACE

Joachim E. Berendt



Joachim E. Berendt (center), with our New Orleans jazz authority Richard Allen, conversing with members of the Eureka Brass Band.

Joachim E. Berendt (Mitte) und Richard Allen, unser Jazzexperte aus New Orleans, im Gespräch mit Mitgliedern der Eureka Brass Band.

Joachim E. Berendt (au milieu) avec notre expert en jazz de la Nouvelle-Orléans, Richard Allen, discutant avec des membres de l'Eureka Brass Band.

« Épargnez-vous le voyage », nous avait-on dit à New York. « Tous les jazzmen importants vivent ici désormais. Faites vos photos et vos interviews à New York ! »
Mais il n'y a qu'à New York que le jazz est perçu comme un langage musical universellement américain (et, avec l'américanisation croissante de notre monde, comme un langage international et planétaire). C'est aussi assez l'impression qu'on en a en Europe. En réalité, les styles et les manières de jouer du jazz diffèrent selon les villes et les paysages et demeurent l'expression de ces villes et de ces paysages même quand ils sont joués ailleurs. La Nouvelle-Orléans et le style Nouvelle-Orléans, le Midwest et le jazz de Kansas City, la Californie et le jazz west coast, le South Side de Chicago et le blues qu'on y joue sont autant d'expressions distinctes, reflétant ce que les musiciens vivent et ressentent dans un environnement donné.
Celui qui vit sous le climat de Californie et apprécie son « art de vivre » ne peut jouer de la même manière que celui contraint d'habiter dans les quartiers sombres du South Side de Chicago.
Il en est pour le jazz comme pour la musique classique. Mozart appartient à Salzbourg, Grieg à la Norvège et les Strauss à Vienne. Leur musique est universelle, certes, mais si vous voulez vraiment les comprendre, vous devez vous rendre dans leur ville.
On constate un étrange paradoxe dans le fait que New York est aujourd'hui la capitale du jazz alors que seule une poignée de jazzmen tous styles confondus y sont nés. Il doit bien y avoir une raison à cela et c'est ce que nous avons tenté de montrer au fil des pages de ce livre.
Au départ, New York ne représentait pour nous qu'un lieu de rendez-vous entre un photographe californien et un critique de jazz allemand, qui s'étaient entendus pour se retrouver à l'aéroport. Puis ce fut un endroit où obtenir bon nombre d'adresses et de bonnes suggestions. C'est aussi là que nous avons déniché la Chevrolet d'occasion dans lequel nous avons effectué notre périple. À son bord, nous avons sillonné les États-Unis pendant quatre mois, faisant d'abord le tour des États de l'Est, puis deux fois l'allée et retour jusqu'à la côte ouest, parcourant en tout plus de vingt-quatre mille kilomètres.
Un critique new-yorkais a parlé d'une « expédition de jazz, une aventure en jazz ». Avec ce que nous avons collecté, nous aurions de quoi remplir cinq volumes de la taille de celui-ci. Nous avons photographié des milliers de musiciens, en avons interviewé des centaines, avons enregistré des montagnes de bandes magnétiques. Compte tenu de l'abondance d'informations glanées sous forme d'entretiens et de conversations, il est frustrant de ne pouvoir en présenter ici qu'une petite partie mais cet ouvrage cherche surtout à documenter la vitalité du jazz au travers des photographies de William Claxton.
Une nuit que nous étions quelque part dans un hôtel en Georgie, William Claxton m'a dit : « La plupart des livres de photos sur le jazz sont beaucoup trop tristes. » Le fait est : d'innombrables clichés dans les livres sur le jazz capturent parfaitement l'humeur désespérée, l'ambiance cafardeuse et tout ce qui contribue au sentiment de solitude du jazzman, y compris la discrimination raciale et sociale qu'il subit. Mais le jazz est également une musique pleine de joie de vivre et d'une énergie débordante, d'une vitalité primordiale et d'une ironie pétillante. C'est la musique de la jeunesse et de l'humour. C'est aussi ce que nous avons essayé de traduire.
Ce livre ne cache aucunement sa « perspective européenne ». Depuis la parution des premiers ouvrages critiques sur le jazz – non pas aux États-Unis mais en Europe – les critiques européens, toutes écoles et orientations confondues, ont présenté des points de vue les démarquant de leurs confrères américains. Ce qui ne veut pas dire pour autant que les uns ont raison et les autres tort. Ce sont simplement différentes perspectives depuis différents continents. Le fait que la critique de jazz soit devenue de plus en plus universelle et tolérante ces dernières années est en grande partie dû au fait que les critiques européens se sont enfin mis à écouter leurs confrères américains et que ces derniers leur prêtent d'avantage attention.
À mesure que, au fil de nos interminables conversations tandis que nous roulions sur les routes d'Amérique, ce livre prenait forme, nous avons souvent remarqués, avec une certaine pointe d'ironie, que nous rassemblions les deux éléments : nous avons déjà parlé plus haut de la perspective européenne. Bill Claxton, le Californien, représentait la vision américaine : son objectif offrant, littéralement, un « point de vue ».

Joachim E. Berendt
Baden-Baden
été 1961

FROM SPIRITUALS TO SOUL MUSIC

"It's not whether somebody happens to have black or white skin that's important—what's important is these churches!"

On our very first evening, John Hammond—the grand old man of American jazz critics—invited us to the Abyssinian Baptist Church in Newark, New Jersey. From New York, you drive across the George Washington Bridge, and then it's just on the other side of the Hudson River, across from Manhattan. Newark's Baptist church shares the name "Abyssinian" with hundreds of other black churches, but the reference to the former republic in Africa is more symbolic than geographical. For centuries, Abyssinia was the only free Christian country in the black African homeland.

In the Abyssinian Baptist Church of Newark, Professor Alex Bradford led a 120-member spiritual and gospel choir that put that house of God into a swinging frenzy of heavenly and earthly exaltation. The whole church shouted and moaned and swung. In the enthusiastic and "spirited" congregation, it was not the old and the elderly who predominated—as they usually do in European churches—but on the contrary, the young. A young girl of seventeen had brought along her two little siblings, three and six years old, and in the center aisle of the gallery, the two children danced to the sacred rhythms with a charm and expertise that our teenagers are only just beginning to acquire at three times their age. We experienced firsthand how rhythmic imagination and an unerring rhythmic feeling enter into these people from the beginning. Time and again, numerous jazz musicians have pointed to this legacy, in which they are rooted from childhood on. Says Dizzy Gillespie: "It's our environment, it's what we grow up in. If a white man were to grow up in an environment like this, he'd react in precisely the same way." Quincy Jones says, "It's not whether somebody happens to have black or white skin that's important—what's important is these churches!"

At the piano of the Abyssinian Baptist Church in Newark, Brother McFadden was swinging every bit as imaginatively and intuitively as his brother—the jazz guitarist Eddie McFadden—was doing at Count Basie's Bar in Harlem at just the same time. And that is not just because the two musicians are personally related. The two realms of gospel music and modern jazz have a fraternal relationship in other respects as well. After that first day, we came into direct or indirect contact with the world of spiritual and gospel music on an almost daily basis, and it can truly be said that anyone who cares at all about jazz music simply cannot avoid encountering it. Unless his connection to jazz is so superficial that he would be better off having no connection to it at all.

In Harlem and on the South Side of Chicago, there are more churches per capita than anywhere else in the world, including Rome, Jerusalem, and Mexico City. The South Side of Chicago—the black half of the city—is the center of gospel music as well as the blues in the United States. You can spend an entire Sunday going from one church to another from ten in the morning till twelve at night, and everywhere you go, there is strong, swinging, religious gospel music. There are churches of every class: big, magnificent churches with upholstered seats and poor wooden shacks where the sweaty bodies stand closely pressed together. At the high points, the women begin to twitch. Many collapse in raptures of religiosity.

In the First Church of Deliverance, the pastor—Reverend Goodpastor—rules over the roiling, seething mass of the congregation, using sparing movements of his hands to give signs that are strictly followed. Smoothly lacquered and self-possessed, he stands before the altar and takes obvious delight in the power he wields. The disproportion between the slightness of his hand motions and the noise they unleash increases the private enjoyment of the good pastor. "It Pays to Serve Jesus"—that is the headline a St. Louis newspaper places above its weekly Sunday gospel column. Gospel music is a million dollar industry. But it is a wholesome industry, like building houses or harvesting fruit. The money that is made in the process can do nothing to taint the work. There is too much strength behind it—simple, childlike, religious strength. In one of the churches the pastor shouted, "When you go home after the service, pick up your telephone and call Jesus and tell him you've sinned again!" None of the two or three hundred people who responded with shouts of "yeah" and "amen" seemed to be thinking, "Yes, but what number should I dial?"

In another church—the Saint John Baptist Temple in Chicago—we heard the Inspirational Youth Choir, a group of seventeen- and eighteen-year-old girls and boys who swayed in rhythm and built up so much vitality that we feared for the church's walls. And as we watched how the young female organist swung and jumped to the music, we knew all at once what the origins are of the organ sounds that have suddenly become such a modern part of jazz. Jimmy Smith or John "Hammond" Smith or Shirley Scott, with their powerful organ improvisations, are inconceivable without the gospel churches.

"It is actually Mahalia Jackson's fault that the white world has taken any notice of gospel music."

The most famous of all female gospel singers also lives in Chicago: Mahalia Jackson. She lives south of the actual black South Side, in a magnificent house on South Indiana Avenue in an area that was still completely "white" when Mahalia Jackson built her house there. The house required a police guard for months, because the greatest religious singer of our time lived under constant threat from her neighbors—all of them respectable members of the American middle and upper classes—and her windows were broken several times. We happened to be in Chicago at the same time that a large convention of Baptist pastors and gospel singers was meeting there. For days we tried in vain to speak with Mahalia Jackson. We were strung along from one day to the next and were on the point of giving up when—on the last day, as we were preparing to leave Chicago—Mahalia Jackson's manager telephoned to say that we should come, "right away if possible." In Mahalia Jackson's house, the pastors and church elders, the gospel singers and choir directors were busy bustling everywhere. Everyone wanted to talk to her, but Mahalia didn't have time. "I have to speak to these people from Germany." She apologized for the fact that we had tried to see her unsuccessfully for so many days. "The man who is organizing this convention is a good speaker, but not a good organizer. So I have to do everything myself."

It is actually Mahalia Jackson's fault that the white world has taken any notice at all of the existence of gospel music. Hence one often reads that "this tremendous burgeoning of black religious music has only been underway for several years." But it was already underway before. Mahalia Jackson knows that firsthand. "I sold six million records to the Negroes, and America didn't know anything about me." And then she adds, "When I came to the attention of the white world, I was given a heavy burden to carry." Anyone who is familiar with the difference between the recordings Mahalia used to make—for the little Apollo record company, for example—and those that are coming out today on the international Columbia-Philips label knows what she means. A personality as powerfully communicative as Mahalia Jackson cannot sing without thinking of the people she is singing for. So now she has to think about white people too. She knows she sings differently because of it. And she

Opposite Mahalia Jackson performing in her home on Chicago's South Side, Chicago, Illinois.

Gegenüber Mahalia Jackson singt in ihrem Haus in der South Side von Chicago, Illinois.

Ci-contre Mahalia Jackson chantant chez elle dans le South Side de Chicago, Illinois.

knows she can only take that "difference" so far. She is no longer, as it were, "alone with herself and her people" when she makes her music, and yet she would like everyone who hears her to feel as if there were no barriers. That is the burden she means. Mahalia has a strong and authentic naïveté that might seem corny and kitschy if it were not so strong and authentic. She talks about her great influences, and the only jazz figure she mentions is Bessie Smith, the "Empress of the Blues" of the 1920s. For the rest, she mentions the hit singers Bing Crosby, Mel Tormé, and Frankie Laine. She praises Frankie's schmaltzy religious hit *I Believe*, as if she didn't know how vastly different it is from her own music. But that is just what is so astonishing: she really doesn't know.

"The blues is the song of a broken spirit. But my gospel songs are songs of hope and happiness."

Mahalia sang for us in her music room, which is filled with silver- and gold-plated vases and containers, plush fabrics, and ornate picture frames, this too an expression of the same naïveté that resonates in her music. She said she lives in Chicago because at bottom it's only "one straight line" from her native city of New Orleans. "It's almost like home, because so many people from home live here." We asked her about the blues that all these "people from home" sing. "I know. But the blues is the song of a broken spirit. It's without hope. But my gospel songs are songs of hope and happiness. When I sing, God is with me, right here where you're sitting now," says Mahalia. "He's right there." Even today, when she comes home from her world tours, she still sings at the services of her church on Chicago's South Side, the Greater Salem Baptist Church on 71st Street.
As a child, Mahalia Jackson worked as a maid for a white household in Louisiana. "What else could a Negro do in the South?" Then she couldn't stand it down there anymore and went to Chicago. At that time there was a blues and boogie-woogie pianist there named Thomas A. Dorsey, former accompanist to Ma Rainey, "the mother of the blues." Tom wrote a song for Mahalia in 1927, *How About You*. She was sixteen years old, and this song was the formal beginning of her career. She sang from 1927 until the beginning of the 1950s without anyone at all in the white world paying any attention to her.

Tom Dorsey, that same boogie pianist of the 1920s, is today the most successful composer of gospel songs in the United States. *Precious Lord, Take My Hand*—the most widely sung of all gospel songs—is his composition. He has long since turned his back on boogie and blues.

Butch Cage (violin) and Reverend Willie B. Thomas and his wife in front of Mr. Cage's house in Zachary, Louisiana.

Butch Cage (Violine) und Reverend Willie B. Thomas mit seiner Frau vor Mr. Cages Haus in Zachary, Louisiana.

Butch Cage (au violon), le révérend Willie B. Thomas et sa femme devant la maison de M. Cage à Zachary, Louisiane.

Like Mahalia, he regards them as the music of a "broken spirit." Back then, in the 1920s, he gave lessons to Mahalia. Today he teaches hundreds of young male and female singers in his National Gospel Singers School and Home on South Lake Park Avenue in Chicago. It is an old-fashioned, comfortable house, in which Tom Dorsey sits at the piano, conducting, training, and inspiring singers young and old with the same contagious enthusiasm that the great boogie pianists of the 1920s and 1930s—and he himself was one of them, after all—exhibited when they communicated with their audiences.
In a speech at the National Convention of Gospel Choirs and Choruses in Chicago (1958), he said: "My friends, for twenty-six years I have led this convention, and I have savored every second of these twenty-six years. You have helped me on every inch of this path. ... Let us not stand still! I have done my best. I have tried to live as a leader and to act as a leader, and to possess the dignity and the respect, the elegance and the courtesy, and the various qualities that make me a leader whom you can look up to and whom you admire. ... There have been trials and tribulations among us, but God is living still. He is still minding the store. And soon that miraculous morning will appear on the horizon. Oh Lord, preserver of my soul, teach me the ways of your divine infallibility! Preserve my hands so they do not become corrupted by the world or traffic in unholy things, so they are only used for your service and your glory! Then one day, when I come to the river Jordan, take my soul and hold me in your eternal arms!"
Thus, here too we meet again that strong, authentic naïveté, which without this strength and authenticity would immediately lose all its credibility! It is this naïveté, this strength, and this authenticity that have entered jazz as "soul music" today. Where else but in a world of strong naïveté could the word "soul" become a technical musical term? There have always been gospel and spiritual elements in jazz. It begins right away with Buddy Bolden—the very first jazz musician and still a figure of legend—of whom it is said that he went to church every Sunday and "received his ideas for jazz music there." From then on, through Count Basie in the 1930s to Milt Jackson in the 1950s, there were strong and constant relations between jazz and religious music. But there is a difference between these relations and the presence of religious elements in modern bop at the beginning of the 1960s. This immediate presence began a few years ago with the pianist Horace Silver, when the expression "soul music" didn't even exist yet. Then it was called "funk," and by the time this book is published it may have still another name. That is because the religious elements in jazz have become a fashion now, with everything that is vital and dubious about every fashion.
Today, when there are gospel elements on one in every three or four jazz records, it is almost impossible to imagine how much it was regarded as a foreign element in jazz just a few short years ago. The piece that began the "funk" and "soul" wave was Horace Silver's *The Preacher*. Horace relates how the two heads of the Blue Note record label, Alfred Lion and Francis Wolff—who otherwise have such a fine ear for everything that is good and authentic in jazz—didn't want to allow him to record it at first. They saw it as "rock and roll." Only when Silver said that in that case, he wouldn't record anything at all, did they give him his *Preacher*, and just a few months later they were already glad they had. *The Preacher* turned out to be one of Blue Note's biggest successes of recent years.
Soul music clearly had its beginnings in the desire of black jazz musicians to distance themselves in a demonstrative way from all of the white world's fashions. They were tired of constantly being imitated. They wanted to prevent white musicians from turning what they themselves had created into a business and making the money from it that should, by all rights, have gone to them. Hence they hit on the gospel elements, for nowhere in the wide world of black music are the Negroes so alone with one another as in the place where their religious music is made, that is, in the churches. With a certain justification, these black artists were able to believe that there was nowhere that forgery would be more difficult than in the realm of their religious music. In reality, they simply anticipated the forgery and carried it out themselves. For the moment it leaves the church and enters modern

bop, the devout, hopeful, and carefree message of religious gospel music becomes the modern bop musicians' message of protest. In fact, the protest already lies in the gesture of borrowing itself—we want to be left alone and undisturbed! This protest is certainly appropriate and necessary, especially because it targets not only the racial situation, but the bourgeois (and petit-bourgeois) white world in general, without whose way of thinking and way of life the racial difficulties would never have been able to arise. Nevertheless, in the churches from which they come, the gospel elements are the opposite of a protest. Hence it also became apparent right away that precisely these gospel elements—which the black musicians believed left them most alone with one another—could be most successfully commercialized. Elements that are stripped of their original meaning can always be commercialized especially easily, whether it be the alpine landscape in German *Heimatfilms* or the gospel elements in modern bop. The process is automatic and yet much too capricious and paradoxical for anyone to have been able to catch it in time.

There is also the fact that the white world finds it easier to accept the entertaining lightheartedness of gospel melodies than it does a brand of music that, after all, only insults it without interruption, even if it is also the case that often enough, disguised insults lurk behind the lighthearted gospel strains. In this case at least they are not so keenly felt. And thus, thanks to the religious elements of gospel music, modern bop—the jazz style that is actually current and alive—has become what even the most prescient critic would certainly not have predicted five years ago: a booming business. The best thing about it is that this time the Negroes have a comparatively better share in the exploitation of this business than they did in the exploitation of the previous styles and performance practices of jazz. The soul wave wafted the alto saxophonist Cannonball Adderley into the front rank of successful jazz combos. The jazz critic Ira Gitler called Cannonball's music "homogenized funk," that is, a brand of soul music that is neatly sterilized and canned. And Ira Gitler is right. But Cannonball Adderley is also right when he defends himself against that accusation. Because the process to which he has fallen victim is occurring beyond the margin of his consciousness. Cannonball and his musicians—not least among them his brother, Nat Adderley—make their music from honest conviction, and with it they stand solidly in a good and long tradition. Nat Adderley has pointed out that all of the elements of gospel, work song, and blues that they use are nothing but the experiences of their youth in the South.

"If you have 'soul' it will come out. And if people listening have 'soul' too, they'll recognize it."

Bobby Timmons expresses himself even more forthrightly. The soul wave helped make Bobby the most successful theme composer of modern bop. His composition *Moanin'* was the jazz hit of 1960, like the *Lullaby of Birdland* a few years earlier or *How High the Moon* in the 1940s. Timmons says: "You can't take something like soul and package it attractively and sell it and say, this is soul and that's not. You also can't just decide that now you're going to play 'soulfully.' The only thing you can decide is to be a musician. Then if you have 'soul' it will come out. It will just happen. And if the people listening have 'soul' too, they'll recognize it." Everyone who knows the music of Bobby Timmons knows that his music reflects his words. But there is little connection between those sentiments and what's played in Hollywood by a pianist like Les McCann. One of his recordings is called *A Little 3/4 for God & Co*. It sounds like *A Little Kiss for You and Your Gal Tonight*. The title itself already contains that commercializing cuteness that is just as far removed from the religious strength of gospel music as it is from the protest message of modern bop.

A critic has written, "Les McCann does to gospel music what was done to blues a few years ago, which resulted in rock and roll." Once again, then, a jazz performance practice has left the narrow circle of strong, creative jazz, and those who set store by strong, creative jazz must therefore see about doing something new. The process isn't even as bad as one might think. It has occurred with almost every jazz style as long as jazz has existed. From one style comes the seed of the next, ready to come out at any given moment; this is the source of jazz music's vitality.

The Gospel Pearls at the Hollywood Bowl.

Die Gospel Pearls in der Hollywood Bowl.

Les Gospel Pearls au Hollywood Bowl.

We heard the oldest spiritual music that we encountered on our trip—it can't even be described as gospel music yet—as we crisscrossed Louisiana, in the vicinity of Zachary, L.A. In front of a little Negro shack we saw a group of children dancing to the music of a violin player and two singers. The singers were the pastor Willie B. Thomas, a thin, slight man, and his buxom, powerfully built wife, who stands a whole head taller than he (except that in our photograph she doesn't..., but see for yourself!). The violin player was Butch Cage, and he was the most interesting man of the group. He plays the fiddle the way it was played in the early days of jazz. At that time almost all the bands in New Orleans also had a violin player—a late legacy, if you wish, of nineteenth-century salon music. The tradition of this salon music, with its standing violinists, was almost as important to the genesis of jazz as that of the marching bands. It took a few years for people to realize that the violin—and with it the salon orchestra tradition—could not survive amidst the noise of the new jazz and the old march music. But until it disappeared, it was played the way Butch Cage still plays it today, and sometimes he plays from the hip like the cowboy and hillbilly fiddles. To hear Butch Cage is to sense that the fiddling of the hillbilly bands on the one hand, and of early jazz on the other, must have a common root. Butch Cage has played this way since 1907 or 1908, in rural Louisiana, at village dances. He had to turn sixty-six before he had the success of his life. Dr. Harry Oster, the folklore specialist of Louisiana State University in Baton Rouge, brought him to the Newport Jazz Festival. We ran into him again there after meeting him just several weeks earlier in front of his humble shack in Zachary.

We heard the most sophisticated gospel music that we encountered on our trip in the Hollywood Bowl, the magnificent open-air theater that holds twenty thousand people, located in Hollywood, California. It is perhaps the most beautiful outdoor concert space in the world. There the Gospel Pearls sang before an audience that was three-quarters white and one-quarter black. It was a well put together gospel show, but once again it turned out that the show elements could do little to alter the character of the gospel music itself. Imagine the same phenomenon but in the tradition of European church music. A group of girls and women in brightly colored clothing, celebrating a religious musical spectacle before thousands of people, none of whom have come for the sake of the religious message! The very thought evokes embarrassing associations. Certainly the Gospel Pearls in the Hollywood Bowl also verge on kitsch, but their naïveté is too childlike and their vitality too elemental for the authentic character of gospel music to be destroyed. Between the song of the Negro pastor and his wife, which was accompanied by Butch Cage on the fiddle in Zachary, and the Gospel Pearls' show at the Hollywood Bowl, there is a straight path of development. Musically and sociologically, this lineage is just as long as that which leads from the folk-like melodies that were transformed into chorales at the time of the Reformation to the gigantic two-hundred-voice choir in the monumental Mormon Tabernacle in Salt Lake City.

Pages 52 – 55 Professor Bradford and his choir at the Abyssinian Baptist Church in Newark, New Jersey.

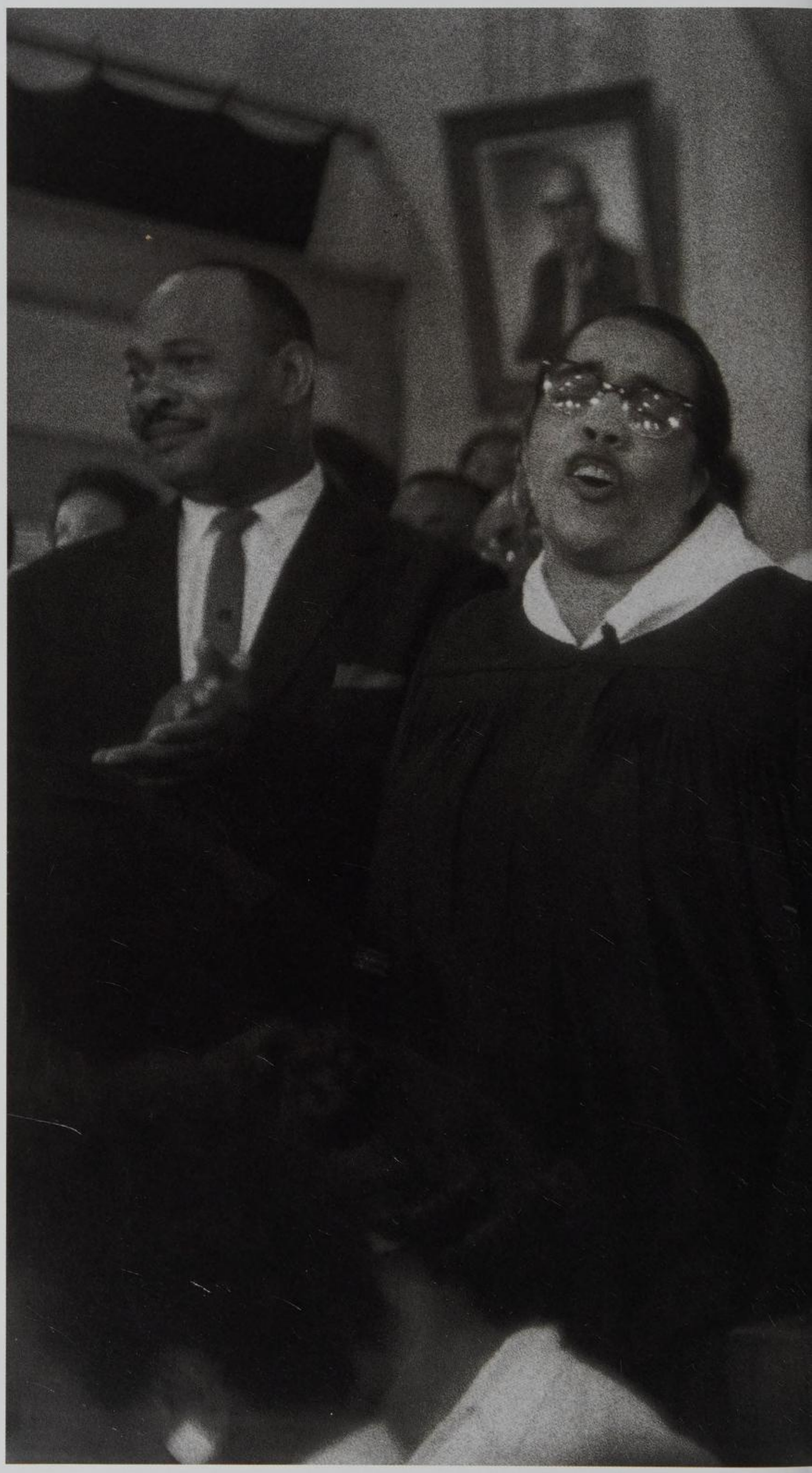
Seite 52 – 55 Professor Bradford und sein Chor in der Abyssinian Baptist Church in Newark, New Jersey.

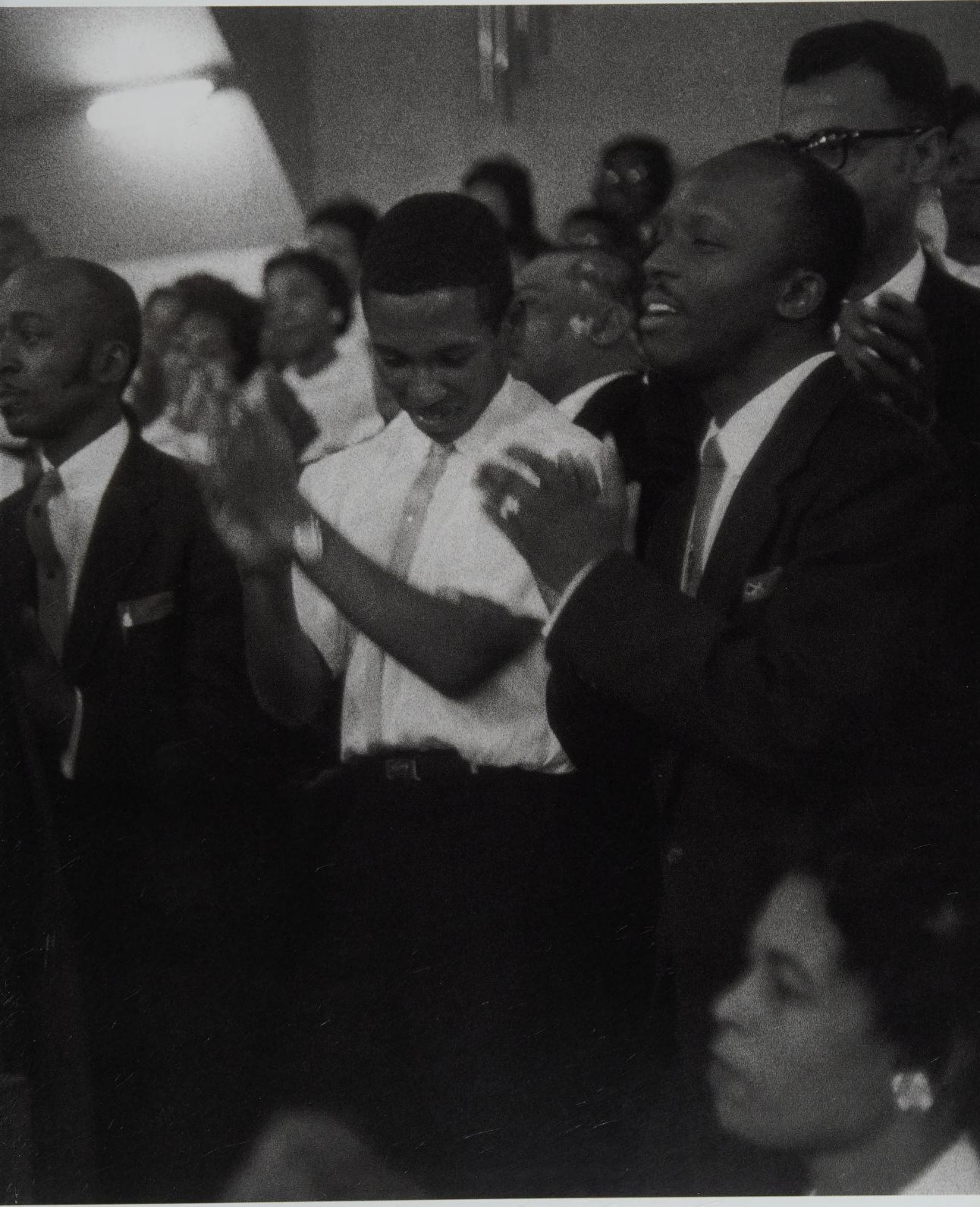
Pages 52 – 55 Le professeur Bradford et le chœur de l'Abyssinian Baptist Church à Newark, New Jersey.

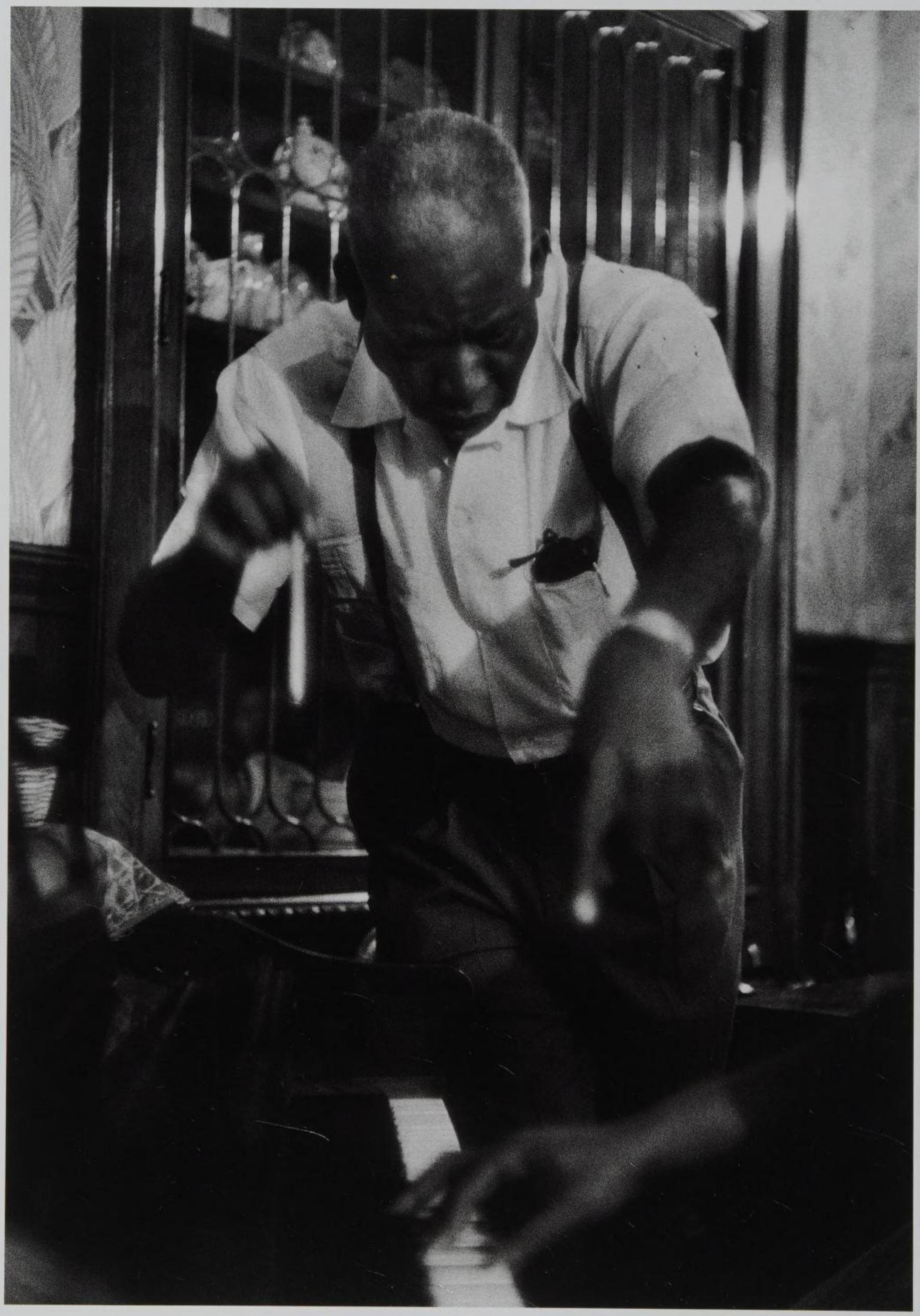
The St. John's Baptist Temple on Chicago's South Side.

Der St. John's Baptist Temple in der South Side von Chicago.

Le temple St. John's Baptist dans le South Side de Chicago.







Above / Opposite Thomas A. Dorsey teaching at the National Gospel Singers School and Home, Chicago.

Oben / Gegenüber Thomas A. Dorsey unterrichtet an der National Gospel Singers School and Home, Chicago.

Ci-dessus / Ci-contre Thomas A. Dorsey enseignant au National Gospel Singers School and Home, Chicago.

Above / Right Butch Cage entertains the neighborhood children with his violin, Zachary, Louisiana.

Oben / Rechts Butch Cage spielt für die Kinder aus der Nachbarschaft auf seiner Violine, Zachary, Louisiana.

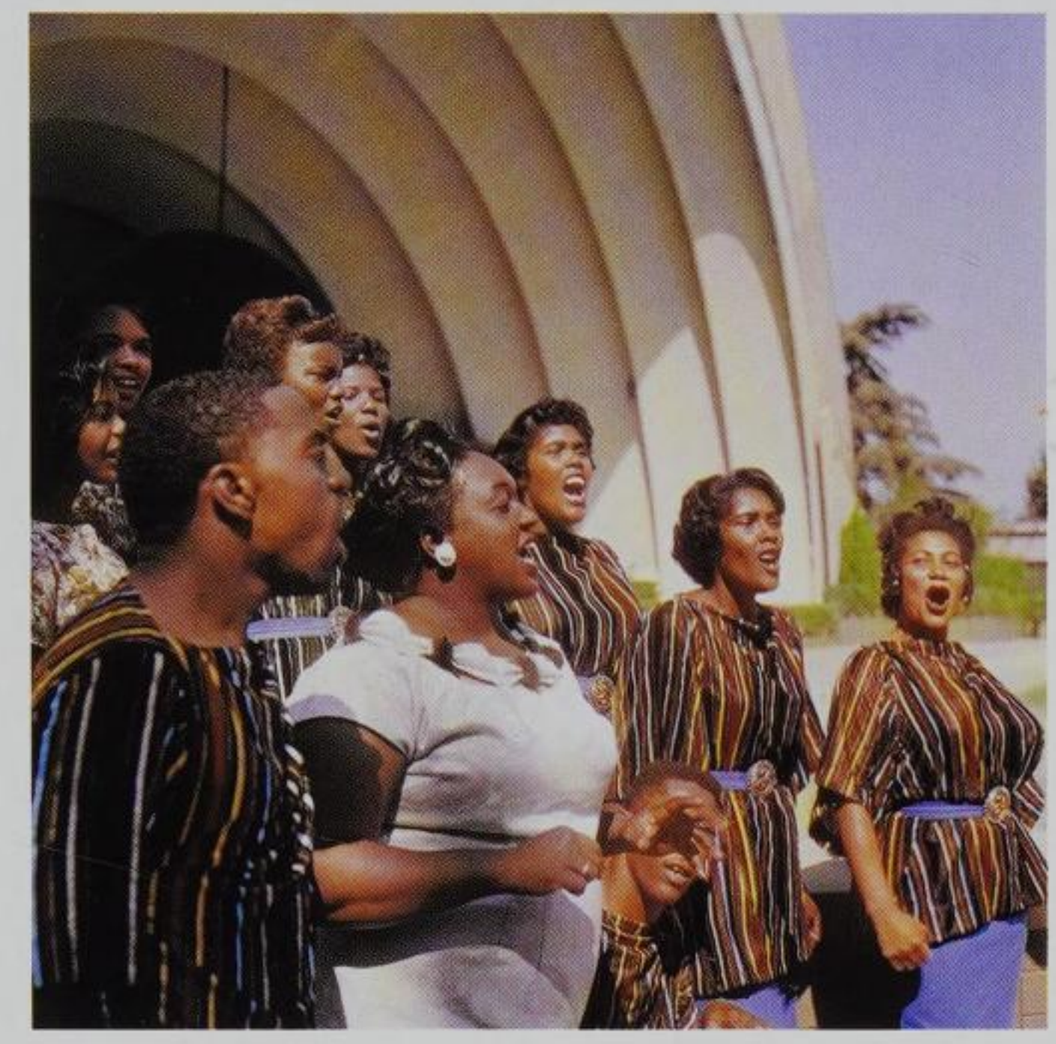
Ci-dessus / À droite Butch Cage fait danser les enfants du quartier avec son violon à Zachary, Louisiane.

Above / Opposite Butch Cage (violin), Reverend Willie B. Thomas, and his wife in front of Mr. Cage's house in Zachary, Louisiana.

Oben / Gegenüber Butch Cage (Violine), Reverend Willie B. Thomas und seine Frau vor Mr. Cages Haus in Zachary, Louisiana.

Ci-dessus / Ci-contre Butch Cage (au violon), le révérend Willie B. Thomas et sa femme devant la maison de M. Cage à Zachary, Louisiane.

5131



Above / Right The Gospel Pearls at the Hollywood Bowl.

Oben / Rechts Die Gospel Pearls in der Hollywood Bowl.

Ci-dessus / À droite Les Gospel Pearls au Hollywood Bowl.

VOM SPIRITUAL ZUR SOUL-MUSIK

»Nicht die Tatsache, ob jemand nun zufällig schwarze oder weiße Hautfarbe hat, ist wichtig, aber diese Kirchen sind wichtig!«

Gleich am ersten Abend lud uns John Hammond – der Grand Old Man unter den amerikanischen Jazzkritikern – in die Abyssinian Baptist Church nach Newark, New Jersey, ein. Man fährt von New York aus über die Washington Bridge, und dann ist es gleich auf der anderen Seite des Hudson River, gegenüber von Manhattan. Das Wort »abessinisch« führt die Baptistenkirche von Newark zusammen mit Hunderten anderer schwarzer Kirchen in ihrem Namen, aber das Land der ehemaligen Republik in Afrika ist dabei weniger in geografischer als in symbolischer Hinsicht gemeint: Jahrhundertelang war Abessinien das einzige freie, christliche Land der schwarzen Heimat Afrika.

In der abessinischen Baptistenkirche von Newark dirigierte »Professor« Alex Bradford einen 120-köpfigen Spiritual- und Gospelchor, der das Gotteshaus in einen swingenden Taumel himmlisch-irdischer Begeisterung versetzte. Die ganze Kirche schrie und stöhnte und swingte. In der »be-geisterten« Gemeinde überwog nicht – wie zumeist in europäischen Kirchen – das gesetzte Alter, sondern im Gegenteil die Jugend. Ein junges Mädchen von 17 hatte ihre beiden kleinen Geschwister mitgebracht, drei und sechs Jahre alt, und die beiden Kinder tanzten im Mittelgang der Empore zu den geistlichen Rhythmen so sachverständig und charmant, wie es bei uns die Teenager gerade erst zu lernen anfangen, wenn sie dreimal so alt sind. Wir erlebten ganz unmittelbar, wie in diese Menschen von Anfang an rhythmische Fantasie und nachtwandlerisches rhythmisches Gefühl hineinwachsen. Viele Jazzmusiker haben immer wieder auf dieses Erbe hingewiesen, in dem sie von Kind auf verwurzelt sind. Dizzy Gillespie sagt: »Es ist unsere Umgebung, in der wir aufwachsen. Wenn ein Weißer in einer solchen Umgebung aufwachsen würde, würde er genauso reagieren.« Quincy Jones sagt: »Nicht die Tatsache, ob jemand nun zufällig schwarze oder weiße Hautfarbe hat, ist wichtig, aber diese Kirchen sind wichtig!«

Am Piano der Abyssinian Baptist Church in Newark swingte »Brother McFadden« genauso einfallsreich und intuitiv, wie um dieselbe Stunde sein Bruder – der Jazzgitarrist Eddie McFadden – in Count Basie's Bar in Harlem swingte. Und man kann die persönliche Verwandtschaft der beiden Musiker ruhig außer Acht lassen – auch sonst stehen die beiden Bereiche Gospelmusik und moderner Jazz in brüderlicher Beziehung zueinander. Seit diesem ersten Tag haben wir fast täglich direkt oder indirekt mit der Welt von Spiritual- und Gospelmusik Fühlung bekommen, und man kann gewiss sagen: Wer sich überhaupt um Jazzmusik kümmert, kann gar nicht vermeiden, damit Berührung zu finden. Es sei denn, sein Verhältnis zum Jazz ist so oberflächlich, dass er besser überhaupt kein Verhältnis zu ihm hätte.

In Harlem und auf der Southside Chicagos gibt es mehr Kirchen auf den Prozentsatz der Bevölkerung gerechnet als irgendwo anders in der Welt – Rom, Jerusalem und Mexico-City eingeschlossen. Die Südseite Chicagos – die schwarze Hälfte der Stadt – ist das Zentrum gleichermaßen der Gospelmusik wie des Blues in den USA. Man kann den Sonntag verbringen, indem man von morgens um zehn bis nachts gegen zwölf Uhr von einer Kirche zur anderen geht: Überall gibt es swingende, gläubige, starke Gospelmusik. Es sind Kirchen jeder Klasse: große, prächtige mit gepolsterten Sesseln und ärmliche Bretterbuden, in denen die schwitzenden Leiber dicht an dicht stehen. Auf den Höhepunkten fangen die Frauen zu zucken an. Manche brechen zusammen. Ekstasen der Religiosität.

In der First Church of Deliverance regiert der Pfarrer, Reverend Goodpastor, wie ein Magier über die kochende, brodelnde Masse der Gemeinde – mit sparsamen Handbewegungen Zeichen gebend, die genau befolgt werden. Glatt lackiert und selbstbewusst steht er vor dem Altar und hat offensichtlichen Spaß an der Macht, die er ausübt. Das Missverhältnis zwischen der Geringfügigkeit seiner Handbewegungen und dem Lärm, den sie entfesseln, wird zum zusätzlichen Privatsport des Herrn Pfarrers. »It Pays To Serve Jesus« ist die Schlagzeile, mit der eine Zeitung in St. Louis ihre sonntägliche Gospelspalte überschreibt: Es macht sich bezahlt, Jesus zu dienen. Die Gospelmusik ist ein Millionengeschäft. Aber sie ist ein gesundes Geschäft, wie Hausbau oder Obsternte. Das Geld, das dabei verdient wird, kann der Sache nichts anhaben. Es sitzt zuviel Kraft dahinter, einfache, kindliche, gläubige Kraft. In einer der Kirchen schrie der Pfarrer: »Wenn du nachher nach Hause kommst, nimm dein

Professor Bradford and his choir at the Abyssinian Church in Newark, New Jersey.

Professor Bradford und sein Chor in der Abyssinian Church in Newark, New Jersey.

Le professeur Bradford et le chœur de l'Abyssinian Church à Newark, dans le New Jersey.

Telefon und rufe Jesus an und sag ihm, dass du heut' wieder gesündigt hast!« Keiner der 200 oder 300 Menschen, die darauf »yeah« und »amen« schrien, schien zu denken: »Ja, aber welche Nummer muss ich denn wählen?«.
In einer anderen Kirche – im Saint John Baptist Temple in Chicago – hörten wir den Inspirational Youth Choir: eine sich im Rhythmus hin- und herwiegende Gruppe von 17- bis 18-jährigen Mädchen und Jungen, die so viel Vitalität entwickelte, dass man um die Mauern der Kirche fürchten musste. Und die junge Organistin swingte und jumpte dazu, dass man mit einem Male wusste, woher die Orgelklänge stammen, die plötzlich im Jazz so modern geworden sind: Jimmy Smith oder John »Hammond« Smith oder Shirley Scott sind mit ihren machtvollen Orgelimprovisationen nicht denkbar ohne die Gospelkirchen.

»Mahalia Jackson ist Schuld daran, dass die weiße Welt von der Existenz der Gospelmusik Kenntnis genommen hat.«

Auch die berühmteste aller Gospelsängerinnen lebt in Chicago: Mahalia Jackson. Sie wohnt südlich der eigentlichen schwarzen Southside in einem prächtigen Haus an der South Indiana Avenue in einer Gegend, die noch völlig »weiß« war, als Mahalia Jackson dort baute. Das Haus musste monatelang von der Polizei bewacht werden, weil die größte religiöse Sängerin unserer Zeit von ihren Nachbarn – alles achtbare Bürger der amerikanischen Mittel- und Oberschicht – ständig bedroht wurde und ihr ein paar Mal die Fensterscheiben eingeworfen wurden. Als wir in Chicago waren, tagte dort gerade ein großer Kongress der Pfarrer und Gospelsänger der Baptistenkirche. Tagelang bemühten wir uns vergeblich, Mahalia Jackson zu sprechen. Wir wurden von einem Tag auf den nächsten vertröstet und wollten es schon aufgeben, aber dann – am letzten Tag, als wir Chicago verlassen wollten – rief uns die Managerin von Mahalia Jackson an und sagte, wir sollten kommen – »wenn möglich sofort«. In Mahalia Jacksons Haus liefen die Pastoren und Kirchenältesten, die Gospelsänger und Chordirigenten in geschäftigem Durcheinander hin und her. Jeder wollte sie sprechen, aber Mahalia hatte keine Zeit. »Ich muss mit diesen Leuten aus Deutschland reden.« Sie entschuldigte sich, weil wir so viele Tage lang vergeblich versuchen mussten, sie zu sehen: »Der Mann, der diesen Kongress organisiert, ist ein guter Redner, aber kein guter Organisator. Deshalb muss ich alles selber machen.«
Mahalia Jackson ist eigentlich Schuld daran, dass die weiße Welt von der Existenz der Gospelmusik überhaupt Kenntnis genommen hat. Deshalb liest man oft, dass es »diesen großartigen Aufschwung der schwarzen religiösen Musik in den USA erst seit einigen Jahren« gebe. Aber es gab ihn auch vorher. Mahalia Jackson weiß es aus eigener Erfahrung: »Ich habe sechs Millionen Schallplatten an die Neger verkauft, und Amerika wusste nichts von mir.« Und dann fügt sie hinzu: »Als ich die Aufmerksamkeit der weißen Welt fand, bekam ich eine schwere Last zu tragen.« Jeder, der den Unterschied zwischen den Aufnahmen kennt, die Mahalia früher – etwa bei der kleinen Plattenfirma Apollo – gemacht hat, und denen, die heute bei dem Weltkonzern Columbia-Philips herauskommen, weiß, wie sie das meint. Eine so machtvoll-kommunikative Persönlichkeit wie Mahalia Jackson kann nicht singen, ohne an die Leute zu denken, für die sie singt. Also muss sie jetzt auch an Weiße denken. Sie weiß, dass sie dadurch anders singt. Und sie weiß, dass sie mit diesem »anders« nur bis zu einer gewissen Grenze gehen darf. Sie ist mit ihrer Musik nicht mehr gleichsam »unter sich und ihren Leuten« und möchte doch, dass alle, die sie hören, sich fühlen, als gäbe es keine Schranke: Das ist die Last, die sie meint. Mahalia besitzt eine ursprüngliche, starke Naivität, die, wenn sie nicht so ursprünglich und stark wäre, »schnulzenhaft-kitschig« wirken könnte. Sie spricht über ihre großen Vorbilder und nennt dabei aus der Welt des Jazz lediglich Bessie Smith, die »Kaiserin des Blues« der Zwanzigerjahre. Im Übrigen nennt sie die Schlagernamen Bing Crosby, Mel Tormé und Frankie Laine. Sie lobt Frankies verschnulzten Religionsschlager *I Believe*, als wisse sie gar nicht, wie weltweit verschieden ihre eigene Musik davon ist. Aber das ist gerade das Erstaunliche: Sie weiß es wirklich nicht.
Mahalia sang für uns in ihrem Musikzimmer, das mit versilberten und vergoldeten Vasen und Gefäßen, mit Plüsch und verschnörkelten Bilderrahmen angefüllt ist: auch dies wieder aus jener Naivität heraus, die in ihrer Musik schwingt. Sie sagte, dass sie in Chicago lebe, weil das im Grunde nur eine einzige gerade Linie (»one straight line«) von ihrer Heimatstadt New Orleans sei: »Es ist fast wie zu Hause, weil so viele Leute von zu Hause hier leben.« Wir fragten sie nach dem Blues, den alle diese »Leute von zu Hause« singen. »Ich weiß. Doch der Blues ist das Lied eines gebrochenen Geistes. Er ist ohne Hoffnung. Aber meine Gospelsongs sind Lieder der Hoffnung und des Glücks. Wenn ich singe, ist Gott bei mir, gleich hier, wo Sie jetzt sitzen«, sagte Mahalia, »da ist er.« Wenn sie von ihren Welttourneen nach Hause kommt, singt sie auch heute noch im Gottesdienst ihrer Southside-Kirche in Chicago, der Greater Salem Baptist Church in der 71th Street.
Als Kind war Mahalia Jackson Dienstmädchen bei einer weißen Herrschaft in Louisiana: »Was sonst konnte ein Neger im Süden machen?« Dann hielt sie es dort unten nicht mehr aus und ging nach Chicago. Dort gab es damals einen Blues- und Boogie Woogie-Pianisten namens Thomas A. Dorsey – ehemaliger Begleiter von Ma Rainey, »der Mutter des Blues«. Tom schrieb 1927 einen Song für Mahalia, *How About You*. Sie war 16 Jahre alt, und mit diesem Song begann eigentlich ihre Karriere. Sie hat von 1927 bis zum Anfang der Fünfzigerjahre gesungen, ohne dass sich irgend jemand in der weißen Welt um sie gekümmert hätte.

»Der Blues ist das Lied eines gebrochenen Geistes. Aber meine Gospelsongs sind Lieder der Hoffnung und des Glücks.«

Tom Dorsey, der Boogie-Pianist der Zwanzigerjahre, ist heute der erfolgreichste Komponist von Gospelsongs in den USA. *Precious, Lord, Take My Hand* – der meistgesungene aller Gospelsongs – ist seine Komposition. Vom Boogie und Blues hat er sich längst abgewandt; er empfindet sie – wie Mahalia – als Musik eines »broken spirit«, eines gebrochenen Geistes. Damals, in den Zwanzigerjahren, hat er Mahalia unterrichtet; heute unterrichtet er Hunderte von jungen Sängerinnen und Sängern in seiner National Gospel Singers School and Home, der Nationalen Schule und Heim für Gospelsänger in der South Lake Park Avenue in Chicago. Es ist ein altertümliches, gemütliches Haus, in dem Tom Dorsey vom Klavier aus junge und ältere Sängerinnen und Sänger dirigiert, schult und inspiriert – mit dem gleichen kommunizierenden Enthusiasmus, mit dem die großen Boogie-Pianisten der Zwanziger- und Dreißigerjahre, zu denen er schließlich selbst gehört hatte, sich ihrem Publikum mitteilten. In einer

Rede bei dem Kongress der Gospelchöre und Gospelsänger in Chicago (1958) sagte er: »Meine Freunde, seit 26 Jahren habe ich diesen Kongress als Präsident geleitet, und ich habe jede Sekunde dieser 26 Jahre genossen. Ihr habt mir auf jedem Zoll und Fuß dieses Weges geholfen … Lasst uns nicht stillstehen! Ich habe mein Bestes getan. Ich habe versucht, als ein Führer zu leben und als ein Führer zu handeln und die Würde und den Respekt, die Eleganz und Höflichkeit und die verschiedenen Qualitäten zu haben, die mich zu einem Führer machen, zu dem ihr aufschauen könnt und den ihr bewundert … Es hat Kummer und Sorgen unter uns gegeben, aber Gott lebt noch. Er leitet immer noch das Geschäft. Und das wunderbare Morgen wird bald am Horizont erscheinen. Oh Herr, Bewahrer meiner Seele, lehre mich die Wege deiner göttlichen Unfehlbarkeit! Bewahre meine Hände, dass sie nicht von der Welt korrumpiert werden oder unheilige Ware handeln, auf dass sie nur für deinen Dienst und deine Herrlichkeit gebraucht werden! Dann, wenn ich eines Tages an den Fluss Jordan gelange, nimm meine Seele auf und halte mich in deinen ewigen Armen!«

Auch hier also wieder die starke, ursprüngliche Naivität, die ohne diese Stärke und Ursprünglichkeit sofort ihre Glaubwürdigkeit verlieren würde! Es sind diese Naivität, diese Stärke und Ursprünglichkeit, die heute als »Soul-Musik« in den Jazz gemündet sind. Wo anders als in einer Welt starker Naivität könnte das Wort »Seele« zu einem musikalischen Fachausdruck werden? Gospel- und Spiritualelemente hat es schon immer im Jazz gegeben. Gleich von Buddy Bolden – dem allerersten, noch sagenhaften Jazzmusiker – heißt es, dass er jeden Sonntag zur Kirche ging und dass er »dort seine Ideen für die Jazzmusik bekam«. Von da an über Count Basie in den Dreißigern bis zu Milt Jackson in den Fünfzigerjahren gab es ständige und starke Beziehungen zwischen dem Jazz und der religiösen schwarzen Musik. Aber es ist ein Unterschied zwischen diesen Beziehungen und der Gegenwärtigkeit religiöser Elemente im modernen Bop zu Anfang der Sechzigerjahre. Diese unmittelbare Gegenwärtigkeit begann vor einigen Jahren mit dem Pianisten Horace Silver, als es den Ausdruck »Soul-Musik« noch gar nicht gab. Damals nannte man das »funk«, und bis dieses Buch erscheint, wird man vielleicht wieder einen anderen Ausdruck haben. Denn jetzt sind die religiösen Elemente im Jazz zu einer Mode geworden – mit allem, was lebendig *und* was fraglich an jeder Mode ist.

In wie starkem Maße das Gospelelement noch vor wenigen Jahren als Fremdkörper im Jazz empfunden wurde, kann man sich jetzt, da man es auf jeder dritten oder vierten Jazzplatte spürt, kaum vorstellen. Das Stück, mit dem die »Funk«- und »Soul«-Welle begann, war Horace Silvers *The Preacher*. Horace erzählt, dass ihm die beiden Chefs der Plattenfirma Blue Note, Alfred Lion und Francis Wolff, die doch sonst für alles, was gut und ursprünglich im Jazz ist, ein so sicheres Ohr haben, zunächst nicht erlauben wollten, das Stück aufzunehmen. Sie hielten es für »Rock'n Roll«. Erst als Silver sagte, dass er dann eben überhaupt nichts aufnehmen würde, gestatteten sie ihm den *Preacher*, und schon wenige Monate später waren sie froh, dass sie das getan hatten: *Der Prediger* wurde einer der größten Blue Note-Erfolge der letzten Jahre.

Soul-Musik begann damit, dass sich die schwarzen Jazzmusiker demonstrativ von allem Modischen der weißen Welt distanzieren wollten. Sie hatten es satt, dauernd nachgemacht zu werden. Sie wollten verhindern, dass weiße Musiker aus dem, was sie selbst geschaffen hatten, ein Geschäft machten und an diesem Geschäft das Geld verdienten, das, wenn es gerecht zugehen würde, ihnen selbst zugestanden hätte. Deshalb kamen sie auf die Gospelelemente; denn nirgends im weiten Raum der schwarzen Musik sind die Neger so sehr unter sich wie dort, wo ihre religiöse Musik gemacht wird – in den Kirchen. Diese schwarzen Künstler konnten mit einem gewissen Recht glauben, dass die Verfälschung nirgends schwieriger sei als im Bereich ihrer religiösen Musik. In Wirklichkeit haben sie die Verfälschung lediglich vorausgenommen und selbst vollzogen. Denn aus der gläubigen, hoffnungsvollen, unbekümmerten Botschaft der religiösen Gospelmusik wird in dem Augenblick, in dem diese Musik die Kirche verlässt und in den Modern Bop einzieht, die Botschaft des Protestes der Modern Bop-Musiker. Tatsächlich liegt der Protest schon in der Übernahme selbst: Wir wollen unter uns und ungestört sein! Gewiss ist dieser Protest richtig und notwendig, zumal er ja nicht nur die rassische Situation meint, sondern überhaupt die bürgerliche – und spießbürgerliche – weiße Welt, ohne deren Denk- und Lebensart die rassischen Schwierigkeiten nie hätten entstehen können. Aber trotzdem bedeuten die Gospelelemente in den Kirchen, aus denen sie stammen, das Gegenteil eines Protestes. Deshalb zeigte sich auch sofort, dass gerade diese Gospelelemente, mit denen die schwarzen Musiker am meisten unter sich zu sein glaubten, am erfolgreichsten kommerzialisiert werden konnten. Elemente, die ihres ursprünglichen Sinnes beraubt sind, können immer besonders leicht kommerzialisiert werden – gleichgültig, ob das nun die Alpenlandschaft in deutschen Heimatfilmen oder die Gospelelemente im Modern Bop sind. Der Vorgang ist zwangsläufig und trotzdem viel zu paradox-tückisch, als dass ihm irgend jemand beizeiten auf die Sprünge hätte kommen können.

»Wenn du dann ›soul‹ hast, wird sie herauskommen. Es wird einfach geschehen.«

Hinzu kommt, dass die weiße Welt die vergnügliche Unbeschwertheit der Gospelmelodien leichter akzeptieren kann als eine Musik, in der doch nur ununterbrochen auf diese weiße Welt geschimpft wird, selbst wenn sich hinter den unbeschwerten Gospelklängen oft genug ein getarntes Schimpfen verbirgt. Man spürt es dann zumindest nicht so empfindlich. Und also ist der Modern Bop – der jetzt eigentliche lebendige Jazzstil – durch die religiösen Elemente der Gospelmusik das geworden, was ihm fünf Jahre zuvor auch der weitsichtigste Kritiker gewiss nicht prophezeit hätte: ein prächtiges Geschäft. Das Beste daran ist noch die Tatsache, dass die Neger diesmal an der Ausbeutung dieses Geschäftes vergleichsweise besser beteiligt sind als an der Ausbeutung der bisherigen Stile und Spielweisen des Jazz. Der Altsaxofonist Cannonball Adderley wurde von der Soul-Welle in die erste Reihe der erfolgreichen Jazzcombos geweht. Der Jazzkritiker Ira Gitler nannte Cannonballs Musik »homogenisierten Funk«, also eine Art Soul-Musik schön sterilisiert aus der Konservenbüchse. Und Ira Gitler hat recht. Aber Cannonball Adderley hat ebenso recht, wenn er sich dagegen wehrt. Denn der Prozess, dem er zum Opfer gefallen ist, spielt sich jenseits seines Bewusstseins ab. Cannonball und seine Musiker, nicht zuletzt sein Bruder Nat Adderley, machen ihre Musik aus ehrlicher Überzeugung, und sie stehen mit ihr in einer langen und guten Tradition. Nat Adderley hat darauf hingewiesen, dass all das, was sie an Gospel-, Worksong- und Blues-Elementen verwenden, nichts anderes als die Erfahrungen ihrer Jugend im Süden sind.

Noch entschiedener drückt sich der Pianist Bobby Timmons aus. Bobby wurde auf der Welle der Soul-Musik zum erfolgreichsten Themenkomponisten des Modern Bop. Sein Stück *Moanin'* war der Jazzhit von 1960 – wie das *Lullaby of Birdland* ein paar Jahre vorher oder wie *How High the Moon* in den Vierzigerjahren. Timmons sagt: »Du kannst nicht eine Sache wie ›Seele‹ nehmen und sie schön einpacken und verkaufen und sagen: Dies ist Seele und das ist keine Seele. Du kannst auch nicht einfach beschließen, nun ›soulful‹ zu spielen. Das einzige, was du beschließen kannst, ist, Musiker zu sein. Wenn du dann ›soul‹ hast, wird sie herauskommen. Es wird einfach geschehen. Und wenn die Leute, die zuhören, auch ›soul‹ haben, werden sie sie wiedererkennen.« Jeder, der die Musik von Bobby Timmons kennt, weiß, dass seine Musik seine Worte reflektiert. Aber zwischen diesen Empfindungen und dem, was ein Pianist wie Les McCann in Hollywood spielt, besteht nur eine kleine Verbindung. *A Little 3/4 For God & Co*. heißt eine seiner Aufnahmen; es klingt wie *A Little Kiss for You and Your Gal Tonight*; da liegt schon im Titel jene kommerzialisierende Niedlichkeit, die von der gläubigen Kraft der Gospelmusik ebensoweit entfernt ist wie von der protestierenden Botschaft des Modern Bop. »Ein bisschen Walzer für Gott & Co.«

Ein Kritiker schrieb: »Les McCann tut der Gospelmusik das an, was man vor ein paar Jahren dem Blues angetan hat, als dann der Rock'n Roll das Ergebnis war.« Wieder einmal also hat eine Jazzspielweise den engen Kreis des starken und

schöpferischen Jazz verlassen, und diejenigen, denen es auf starken und schöpferischen Jazz ankommt, müssen deshalb sehen, dass sie etwas Neues machen. Der Vorgang ist nicht einmal so schlecht, wie man denken sollte. Er hat sich, solange es Jazz gibt, mit nahezu jedem Jazzstil abgespielt. Ein Stil wird zur Keimzelle des nachfolgenden, bereit, jeden Moment hervorzubrechen; dies ist die Quelle für die Lebendigkeit der Jazzmusik.

Die älteste Spiritualmusik – Gospelmusik darf man sie noch gar nicht nennen –, der wir auf unserer Reise begegneten, hörten wir, als wir kreuz und quer durch Louisiana fuhren, in der Nähe von Zachary, LA. Vor einer kleinen Negerhütte sahen wir eine Gruppe von Kindern zu einer Musik tanzen, die von einem Geiger und zwei Sängern gemacht wurde. Die Sänger waren der Pfarrer Willie B. Thomas, ein dünner schmächtiger Mann, und seine vollbusige, mächtige Frau, die ihn um Haupteslänge überragt (damit sie es auf unserem Foto nicht tut … aber – schauen Sie selbst!). Der Geiger war Butch Cage, und er war der interessanteste Mann der Gruppe. Er spielt die »Fiddle«, wie sie in der Anfangszeit des Jazz gespielt wurde. Damals hatten die Bands in New Orleans fast alle auch einen Geiger – wenn man so will: ein spätes Erbe der Salonmusik des 19. Jahrhunderts. Die Tradition dieser Salonmusik mit ihren »Stehgeigern« ist bei der Jazzentstehung fast so wichtig gewesen wie die Tradition der Marschorchester. Man brauchte ein paar Jahre, bis man merkte, dass sich die Geige und mit ihr die Salonorchestertradition im Lärm des neuen Jazz und der alten Marschmusik nicht durchsetzen konnte. Aber bis sie dann verschwand, wurde sie gespielt wie heute noch von Butch Cage – manchmal spielte er auch aus der Hüfte heraus wie die Cowboy- und Hillbillyfiedeln. Wer Butch Cage hört, spürt, dass es für die Violinfiedelei der Hillbillybands einerseits und des alten Jazz andererseits eine gemeinsame Wurzel geben muss. Butch Cage hat seit 1907 oder 1908 in dieser Weise gespielt – im ländlichen Louisiana, auf dörflichen Tänzen. Er musste 66 Jahre alt werden, bis er den Erfolg seines Lebens hatte: Dr. Harry Oster, der Folklore-Spezialist der Louisiana State University in Baton Rouge, brachte ihn zum Newport Jazz Festival. Dort trafen wir Butch wieder, nachdem wir ihn gerade wenige Wochen vorher vor seiner ärmlichen Hütte in Zachary kennengelernt hatten.

Die raffinierteste Gospelmusik, der wir auf unserer Reise begegneten, hörten wir in der Hollywood Bowl, dem 20 000 Menschen fassenden, grandiosen Freilichtauditorium in Hollywood, Kalifornien. Es ist die vielleicht schönste Freilichtkonzertstätte der Welt. Dort sangen vor einem Publikum, das zu drei Vierteln weiß und zu einem Viertel schwarz war, die Gospel Pearls.

Es war eine gut gemachte Gospel-Show, aber wieder einmal erwies sich, dass die Show-Elemente der Gospelmusik wenig anhaben können. Man stelle sich das gleiche nur aus der Tradition der europäischen Kirchenmusik heraus vor: eine Gruppe buntgekleideter Mädchen und Frauen, die vor Tausenden von Menschen, die alle nicht um der religiösen Botschaft willen gekommen sind, eine religiöse Musikschau zelebrieren! Schon der Gedanke erweckt peinliche Vorstellungen. Gewiss geraten auch die Gospel Pearls in der Hollywood Bowl an die Grenze des Kitsches, aber ihre Naivität ist zu kindlich und ihre Vitalität zu elementar, als dass die Ursprünglichkeit der Gospelmusik zerstört würde. Zwischen dem Gesang des Negerpfarrers und seiner Frau, der in Zachary von Butch Cage auf der Fiedel begleitet wurde, und der Show der Gospel Pearls, der »Evangeliums-Perlen«, in der Hollywood Bowl liegt ein geradliniger Entwicklungsweg. Dieser Weg ist musikalisch und soziologisch so weit wie der von den volksliedhaften Melodien, die um die Zeit der Reformation in Choräle verwandelt wurden, zu dem 200-stimmigen Riesenchor im mächtigen Mormonen-Tabernacle in Salt Lake City.

St. John's Baptist Temple, South Side, Chicago.

Der St. John's Baptist Temple in der South Side von Chicago.

Le temple St. John's Baptist, dans le South Side de Chicago.

DES SPIRITUALS À LA MUSIQUE SOUL

« Ce qui compte, ce n'est pas d'avoir la peau blanche ou noire ; l'important, ce sont ces églises ! »

Le soir même de notre arrivée, John Hammond, un grand monsieur de la critique de jazz américaine, nous invitait à l'Abyssinian Baptist Church à Newark, dans le New Jersey. Depuis New York, il suffit de traverser le pont George Washington. C'est juste en face de Manhattan, sur l'autre rive de l'Hudson. L'église baptiste de Newark partage l'appellation « d'abyssine » avec des centaines d'autres églises noires mais la référence à cette ancienne république d'Afrique est plus symbolique que géographique. Pendant des siècles, l'Abyssinie fut le seul pays chrétien libre du continent noir.

Dans l'Abyssinian Baptist Church de Newark, le « professeur » Alex Bradford entraîna ses cent vingt choristes dans une série de spirituals et de gospels qui transportèrent cette maison de Dieu, déclenchant une exaltation frénétique aussi céleste que terrestre. L'église toute entière oscillait, criait, gémissait en rythme. Parmi les fidèles, les plus fervents n'étaient pas les anciens comme c'est souvent le cas dans les églises d'Europe, mais les jeunes. Une jeune fille de dix-sept ans était venue accompagnée de ses deux petits frères et sœurs, respectivement âgés de trois et six ans. Les enfants dansaient dans l'allée centrale avec un charme et un savoir-faire que, d'ordinaire, les adolescents n'acquièrent pas avant d'avoir trois fois leur âge. Nous pûmes nous rendre compte de visu comment la créativité et le sens du rythme sont inculqués dès le plus jeune âge. De nombreux jazzmen ont souvent souligné cet héritage, enraciné en eux depuis leur plus tendre enfance. Pour Dizzy Gillespie : « Ça vient de notre environnement, du milieu dans lequel on grandit. Un Blanc élevé dans ce même type d'environnement réagirait exactement de la même manière. » Selon Quincy Jones « ce qui compte, ce n'est pas d'avoir la peau blanche ou noire ; l'important, ce sont ces églises ! »

Le piano de l'Abyssinian Baptist Church de Newark était tenu par « Brother McFadden », qui swinguait avec autant d'imagination et d'intuition que son frère – le guitariste de jazz Eddie McFadden – dans le bar de Count Basie à Harlem au même moment. Ce n'est pas uniquement dû à leurs liens de sang. Le gospel et le jazz moderne entretiennent une relation fraternelle à de nombreux égards. Après cette première soirée, il ne s'est pratiquement pas passé une journée sans que nous n'entrions en contact direct ou indirect avec le monde des spirituals et des gospels. Tous ceux qui aiment le jazz ne peuvent éviter la rencontre avec la musique religieuse, à moins de s'y intéresser de manière totalement superficielle.

À Harlem comme dans le South Side de Chicago, il y a plus d'églises par habitant que n'importe où ailleurs dans le monde, y compris Rome, Jérusalem et Mexico. Le South Side de Chicago – à savoir la moitié noire de la ville regroupée dans les quartiers du sud – est le centre du gospel et du blues aux États-Unis. On peut passer tout son dimanche à aller d'une église à l'autre, de dix heures du matin à minuit, et, toutes retentissent de puissants gospels enivrants. Il en existe de toutes sortes – des grandes bâtisses magnifiques avec des sièges capitonnés aux misérables cabanes en bois où les corps ruisselants de transpiration se pressent les uns contre les autres. Dans les moments forts, des femmes sont prises de convulsions. Bon nombre d'entre elles se laissent tomber sur le sol, en proie à l'extase religieuse.

Dans la First Church of Deliverance, le révérend Goodpastor régnait sur une assemblée grouillante et bouillonnante qui réagissait au quart de tour aux instructions qu'il donnait avec de petits gestes des mains. Les cheveux gominés, parfaitement maître de lui, il se tenait devant l'autel et prenait un plaisir manifeste au pouvoir qu'il exerçait. La dis-

Thomas A. Dorsey teaching at the National Gospel Singers School and Home, Chicago.

Thomas A. Dorsey unterrichtet an der National Gospel Singers School and Home, Chicago.

Thomas A. Dorsey enseignant au National Gospel Singers School and Home, Chicago.

proportion entre l'économie de sa gestuelle et le vacarme qu'elle déclenchait au sein de l'assistance semblaient combler d'aise le bon pasteur. Un journal de St. Louis a intitulé sa rubrique dominicale sur le gospel : « Servir Jésus paye ». Le gospel est une industrie musicale qui rapporte des millions de dollars mais c'est une activité salutaire, comme la construction de nouveaux logements ou la cueillette des fruits. L'argent recueilli ne peut entacher le travail accompli pour l'obtenir. Il y a trop de force derrière : la foi, simple et inconditionnelle. Dans l'une des églises, un pasteur s'est écrié : « Quand vous rentrerez chez vous après la messe, décrochez votre téléphone et appelez Jésus pour lui dire que vous avez encore péché ! » Aucun des deux à trois cents fidèles présents qui répondaient par des cris *Yeah* et *Amen*, aucun ne semblait se demander : « Oui mais, c'est quoi son numéro ? »

« C'est grâce à Mahalia que le monde blanc a pris conscience de l'existence des gospels. »

Dans une autre lieu de culte de Chicago, le Saint John Baptist Temple, nous avons vu l'Inspirational Youth Choir, un chœur composé de jeunes hommes et filles de dix-sept à dix-huit ans, se balancer en rythme et dégager une telle énergie que nous avons craint pour les murs. En observant la façon dont la jeune femme qui tenait l'orgue oscillait et bondissait avec la musique nous avons aussitôt compris d'où venaient ces sonorités d'orgues qui font désormais tant partie du jazz moderne. Jimmy Smith, John « Hammond » Smith ou Shirley Scott, avec leurs puissantes improvisations à l'orgue, sont inconcevables sans les gospels d'églises.

La plus célèbre des chanteuses de gospels vit également à Chicago : Mahalia Jackson. Elle habite au sud du South Side, dans une magnifique maison sur South Indiana Avenue. Quand elle y a emménagé, le quartier était encore complètement « blanc ». La police a dû monter la garde pendant des mois parce que la plus grande chanteuse religieuse de notre temps était constamment menacée par ses voisins – tous des membres respectables des classes moyennes et supérieures de l'Amérique. Ses fenêtres ont été brisées plusieurs fois. Par hasard, notre passage à Chicago coïncidait avec la tenue en ville d'un grand rassemblement de pasteurs et de chanteurs de gospels de l'église baptiste. Pendant des jours, nous avons vainement tenté de parler à Mahalia Jackson. On reportait sans cesse notre rendez-vous d'un jour sur l'autre, si bien que nous avions pratiquement perdu tout espoir de la rencontrer quand, la veille de notre départ, le manager de Mahalia nous a téléphoné pour nous demander de venir « tout de suite, si possible ». La maison de Mahalia grouillait de pasteurs, de membres du conseil de l'église, de chanteurs de gospels et de maîtres de chœurs. Tout le monde la demandait mais elle n'avait pas de temps. « Il faut que je parle à ces gens venus d'Allemagne. » Elle s'excusa de nous avoir fait attendre si longtemps : « L'homme qui organise la convention est un bon orateur mais pas un bon organisateur. Je dois m'occuper de tout moi-même. »

C'est grâce à Mahalia que le monde blanc a pris conscience de l'existence des gospels. On lit souvent que « ce formidable essor de la musique sacrée noire n'a commencé qu'il y a quelques années ». C'est faux, il existait bien avant et Mahalia est bien placée pour le savoir : « J'ai vendu six millions d'albums aux Nègres alors que l'Amérique ne savait même pas qui j'étais. » Elle ajoute : « Quand le monde blanc m'a remarquée, je me suis retrouvée avec une lourde charge à porter. » Tous ceux qui connaissent la différence entre les disques que Malahia a enregistrés avec la maison Apollo et ceux édités à présent par le label international Columbia-Philips comprendront ce qu'elle a voulu dire. Une artiste dotée d'un sens de la communication aussi fort qu'elle ne peut chanter sans penser à son public. Or, aujourd'hui, elle doit aussi penser aux Blancs qui l'écoutent. Elle sait que cela la fait chanter différemment et que sa performance s'en ressent. Comme elle le décrit elle-même, elle n'est plus « seule avec elle-même et son peuple » quand elle fait sa musique. D'un autre côté, elle veut que son public ne perçoive aucune barrière entre elle et lui. C'est là la lourde charge à laquelle elle fait allusion. Mahalia possède une naïveté authentique et profonde qui paraîtrait sans doute fleur bleue et kitsch si elle n'était pas aussi authentique et profonde. Quand elle parle de ses grandes influences, la seule personnalité du jazz qu'elle mentionne est Bessie Smith, « l'impératrice du blues » des années vingt. Pour le reste, elle cite les chanteurs populaires Bing Crosby, Mel Tormé et Frankie Laine. Elle loue l'interprétation à l'eau de rose qu'a donné Frankie de l'air religieux *I Believe*, comme si elle ne se rendait pas compte à quel point elle était aux antipodes de la sienne. Mais c'est précisément ce qui est si surprenant : elle n'en est sincèrement pas consciente.

Mahalia a chanté pour nous dans son salon de musique, une pièce remplie de vases et de coffrets plaqués or ou argent, de tissus précieux, de tableaux dans des cadres ouvragés, un décor aussi ingénu que sa musique. Elle nous a expliqué qu'elle vivait à Chicago parce que, tout compte fait, c'était en ligne directe avec sa Nouvelle-Orléans natale. « C'est presque comme être à la maison car il y a tant de gens de là-bas qui vivent ici. » Nous l'avons interrogée sur le blues que chantent tous ces « gens de là-bas ». « Oui, je sais, mais le blues, c'est la musique des âmes brisées … c'est sans espoir. Mes gospels sont des chants pleins d'espérance et de bonheur. Quand je chante, Dieu est avec moi … exactement là où vous êtes assis en ce moment. Juste là. » Encore aujourd'hui, à peine de retour d'une de ses tournées mondiales, elle continue de chanter dans son église du South Side, la Greater Salem Baptist Church, sur 71st Street.

« Le blues, c'est la musique des âmes brisées c'est sans espoir. Mes gospels sont des chants pleins d'espérance et de bonheur. »

Enfant, Mahalia travaillait comme bonne chez une famille blanche en Louisiane parce « qu'est-ce que vous voulez qu'une Nègre fasse d'autre dans le Sud ? ». Le jour où la situation lui devint intolérable, elle monta à Chicago. Là, elle rencontra un pianiste de blues et de boogie-woogie nommé Thomas A. Dorsey, ancien accompagnateur de Ma Rainey, « la mère du blues ». En 1927, Tom lui écrivit une chanson intitulée *How About You*. Elle avait alors seize ans et cette chanson devait marquer le début officiel de sa carrière. De 1927 au début des années cinquante, elle a chanté sans que personne dans le monde blanc ne la remarque.

Tom Dorsey, pianiste de boogie-woogie dans les années vingt, est aujourd'hui le compositeur de gospels le plus prospère des États-Unis. Il est notamment l'auteur du gospel le plus chanté de tous : *Precious Lord, Take My Hand*. Il a depuis longtemps tourné le dos au boogie-woogie et

au blues, les considérant, à l'instar de Mahalia, comme la musique des « âmes brisées ». Dans les années vingt, il donnait des leçons à l'adolescente fraîchement débarquée de la Nouvelle-Orléans. Aujourd'hui, il enseigne le chant aux centaines d'élèves de son école, la National Gospel Singers School and Home sur South Lake Park Avenue à Chicago. Dans cette vieille maison confortable, Tom Dorsey, assis derrière son piano, dirige, forme et inspire des chanteurs jeunes et moins jeunes avec le même enthousiasme communicatif dont faisaient preuve les grands pianistes de boogie-woogie des années vingt et trente (après tout, il en était un lui aussi).

Au cours d'un discours lors du forum national des chœurs et chorales de gospels à Chicago en 1958, Tom Dorsey a déclaré : « Mes amis, pendant vingt-six ans, j'ai dirigé ce forum et j'en ai apprécié chaque instant. Vous m'avez aidé à chaque étape de ce chemin … Ne restons pas inactifs ! J'ai fait de mon mieux. Je me suis efforcé de vivre en meneur sans me comporter comme tel, de faire preuve de dignité et de respect, d'élégance et de courtoisie, des différentes qualités qui font de moi le meneur que vous admirez … Nous avons connu bien des épreuves et des tribulations, mais Dieu est toujours parmi nous. Il surveille toujours la boutique. Bientôt, cette aube miraculeuse poindra à l'horizon. Oh Seigneur, gardien de mon âme, montre-moi les voies de ton infaillibilité divine ! Protège mes mains afin qu'elles ne soient pas corrompues par le monde ni le commerce d'objets impies, pour qu'elles ne se consacrent qu'au service de ta gloire ! Puis, un jour, quand j'arriverai sur la berge du Jourdain, prends mon âme et serre-moi dans tes bras éternels ! »

Une fois de plus, nous voici ici face à cette profonde candeur authentique, sans laquelle la musique sacrée perdrait immédiatement toute crédibilité ! Ce sont cette candeur, cette force et cette authenticité qui sont entrées dans le jazz aujourd'hui pour créer la musique « soul ». Où, ailleurs que dans un monde habité par une foi puissante, le mot *soul* (« âme ») pourrait-il devenir un terme musical ? Il y a toujours eu dans le jazz des éléments du gospel et du spiritual. Cela commence dès le légendaire Buddy Bolden – le tout premier musicien de jazz – dont on raconte qu'il allait à l'église tous les dimanches et que « c'est là qu'il recevait ses idées pour le jazz ». Dès lors, de Count Basie dans les années trente à Milt Jackson dans les années cinquante, le jazz et la musique religieuse ont entretenu des liens étroits et puissants. Toutefois, la présence d'éléments sacrés dans le bop moderne du début des années soixante est d'un autre ordre. Cela a commencé il y a quelques années avec le pianiste Horace Silver, quand l'expression « soul music » n'existait pas encore. Plus tard, ce style s'est appelé « funk » et, le temps que cet ouvrage soit publié, il aura sans doute encore changé de nom. Il faut dire que les éléments religieux sont devenus une mode en jazz, avec tout ce que la mode comporte de vital et de douteux.

Aujourd'hui, alors qu'on trouve un peu de gospel dans un disque de jazz sur trois ou quatre, on a beaucoup de mal à imaginer que, il y a encore quelques années, on les considérait comme deux formes musicales totalement indépendantes. La vague funk et soul a été lancée par le morceau d'Horace Silver, *The Preacher*. Horace a raconté comment les deux directeurs du label Blue Note, Alfred Lion et Francis Wolff (qui ont pourtant une oreille sûre pour déceler qui est bon et authentique en jazz) l'avaient d'abord refusé. Ils trouvaient l'air trop rock'n'roll. Ils n'acceptèrent que quand Silver menaça ne plus jamais rien enregistrer. À peine quelques mois plus tard, ils se frottaient les mains : *The Preacher* était devenu l'un des plus grands succès de Blue Note depuis des années.

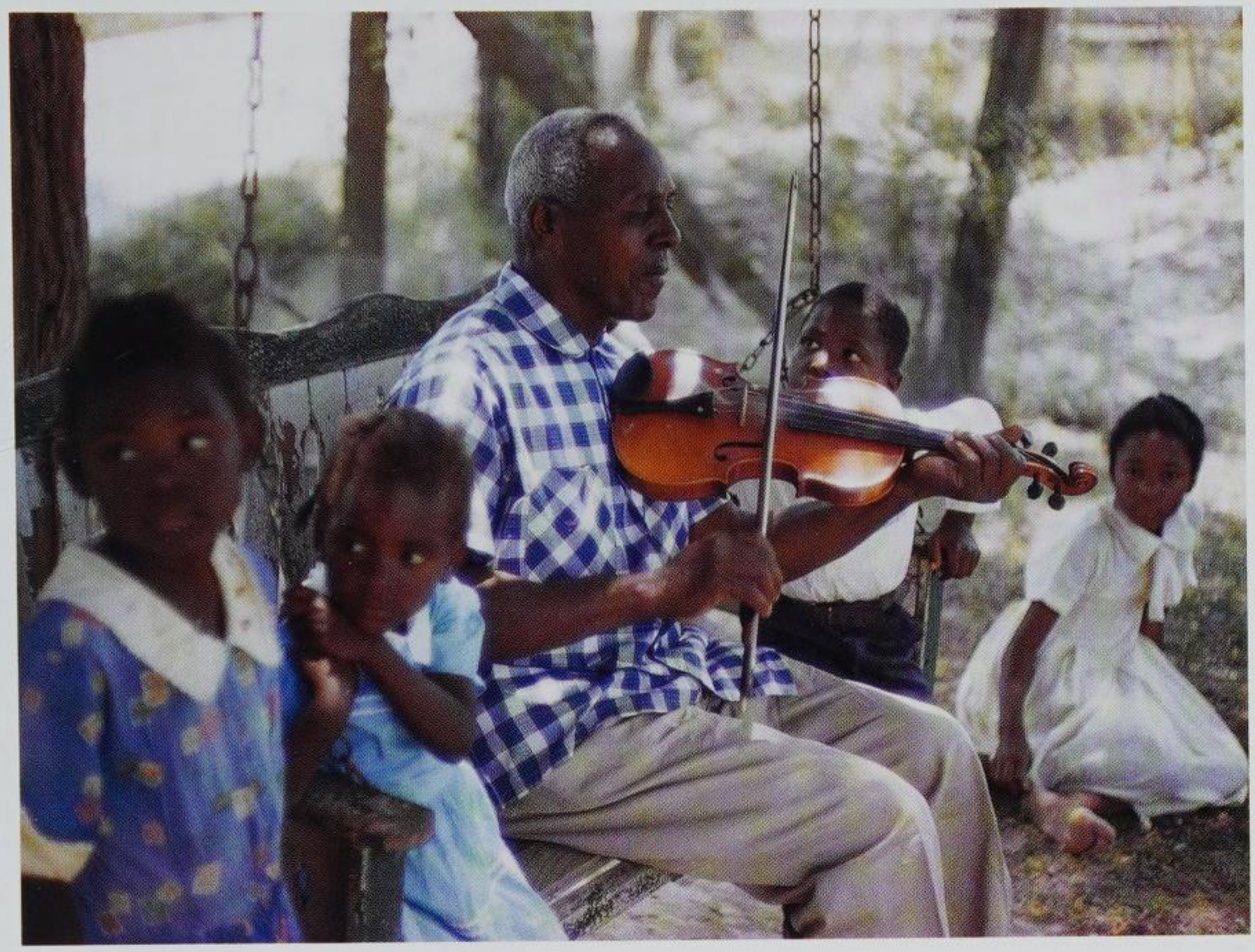
Le soul est clairement né du désir des jazzmen noirs de se distancier de manière ostentatoire de toutes les modes du monde blanc. Lassés d'être constamment imités, ils souhaitaient empêcher les musiciens blancs de transformer ce qu'ils avaient créé en business juteux et de récolter les fruits de ce que, eux, les Nègres avaient semé. Ils se sont donc tournés vers le gospel car, dans le vaste univers de la musique noire, il n'y a que dans leurs églises, où se crée leur musique sacrée, qu'ils peuvent vraiment s'isoler entre eux. À juste titre sans doute, ces artistes noirs pensaient qu'il serait pratiquement impossible de contrefaire leur musique religieuse. En réalité, ils n'ont fait qu'anticiper cette contrefaçon, dont ils se sont chargés eux-mêmes. Dès l'instant où il sort de l'église pour pénétrer dans la sphère du bop moderne, le message pieu, plein d'espoir et léger du gospel se transforme en message de protestation. En fait, la contestation est déjà incluse dans l'acte de réappropriation lui-même qui proclame : « Nous voulons qu'on nous laisse tranquille entre nous ! » Cette protestation est justifiée et nécessaire, d'autant plus qu'elle ne vise pas uniquement la situation raciale mais aussi le monde blanc bourgeois (et petit-bourgeois) en général, dont la façon de penser et de vivre a créé l'injustice raciale. Néanmoins, dans les églises dont ils sont nés, les gospels sont le contraire d'une protestation. Les musiciens noirs ne tardèrent pas se rendre compte que les aspects gospel de leur musique – ceux-là même dont ils pensaient qu'ils leur permettaient de rester

« Ensuite, si vous avez le soul en vous, il sortira de lui-même. Ça arrivera tout seul. »

entre eux – pouvaient être commercialisés avec succès. Dépouillés de leur sens original, les éléments sont toujours plus faciles à vendre, qu'il s'agisse des paysages alpins dans les *Heimatfilms* allemands ou des accents gospels dans le bop moderne. Le processus est automatique et pourtant beaucoup trop capricieux et paradoxal pour qu'on le remarque sur le fait.

Il faut ajouter à cela que les Blancs acceptent plus facilement le côté divertissant, gai, des mélodies gospels qu'une musique qui, après tout, les vilipende sans cesse, même s'il est également vrai que, souvent, derrière le ton enjoué du gospel se cachent des insultes déguisées. Du moins, elles sont moins perceptibles. C'est donc grâce à l'infusion des éléments religieux de la musique gospel que le bop moderne – le style de jazz aujourd'hui en vogue et vivant – est devenu ce que même le critique le plus perspicace n'aurait jamais prédit il y a cinq ans : une affaire florissante. Sauf que, cette fois, les Nègres ont une part comparativement plus profitable de l'affaire que dans le cas de l'exploitation de styles et des performances de jazz antérieurs. La vague soul a propulsé le saxophoniste alto Cannonball Adderley en première ligne des ensembles de jazz à succès. Le critique Ira Gitler a qualifié sa musique de « funk homogénéisé », c'est-à-dire un type de soul soigneusement stérilisé et mis en boîte. Et Ira Gitler a raison. Mais Cannonball aussi quand il se défend contre cette accusation car, avec ses musiciens, et notamment son frère Nat Adderley, ils créent leur musique avec une conviction sincère et se reposent sur une longue et bonne tradition. Nat Adderley a souligné que tous les éléments du gospel, des *work songs* (« chants de travail ») et du blues qu'ils utilisent, ils les tiennent de leur enfance passée dans le Sud.

Le pianiste Bobby Timmons est encore plus direct. La vague soul a fait de lui un des premiers compositeurs de bop modern. Sa composition *Moanin'* a été le hit de jazz de 1960, comme *Lullaby of Birdland* quelques années plus tôt ou *How High the Moon* dans les années quarante. Timmons a déclaré : « On ne peut pas prendre quelque chose comme le soul, l'emballer joliment puis le vendre en disant, ‹ ça c'est du soul et ça c'en n'est pas ›. On ne peut pas non plus décider qu'on va soudain se mettre à jouer ‹ soul ›. Tout ce qu'on peut décider, c'est de devenir musicien. Ensuite, si vous avez le soul en vous, il sortira de lui-même. Ça arrivera tout seul. Et si ceux qui vous écoutent ont le soul en eux, ils le reconnaîtront. » Ceux qui connaissent la musique de Bobby Timmons savent qu'elle reflète ses paroles. Mais il y a peu de rapport entre ce qu'il exprime et ce qui est joué à Hollywood par un pianiste comme Les McCann. Un de ses disques s'intitule *A Little 3/4 for God & Co*. C'est censé rappeler *A Little Kiss for You and Your Gal Tonight*. Le titre comporte en lui un côté mièvre commercial aussi éloigné de la force religieuse du gospel que du message protestataire du bop moderne. Un critique a écrit : « Les McCann fait au gospel ce qu'on a fait au blues il y a quelques années, et qui a donné le rock'n' roll. » Une fois de plus, une pratique a donc échappé à la sphère fermée du bon jazz créatif et ses



Butch Cage, Zachary, Louisiana.

tenants doivent à nouveau chercher à innover. Ce processus n'est pas aussi négatif qu'il y paraît. Il s'est reproduit avec pratiquement tous les styles du jazz depuis que celui-ci est apparu. Chaque style porte en lui le germe du suivant, prêt à éclore à n'importe quel moment, c'est la source de la vitalité du jazz.

C'est en sillonnant la Louisiane, près d'une ville appelée Zachary, LA, que nous avons entendu la musique spirituelle la plus ancienne de notre voyage – on ne peut même pas encore parler de gospel. Devant la petite cabane d'un Nègre, nous avons vu un groupe d'enfants dansant sur la musique d'un violoniste et de deux chanteurs. Ces deux derniers étaient le pasteur Willie B. Thomas, un petit homme mince, et son imposante épouse, qui le dépassait d'une tête (sauf sur notre photo … mais voyez par vous-même !). Le violoniste, Butch Cage, était le plus intéressant du groupe. Il jouait du « violon » comme on en jouait aux tous débuts du jazz. À cette époque, presque tous les orchestres de la Nouvelle-Orléans avaient un violoniste, vestige, si l'on peut dire, de la musique de chambre du 19e siècle. Cette tradition d'un pupitre de violonistes debout a joué un rôle presque aussi important dans la genèse du jazz que les *marching bands* (les fanfares de défilés). Il a fallu quelques années pour qu'on se rende compte que le violon – et avec lui la tradition de l'orchestre de chambre – ne pouvait survivre dans le boucan du nouveau jazz et de la vieille musique des processions. Toutefois, jusqu'à sa disparition, le violon était joué de la manière dont Butch Cage en joue encore aujourd'hui (parfois il cale son violon contre sa hanche, comme un musicien de country, de folk). En l'écoutant, on perçoit les racines communes des orchestres de folk et des débuts du jazz. Butch Cage a commencé à jouer de cette manière en 1907 ou 1908 dans les bals de village de Louisiane. Il a dû attendre d'avoir soixante-six ans avant de connaître son premier grand succès : le professeur Harry Oster, spécialiste du folklore à la Louisiana State University de Baton Rouge, l'a emmené au festival de jazz de Newport. C'est là que nous l'avons retrouvé quelques semaines après l'avoir rencontré pour la première fois devant son humble cabane à Zachary. C'est en Californie, au Hollywood Bowl, ce magnifique théâtre à ciel ouvert capable d'accueillir vingt mille personnes, que nous avons entendu les gospels les plus sophistiqués. C'est sans doute le plus beau lieu de concert en plein air du monde. Là, les Gospel Pearls ont chanté devant un public composé de trois quarts de Blancs et d'un quart de Noirs. C'était un show bien monté, sans que le côté spectacle ne dénature trop le caractère de la musique gospel. Le chœur de femmes et de jeunes filles vêtues de tenues vivement colorées a chanté et célébré les airs sacrés devant des milliers de personnes, parmi lesquelles personne n'était sans doute venu écouter un message religieux ! Ce paradoxe aurait pu être gênant mais si les Gospel Pearls chantant au Hollywood Bowl frisent le kitsch, leur naïveté est trop enfantine et leur vitalité trop fondamentale pour nuire au caractère authentique du gospel. Entre les chants du pasteur et de sa femme accompagnés par le violon de Butch Cage à Zachary et le spectacle des Gospel Pearls au Hollywood Bowl, il existe une évolution en ligne droite. Sur le plan musical et sociologique, ce lignage est aussi long que celui qui relie les mélodies folkloriques transformées en chorales à l'époque de la Réforme et le gigantesque chœur de deux cents voix du monumental Mormon Tabernacle de Salt Lake City.

FROM THE SEA ISLANDS TO THE BERKLEE SCHOOL

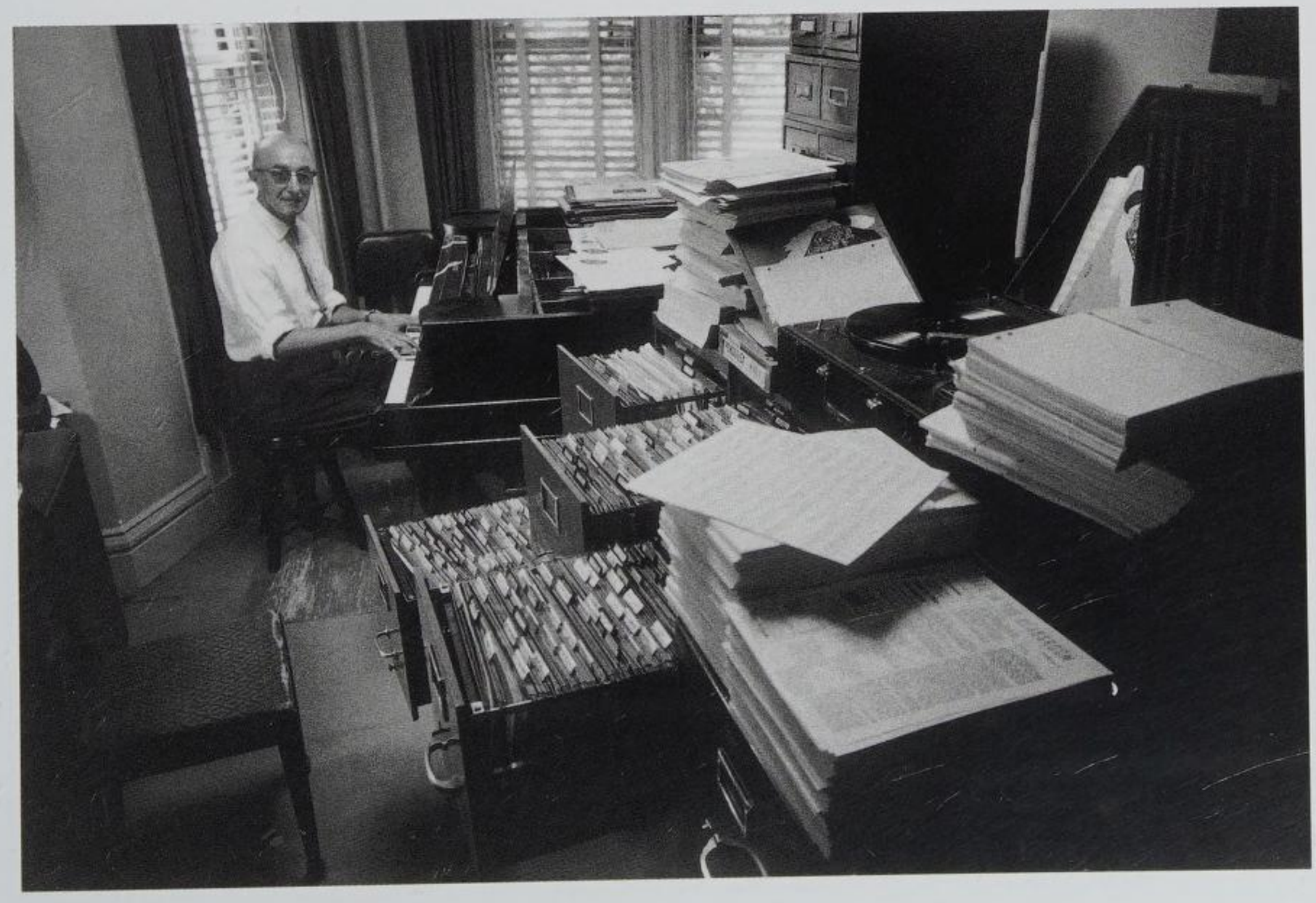
"Well anyone can play Dixieland. You don't have to know anything about music for that."

The oldest music we encountered on our jazz expedition was the music on St. Simons Island. St. Simons belongs to the Sea Islands, a group of islands south of Savannah, located off the coast near the city of Brunswick in the state of Georgia. I had read in an ethnological book that the Negroes who live there are the only ones in the United States who still speak an African language. In that case, I thought, a musical "African language" might also still be "spoken" there. We drove through Philadelphia and Washington, D.C., (about which more later) and through Virginia and North and South Carolina until we came to Georgia. From Brunswick, a narrow causeway leads through the sea to St. Simons Island. But when we got there after driving for days, it seemed it had all been in vain. We didn't find the slightest trace of what we were looking for. A lady who has written several books on the Sea Islands and whom we had already called from New York to ask for help suddenly discovered her southern pride. Bill Claxton was the "Yankee" now, and I was something worse. "What does our music down here have to do with you people in Europe?"

"The music of the St. Simons singers is what Marshall Stearns refers to as the 'prehistory of jazz.'"

Finally—it was Sunday, and we were already on the verge of giving up—we drove to the island's little Negro church, and when the service was over we drew half the congregation into a conversation. One old man had the information we were looking for (and he was the only one). He sent us through the island's swamps into a little bay, and there, that very evening, in front of a shack, we heard the Star Spiritual Singers of Coastal Georgia. Right in front of the shack there is a landing stage with a fishing boat. The island merges gradually with the Atlantic Ocean through swampland and reeds, and in the narrow space between shack, swamp, and reeds, ocean and landing stage, eight singers sang not only spirituals but also shouts, jubilees, and work songs. They finally told us they even knew a "modern" piece, and then they sang *When the Saints Go Marchin' In*. Later, when it was dark, they went inside the shack, which turned out to be a simple fisherman's bar. We drove into the village to get a few bottles of whiskey, and then a singing and dancing started up, a hand-clapping and music-making as "primitive"—in the true and good sense of the word—as one can possibly imagine. The shouts and work songs were especially wonderful. There were also a few children there, and they danced too. Most of the singers work as maids and nannies—or chauffeurs and servants—in the elegant resort hotels and homes on the other side of the island, where the rich people from Georgia have their summer houses.

The music of the St. Simons Singers is most certainly not jazz. It is what Marshall Stearns refers to as the "prehistory of jazz." But that's what's so extraordinary: here, amid the swamps of St. Simons Island, this prehistory—which the theoreticians take such pains to reconstruct by elaborate methods—unfolded before our eyes in a completely practical and untheoretical way. We have placed the photographs of the "jazz fossils" on St. Simons with a photograph of the jazz combo of Notre Dame High School in Chicago. Within this juxtaposition lies the entire course of jazz music's evolution. Notre Dame High School is a Catholic school, and its band is led by a Catholic priest, Father Wiskerchen. He told us that ninety percent of the children who play in his band also belong to the twenty-five percent who bring home the best grades in their various subjects. So much for "primitiveness!" Not a trace of the "shady character" of jazz! There are thousands of bands like this one at secondary and post-secondary schools throughout the United States. Almost all of them belong to the official curriculum. Charles Suber, the publisher of *Down Beat* magazine, who has been especially tireless in his support of this music in the schools of the United States, told us, "I don't know of a single band that plays Mickey music," that is, cheap, banal hit music. "These children insist on being given musical



Opposite The bayou on St. Simons Island.
Below Harry Smith and his archives at the Berklee School, Boston, Massachusetts.

Gegenüber Das Altwasser auf St. Simons Island.
Unten Harry Smith und sein Archiv in der Berklee School, Boston, Massachusetts.

Ci-contre Le bayou à St. Simons Island.
Ci-dessous Harry Smith dans ses archives à la Berklee School, Boston, Massachusetts.

Pages 77 – 78 The Star Spiritual Singers of Coastal Georgia, St. Simons Island.

Seite 77 – 78 Die Star Spiritual Singers von Coastal Georgia, St. Simons Island.

Pages 77 – 78 Les Star Spiritual Singers of Coastal Georgia à St. Simons Island.

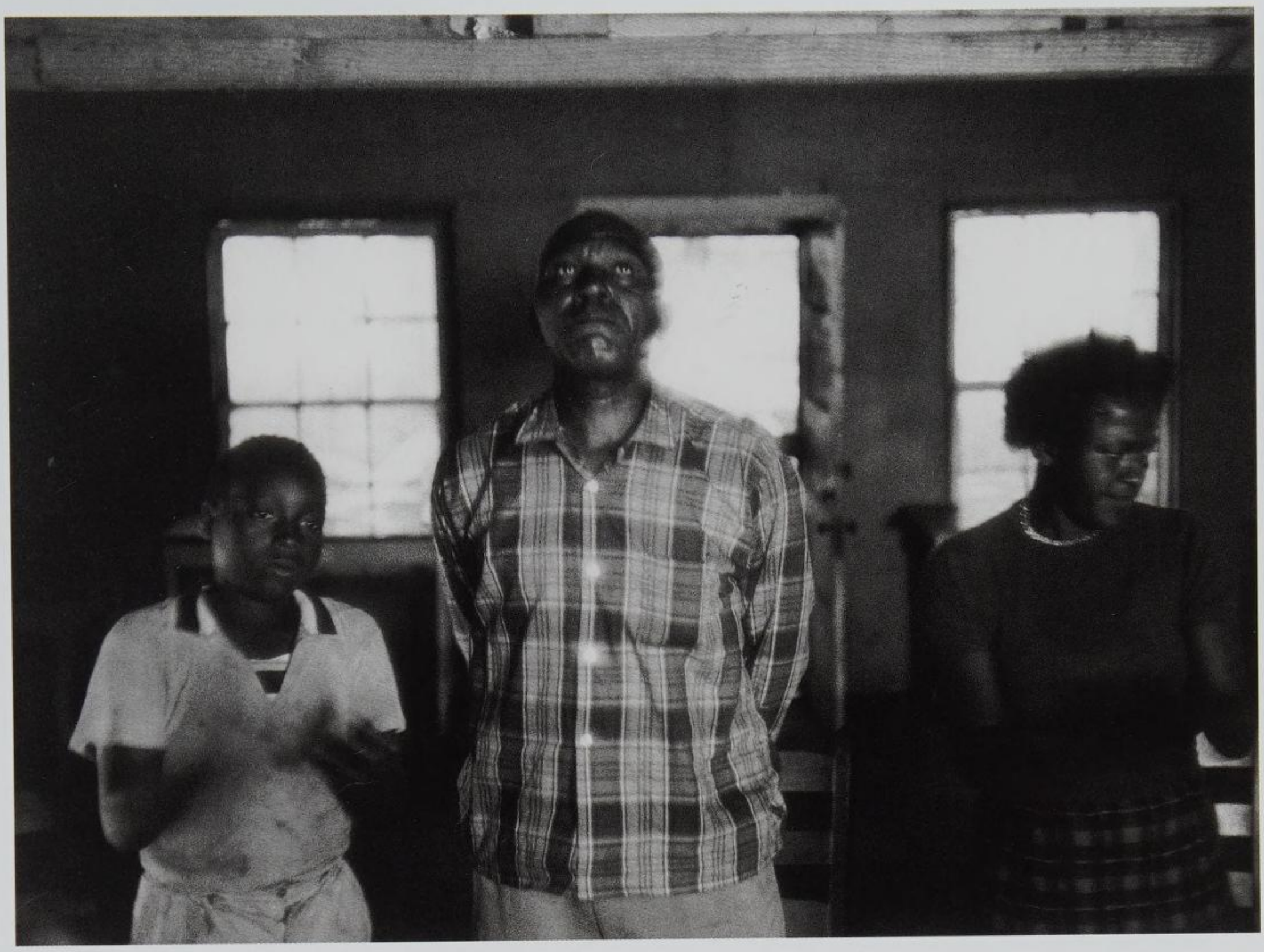
material of value. The country's leading arrangers write today for the bands of the secondary and post-secondary schools: Gil Evans, Bill Russo, John LaPorta, Ernie Wilkins." I told one of the students who plays in the Notre Dame High School Band that there are also bands like this in many European schools, but that they mostly play Dixieland jazz. "Yes," he said, "but don't they have music classes?" "They certainly do," I said, "why?" To which he responded: "Well, anyone can play Dixieland. You don't have to know anything about music for that." Even specialists often have little idea what excellent jazz is made by the students of American high schools, colleges, and universities. No jazz magazine writes about this jazz, and there are no records of it (or only a few). *Time* magazine suggests that the jazz played in colleges and universities is some of the best in America today. The Dave Brubeck Octet—and this effectively goes for the first Dave Brubeck Quartet as well—was a student combo in Oakland near San Francisco at the end of the 1940s, before Dave set about becoming the most successful jazz musician in the years between the King Cole Trio and Miles Davis. The wider public first became aware of the quality of these young high-school musicians through the work of Marshall Brown. On a number of occasions, Brown presented big bands made up of fourteen- to eighteen-year-olds at the Newport Jazz Festival, always with such great success that Willis Connover ventured to compare it to the response Benny Goodman received at his famous *Carnegie Hall Concert* in 1938.

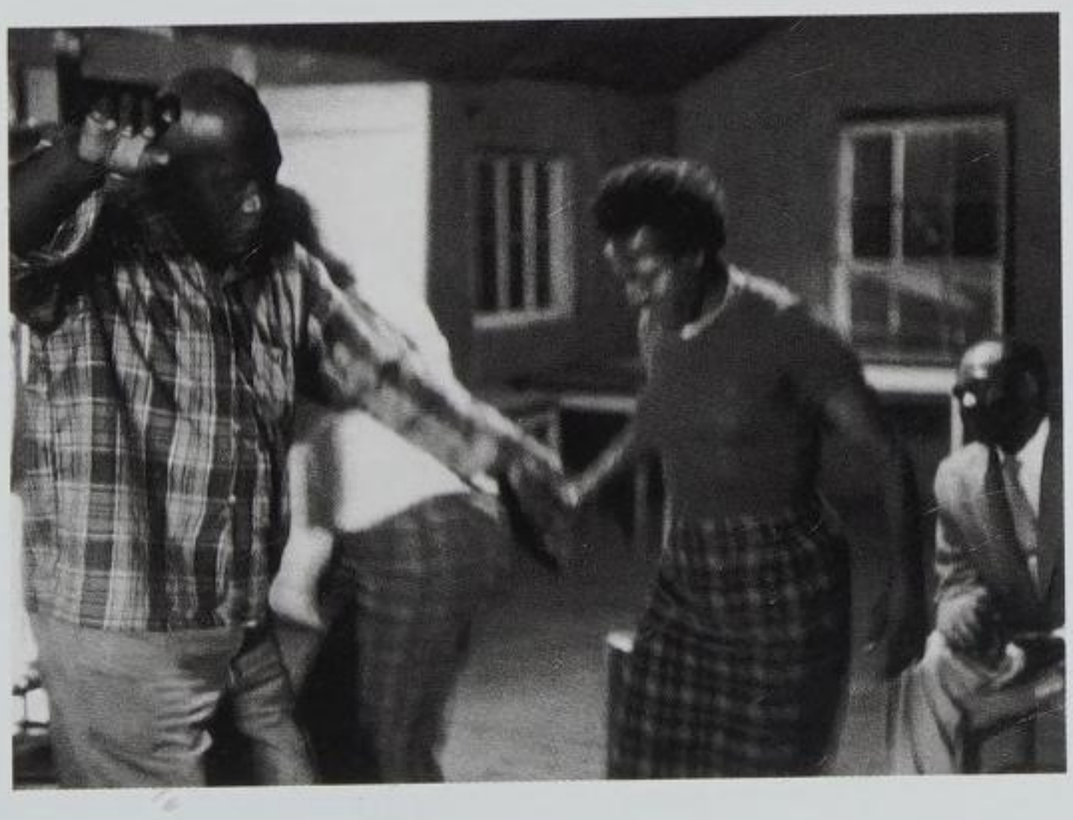
"At the end of the program a reasonably gifted student is ready to play in any big band in any style."

Many of these school and university bands are supplied with arrangements and advice by the Berklee School of Music in Boston. The Berklee School is the only school exclusively devoted to the training of young jazz musicians. Berklee director Lawrence Berk says: "We have a four-year program. At the end of it, a reasonably gifted student is ready to play in any big band in any style." The Berklee School has thirty-five teachers, who teach all the instruments, arranging, instrumentation, composition and harmony, ensemble playing, improvisation, analysis, music history, and the history of jazz in classes, individual lessons, and seminars using innovative teaching methods. Studying there are 180 students, 600 more take evening courses, and 350 take correspondence courses. There are, and were, prominent jazz musicians among the teachers—for example, Boston trumpeter and bandleader Herb Pomeroy (who thus leads two bands, a big band with Boston professional musicians and the school band of the Berklee School); alto saxophonist Charlie Mariano; or in his day the late Serge Chaloff, the first musician who ever blew modern jazz on the baritone saxophone. The Berklee School began in 1945 with a single building. It has grown so much since then that it now owns nearly its entire block on Newbury Street. The school has produced quite a few prominent musicians, including arranger Quincy Jones and Japanese pianist Toshiko Akiyoshi.
Students from many of the world's countries study at the Berklee School. There is an international septet, which is led by Turkish arranger Arif Mardin. When we were in Boston, the musicians included alto saxophonist Andreas Ingolffson from Iceland, trombonist Mike Gibbs from Southern Rhodesia, drummer Petar Spaßov from Zagreb, pianist Dizzy Sal from Bombay, guitarist Gabor Szabo from Budapest, and bassist Pearson Beckwith from Nova Scotia in Canada. The Berklee School sends scores and records all over the world, especially to the countries behind the Iron Curtain. There are letters from these countries in the school's archive, touching and awkward documents of young people for whom jazz represents an entire world that is closed to them. Many of the letters are written in barely intelligible English. For example, a student from Budapest writes: "I was so happy that I can be correspondence member of your first class. That was the best gift of my life … I am trumpet. I am prisoner of modern jazz. My happiness is infinite when I can play. Some bitterness mixes in my happiness when I think of the heaviness that blocks my development. Unfortunately, principal tendency in my country: no jazz … My colleagues and I must live on shortwave stations during the night, when we happen to catch something … Hence I have no self-confidence … Cool? Improvisation?

"The choir that sings jubilees and work songs on the Sea Islands has that 'jazz feeling.' "

Composition? Arrangement? These are unknown ideas. I am embarrassed … With your kind assistance I would like to learn to study the improvisatory things, arranging for combo, harmony, composition. To make my development better … These are the happiest minutes of my life … I close with your good health …" Then the address and a big PS: "My happyness unbounded"!
Recently the Berklee School has begun to develop a system for teaching blind students. They have issued a series of records called *Jazz in the Classroom*, in which one can follow and analyze the interpretations of the individual pieces using printed study scores. There is also an archive in the Berklee School where almost all the important solos in the history of jazz are notated and preserved in written form. There are more than a thousand solos—by Lester Young, Charlie Parker, Stan Getz, Jay Jay Johnson, Oscar Pettiford, and especially by pianists: Erroll Garner, Bud Powell, Red Garland, Oscar Peterson, Horace Silver, Art Tatum, and Mary Lou Williams. The man who transcribed all these solos from records and put together the archive is called Harry Smith. He responds with feeling to every detail of every solo, and yet he has the kind of relationship with them that an academic professor might, one who teaches, say, Gregorian chant or the music of the Baroque. When you leaf through Harry Smith's archive and look at the transcriptions, you notice how little of the living music actually remains on these sheets of music paper. One cannot study jazz on the basis of the notes, the way one can study a Beethoven symphony on the basis of its score. The difference between the notes that Harry Smith has transcribed from records and the actual sound of jazz is the problem of the Berklee School. And the larger problem of the teachability and learnability of jazz!
Anyone with a lot of musical talent can certainly study classical concert music. And it's just as certain that anyone who wants to study jazz has got to have a lot of musical talent. But he also has to have something more, and that is something no one can study: that ominous and indefinable "jazz feeling." The choir that sings jubilees and work songs on the Sea Islands has that "jazz feeling," even though their music preceeds jazz. And the young musicians studying jazz at the Berklee School still have to have it, even though their methods of study are the proven and appropriate ones employed by every good music school in the world. You can define the nature of jazz as precisely as you wish. You can break it down as precisely as you are able into the three chief characteristics of jazz—improvisation, jazz tone production or jazz phrasing, and swing—and then you can make music that meets these theoretical requirements perfectly, but if the "jazz feeling" isn't there, it still won't be jazz. When Sonny Rollins plays a descending major third after a twofold repetition of the starting note, it is a jazz motif. When professor So-and-so of the So-and-so symphony orchestra plays these same notes, it is the beginning of Beethoven's *Fifth Symphony*.





Above Notre Dame High School, Chicago.

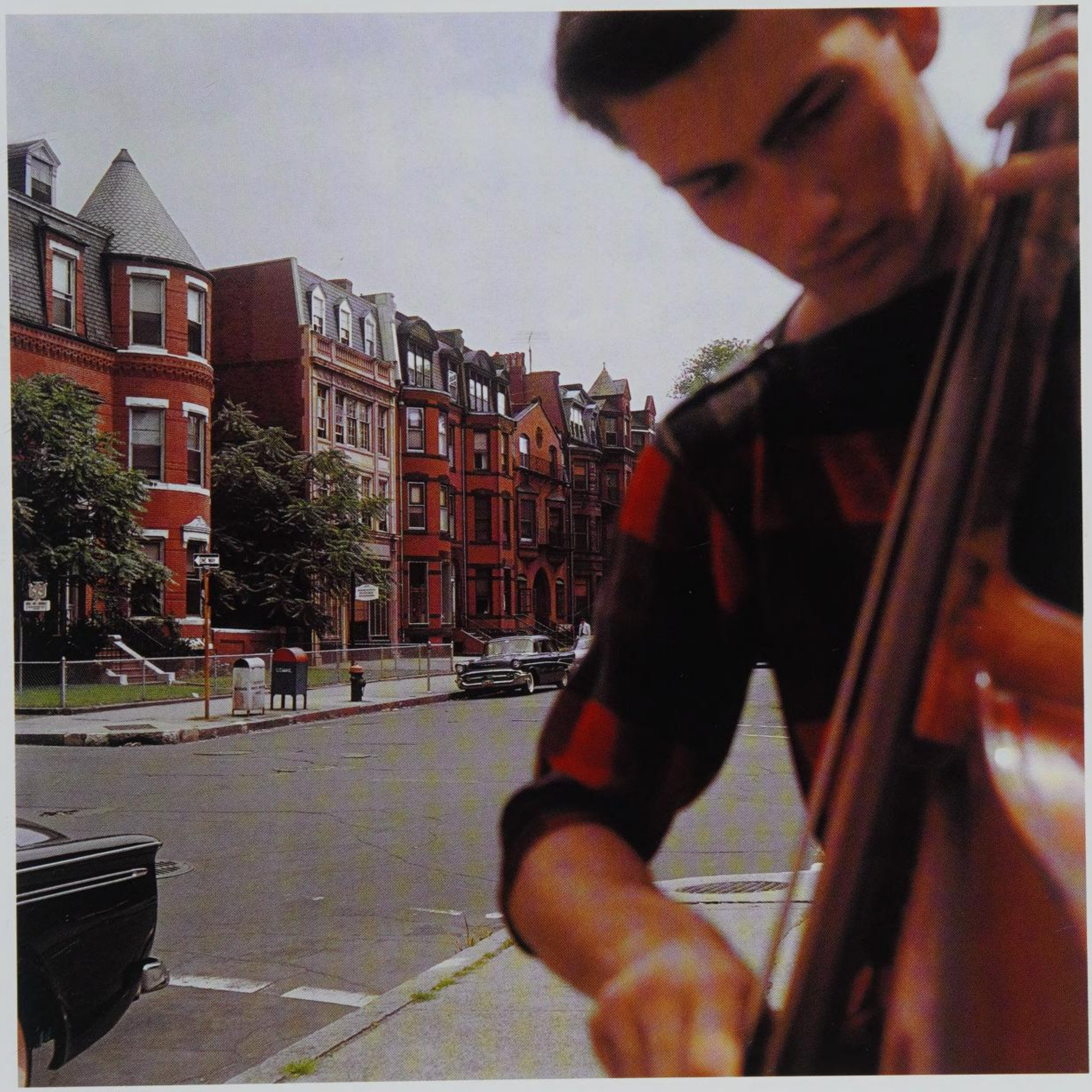
Oben Notre Dame High School, Chicago.

Ci-dessus Le lycée Notre Dame, Chicago.

Above The International Band of the Berklee School, Boston; director Lawrence Berk, Bob Share (secretary of the school), Dizzy Sal (piano, India), Pearson Beckwith (bass, Canada), Arif Mardin (arranger, Turkey), Ted Casher (tenor saxophone, United States), Petar Spaßov (drums, Yugoslavia), Gabor Szabo (guitar, Hungary), and Mike Gibbs (trombone, Southern Rhodesia).

Oben Die International Band der Berklee School, Boston; Direktor Lawrence Berk, Bob Share (Sekretär der Schule), Dizzy Sal (Klavier, Indien), Pearson Beckwith (Bass, Kanada), Arif Mardin (Arrangeur, Türkei), Ted Casher (Tenorsaxofon, USA), Petar Spaßov (Schlagzeug, Jugoslawien), Gabor Szabo (Gitarre, Ungarn) und Mike Gibbs (Posaune, Südrhodesien).

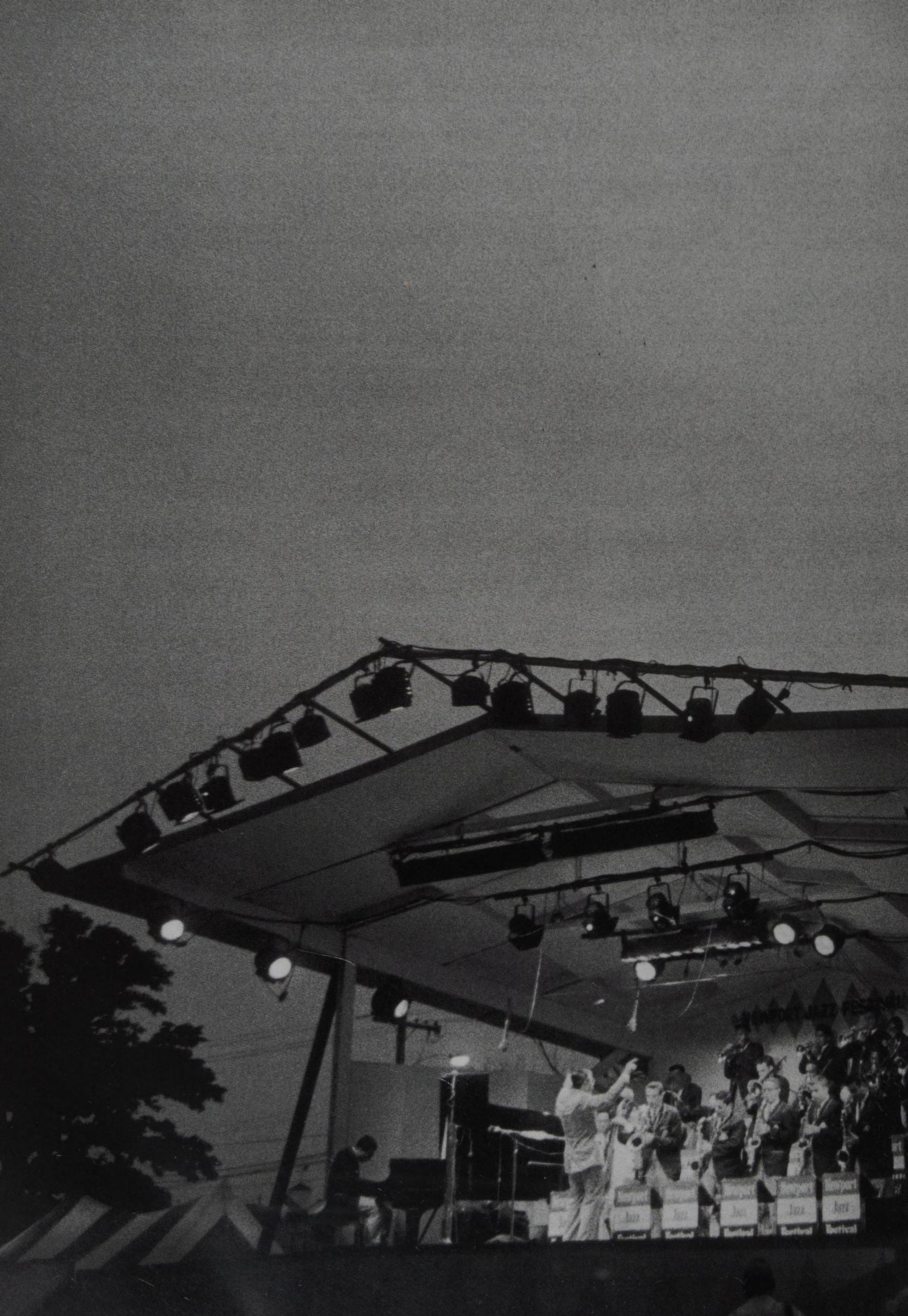
Ci-dessus L'orchestre international de la Berklee School, à Boston ; Lawrence Berk (directeur), Bob Share (secrétaire de l'école), Dizzy Sal (pianiste, Inde), Pearson Beckwith (contrebassiste, Canada), Arif Mardin (arrangeur, Turquie), Ted Casher (saxophoniste ténor, États-Unis), Petar Spaßov (batteur, Yougoslavie), Gabor Szabo (guitariste, Hongrie) et Mike Gibbs (tromboniste, Rhodésie du Sud).



Above Student Pearson Beckwith, Berklee School, Boston.
Pages 82 – 83 Marshall Brown conducts the Newport Youth Big Band at the Newport Jazz Festival, 1960.

Oben Der Student Pearson Beckwith, Berklee School, Boston.
Seite 82 – 83 Marshall Brown dirigiert die Newport Youth Big Band beim Newport Jazz Festival 1960.

Ci-dessus Pearson Beckwith, un étudiant de la Berklee School, Boston.
Pages 82 – 83 Marshall Brown dirige le Newport Youth Big Band lors du festival de jazz de Newport, 1960.


Jazz
Jazz
Jazz
Jazz
Jazz

VON DEN SEA ISLANDS ZUR BERKLEE-SCHULE

»Dixieland kann jeder spielen.
Dazu braucht man doch nichts von Musik zu wissen.«

Die älteste Musik, der wir auf unserer Jazzexpedition begegneten, fanden wir auf St. Simons Island. Diese Insel gehört zu den Sea Islands, einer Inselgruppe südlich von Savannah, der Stadt Brunswick im Staate Georgia vorgelagert. In einem ethnologischen Buch hatte ich gelesen, dass es dort die einzigen Neger in den USA gebe, die noch eine afrikanische Sprache sprächen. Ich dachte, dass dann vielleicht auch in der Musik dort eine »afrikanische Sprache gesprochen« werden könnte. Wir fuhren über Philadelphia und Washington, D. C., (davon später) durch Virginia und North und South Carolina, bis wir nach Georgia kamen. Von Brunswick führt ein schmaler Damm durch das Meer nach St. Simons Island. Aber als wir nach tagelanger Fahrt dort anlangten, schien es, als sei alles umsonst gewesen. Wir fanden nicht die geringste Spur von dem, was wir suchten. Eine Dame, die mehrere Bücher über die Sea Islands geschrieben hat und die wir schon von New York aus telefonisch um Unterstützung gebeten hatten, entdeckte plötzlich ihren Südstaatenstolz: da war Bill Claxton der »Yankee«, und ich etwas noch Schlimmeres. »Was geht denn euch in Europa unsere Musik hier unten an!«

»Die Musik der St. Simons Singers ist das, was Marshall Stearns ›Vorgeschichte des Jazz‹ nennt.«

Schließlich – es war sonntags, und wir waren schon dem Aufgeben nahe – fuhren wir vor die kleine Negerkirche der Insel und verwickelten, als der Gottesdienst zu Ende war, die halbe Gemeinde in ein Gespräch. Ein alter Mann wusste – als einziger – Bescheid. Er schickte uns durch die Swamps – die Sümpfe – der Insel in eine kleine Bucht, und dort hörten wir dann noch am selben Abend vor einer Hütte die »Star Spiritual Singers of Coastal Georgia«. Unmittelbar vor der Hütte ist ein Bootssteg mit einem Fischerboot. Die Insel geht mit Sumpf und Schilf in den Atlantischen Ozean über, und auf dem schmalen Platz zwischen Hütte, Sumpf und Schilf, Ozean und Bootssteg sangen acht Sänger nicht nur Spirituals, sondern auch Shouts, Jubilees und Worksongs. Schließlich erzählten sie uns, dass sie sogar ein »modernes« Stück kennen würden – und dann sangen sie *When the Saints Go Marchin' In*. Später, als es dunkel war, gingen sie in die Hütte, die sich als eine einfache Bar der Fischerleute entpuppte. Wir fuhren ins Dorf, um ein paar Flaschen Whisky zu holen, und dann entwickelte sich ein Singen und Tanzen, ein In-die-Hände-Klatschen und ein Musizieren, wie man es sich »primitiver« – im richtigen, guten Sinn dieses Wortes – kaum vorstellen kann. Besonders großartig waren die Shouts und Worksongs. Auch ein paar Kinder waren da und tanzten mit. Die Sänger arbeiten zumeist als Dienst- und Kindermädchen oder als Chauffeure und Diener in den eleganten Erholungshotels und Heimen auf der anderen Seite der Insel, wo die reichen Leute von Georgia ihre Sommerhäuser haben.

Die Musik der St. Simons Singers ist gewiss kein Jazz. Sie ist das, was Marshall Stearns »Vorgeschichte des Jazz« nennt. Aber das ist das Einzigartige, dass sich diese Vorgeschichte, die die Theoretiker mühsam und kunstvoll rekonstruieren müssen, hier – in den Sümpfen von St. Simons Island – vor unseren Augen untheoretisch und praktisch abspielte. Wir haben die Fotos von den »Jazzfossilien« auf St. Simons Island neben ein Foto von der Jazzcombo der Notre Dame High School in Chicago gestellt: In dieser Gegenüberstellung liegt der ganze Entwicklungsweg der Jazzmusik. Die Notre Dame High School ist eine katholische Schule, und ihre Band wird von einem katholischen Priester geleitet: Father Wiskerchen. Er erzählte uns, dass 90 Prozent der Kinder, die in seiner Band spielen, gleichzeitig zu den 25 Prozent gehören, die in den verschiedenen Fächern die besten Zensuren nach Hause tragen. Keine »Primitivität« also mehr! Nichts mehr von der sozialen Zwielichtigkeit des Jazz! Es gibt Tausende solcher Bands an den höheren Schulen der USA. Fast alle gehören zum offiziellen Lehrprogramm. Charles Suber, der Herausgeber der Zeitschrift *Down Beat*, der sich besonders um diese Musik an den Schulen der USA verdient gemacht hat, sagte uns: »Ich weiß von keiner einzigen Band, die Mickey Music spielt« – also billige, banale Schlagermusik. »Diese Kinder bestehen darauf, dass man ihnen musikalisch wertvolles Material gibt. Die Spitzenarrangeure des Landes schreiben heute für die Orchester höherer Schulen: Gil Evans, Bill Russo, John LaPorta, Ernie Wilkins.« Ich erzählte einem der Schüler, die in der Notre Dame High School Band spielen, dass es auch in vielen europäischen Schulen solche Bands gebe, aber dass sie meist Dixieland Jazz spielten. Er fragte: »Ja, aber haben die denn keinen Musikunterricht?« – »Doch«, sagte ich, »warum?« Er darauf: »Na, Dixieland kann doch jeder spielen. Dazu braucht man doch nichts von Musik zu wissen.« Selbst die Fachleute ahnen oft kaum, wie gut der Jazz ist, der von den Schülern und Studenten der amerikanischen High Schools, Colleges und Universitäten gemacht wird. Über diesen Jazz schreibt keine Jazz-Zeitschrift, und es gibt keine (oder nur wenige) Schallplatten davon. Das *Time* Magazin vermutet, dass der Jazz, der in den Colleges und Universitäten gemacht wird, überhaupt zum besten gehört, den es heute in den USA gibt. Das Dave Brubeck Octet und im Grunde auch noch das erste Dave Brubeck Quartet war Ende der Vierzigerjahre eine Studentencombo in Oakland bei San Francisco, bevor Dave sich anschickte, der erfolgreichste Jazzmusiker in der Zeit zwischen dem King Cole Trio und Miles Davis zu werden. Die breitere Öffentlichkeit wurde zum ersten Mal durch die Arbeit von Marshall Brown auf die Qualität der jungen High School-Musiker aufmerksam. Mehrfach stellte Brown auf dem Newport Jazz Festival Big Bands aus 14- bis 18-jährigen Schülern vor – jeweils mit

»Am Ende ist ein durchschnittlich begabter Schüler fertig, um in jeder Big Band in jedem Stil spielen zu können.«

The Star Spiritual Singers of Coastal Georgia, St. Simons Island.

Die Star Spiritual Singers von Coastal Georgia, St. Simons Island.

Les Star Spiritual Singers de Coastal Georgia à St. Simons Island.

so großem Erfolg, dass Willis Connover den Vergleich mit dem Widerhall wagen konnte, den 1938 Benny Goodmans berühmtes *Carnegie Hall Concert* fand.
Viele dieser Schul- und Universitätsorchester werden von der Berklee Music School in Boston mit Arrangements und Ratschlägen versehen. Die Berklee School ist die einzige Schule, die sich ausschließlich mit der Ausbildung junger Jazzmusiker befasst. Berklee-Direktor Lawrence Berk sagt: »Wir haben ein Vierjahresprogramm. Am Ende ist ein durchschnittlich begabter Schüler fertig, um in jeder Big Band in jedem Stil spielen zu können.« Die Berklee-Schule hat 35 Lehrer, die sämtliche Instrumente, Arrangieren, Instrumentieren, Kompositionstechnik- und Harmonielehre, Ensemblespiel, Improvisation, Partituranalyse, Musikgeschichte und Jazz History in Klassen, Einzelunterricht und Seminaren nach neuartigen Unterrichtsmethoden lehren. 180 Studenten studieren dort, 600 weitere nehmen Abendkurse, und 350 haben Korrespondenzkurse. Unter den Lehrern sind und waren bekannte Jazzmusiker – etwa der Bostoner Trompeter und Orchesterchef Herb Pomeroy (der also zwei Orchester leitet: eine Big Band mit Bostoner Berufsmusikern und das Schulorchester der Berklee School), der Altsaxofonist Charlie Mariano oder auch seinerzeit der verstorbene Serge Chaloff – der erste Musiker, der überhaupt modernen Jazz auf dem Baritonsaxofon geblasen hat. Die Berklee School begann 1945 mit einem einzigen Gebäude; sie ist inzwischen so gewachsen, dass ihr fast der ganze Block in der Newbury Street in Boston gehört. Eine Reihe bekannter Musiker ist aus der Schule hervorgegangen – zum Beispiel der Arrangeur Quincy Jones und die japanische Pianistin Toshiko Akiyoshi.
Auf der Berkiee School studieren Schüler aus vielen Ländern der Welt. Es gibt ein internationales Septett, das von dem türkischen Arrangeur Arif Mardin geleitet wird. Unter den Musikern befanden sich, als wir in Boston waren, der Altsaxofonist Andreas Ingolffson aus Island, der Posaunist Mike Gibbs aus Südrhodesien, der Schlagzeuger Petar Spaßov aus Zagreb, der Pianist Dizzy Sal aus Bombay, der Gitarrist Gabor Szabo aus Budapest und der Bassist Pearson Beckwith aus Neuschottland in Kanada. Die Berklee School schickt Partituren und Schallplatten in die ganze Welt, vor allem in die Länder hinter dem Eisernen Vorhang. Im Archiv der Schule gibt es Briefe aus diesen Ländern – rührende, unbeholfene Zeugnisse junger Menschen, für die der Jazz stellvertretend steht für eine ganze, ihnen verschlossene Welt. Manche der Briefe sind in kaum verständlichem Englisch geschrieben. Ein Schüler aus Budapest etwa schreibt (ich versuche, das fehlerhafte Englisch in ebenso fehlerhaftes Deutsch zu übersetzen): »Ich war so glücklich, dass ich kann sein Korrespondenzmitglied Ihrer ersten Klasse. Das war meines Lebens schönstes Geschenk ... Ich bin Trompete. Ich bin Gefangener des modernen Jazz. Mein Glück ist unendlich, wenn ich spielen kann. In mein Glück mixt etwas Bitterkeit, wenn ich an die Schwere denke, die meine Entwicklung verhindert. Unglücklicherweise in meinem Lande Haupttendenz: kein Jazz ... Ich und meine Kollegen müssen in der Nacht von Kurzwellensendern leben, wenn wir zufällig was erwischen ... Deshalb habe ich auch kein Selbstvertrauen ... Cool? Improvisieren? Komponieren? Arrangieren? Dies sind unbekannte Ideen. Ich schäme mich ... Mit Ihrer freundlichen Hilfe würde ich gern studieren lernen, die improvisatorischen Sachen, Arrangieren für Combo, Harmonie, Komponieren. Meine Entwicklung besser machen ... Dies sind meines Lebens glücklichste Minuten ... Ich ende mit Ihrer guten Gesundheit ...« Dann die Adresse und ein großes PS: »My happyness unbounded« – Mein Glück unbegrenzt!
Neuerdings geht man daran, ein Lehrsystem für blinde Schüler zu entwickeln. Man brachte eine Schallplattenserie *Jazz in the class-room* (Jazz im Klassenzimmer) heraus, bei der die Interpretationen der einzelnen Stücke jeweils auf Studienpartituren überprüft und analysiert werden können.

Auch gibt es in der Berklee-Schule ein Archiv, in dem nahezu alle wichtigen Soli der Jazzgeschichte im Notenbild festgehalten sind. Es sind mehr als 1000 Soli – von Lester Young, Charlie Parker, Stan Getz, Jay Jay Johnson, Oscar Pettiford und dann vor allem von Pianisten: Erroll Garner, Bud Powell, Red Garland, Oscar Peterson, Horace Silver, Art Tatum und Mary Lou Williams. Der Mann, der all diese Soli nach Schallplatten aufgezeichnet und das Archiv zusammengestellt hat, heißt Harry Smith. Er empfindet jedes Solo genau nach und hat trotzdem das Verhältnis eines akademischen Professors zu ihm, der vielleicht Gregorianik oder Barockmusik lehrt. Wenn man im Archiv von Harry Smith herumblättert und sich die Transkriptionen ansieht, bemerkt man, wie wenig von der lebendigen Musik auf diesen Notenblättern übrig bleibt. Man kann aufgrund der Noten keinen Jazz studieren, wie man eine Beethoven-Sinfonie aufgrund ihrer Partitur studieren kann. In der Differenz zwischen dem, was in den Noten steht, die Harry Smith nach den Platten aufgezeichnet hat, und dem, was wirklich erklingt, liegt das Problem der Berklee School. Und überhaupt das Problem der Lehr- und Lernbarkeit von Jazz!

»Der Chor, der auf den Sea Islands Jubilees und Worksongs singt, hat dieses ›jazz feeling‹.«

Gewiss kann, wer musikalisch gut begabt ist, Konzertmusik studieren. Und ebenso gewiss muss, wer Jazz studieren will, musikalisch gut begabt sein. Aber er braucht noch etwas mehr, und das kann niemand studieren: das ominöse und undefinierbare »jazz feeling«. Der Chor, der auf den Sea Islands Jubilees und Worksongs singt, hat dieses »jazz feeling«, obwohl seine Musik dem Jazz vorhergeht. Und die Studenten, die auf der Berklee-Schule Jazz studieren, müssen es immer noch haben, obwohl ihre Studienmethoden die bewährten und richtigen Methoden jeder guten Musikschule der Welt sind. Man mag das Wesen des Jazz so genau definieren, wie immer man kann. Man mag es so präzise, wie es nur geht, in den drei Hauptcharakteristika des Jazz umreißen – Improvisation, Jazztonbildung bzw. Jazzphrasierung und Swing –, und man mag dann eine Musik machen, die diesen theoretischen Charakteristika genau entspricht: Wo jedoch nicht das »jazz feeling« da ist, wird sie trotzdem kein Jazz sein. Wenn Sonny Rollins einen großen Terzensprung abwärts spielt und vorher die Ausgangsnote zweimal wiederholt, ist das ein Jazzmotiv. Wenn Professor Soundso vom Sinfonieorchester Soundso diese gleichen Noten spielt, ist es der Anfang der *5. Sinfonie* von Beethoven.

DES SEA ISLANDS À L'ÉCOLE BERKLEE

« N'importe qui peut jouer du dixieland, pas besoin de connaître la musique. »

C'est sur l'île St. Simons que nous avons entendu la musique la plus ancienne de notre expédition. St. Simons fait partie des Sea Islands, un groupe d'îles au sud de Savannah, au large de Brunswick dans l'État de Georgie. J'avais lu dans un livre d'ethnologie que les Nègres qui vivaient là étaient les seuls aux États-Unis à encore parler une langue africaine. Je m'étais dit que, dans ce cas, ils devaient également « parler » un langage musical africain. Nous avons traversé Philadelphie, Washington, D. C., (nous en reparlerons plus tard), la Virginie, la Caroline du Nord, la Caroline du Sud jusqu'à arriver en Georgie. De Brunswick, une étroite route s'avance sur la mer jusqu'à St. Simons. Toutefois, une fois sur place, tout portait à croire que nous avions roulé tous ces jours pour rien. Nous ne trouvions pas la moindre trace de ce que nous étions venus chercher. Une dame qui avait écrit plusieurs ouvrages sur les Sea Islands et que nous avions contactée avant de quitter New York pour lui demander son aide retrouva soudain sa fierté sudiste. Elle traita Bill Claxton de « Yankee » et moi de quelque chose de pire encore. « Qu'est-ce que notre musique ici a à voir avec vous autres Européens ? »

« La musique des chanteurs de St. Simons appartient à ce que Marshall Stearns appelle ‹ la préhistoire du jazz ›. »

Finalement, le dimanche, alors que nous étions sur le point d'abandonner, nous nous sommes rendus à la petite église des Nègres de l'île, puis, après la messe, nous sommes parvenus à engager la conversation avec la moitié des fidèles. Un seul homme, un vieillard, avait les informations qui nous intéressaient. Il nous a envoyés de l'autre côté des marécages dans une petite baie où, ce même soir, devant une hutte, nous avons entendu les Star Spiritual Singers of Coastal Georgia. La hutte donnait sur un ponton de débarcadère où était amarré un bateau de pêche. Ici, la grève se fondait lentement dans l'océan Atlantique à travers des marécages et des roseaux. Dans la bande étroite entre la hutte, le marécage, les roseaux et le ponton, huit chanteurs ont chanté non seulement des spirituals mais également des *work songs* (« chants de travail »), des *shouts* (phrases courtes et cinglantes) et des *jubilees*. Pour finir, ils nous ont annoncé qu'ils connaissaient même un morceau « moderne » avant d'entonner *When the Saints Go Marchin' In*. À la tombée du soir, ils sont entrés dans la hutte qui, en fait, était un simple bar de pêcheurs. Nous avons filé jusqu'au village voisin en voiture pour aller chercher quelques bouteilles de whisky puis les chants et les danses ont repris de plus belle, à grand renfort de battement des mains et de l'accompagnement musical le plus « primitif » qui soit – dans le vrai et bon sens du terme. Les *shouts* et les chants de travail étaient particulièrement merveilleux. Quelques enfants étaient présents et dansaient eux aussi. La plupart des chanteurs travaillent comme femmes de chambre, gardes d'enfants, chauffeurs ou domestiques dans les élégants hôtels et les villas de l'autre côté de l'île, où les riches de Georgie ont des maisons de vacances.

La musique des chanteurs de St. Simons n'est pas du jazz. Elle appartient à ce que Marshall Stearns appelle « la préhistoire du jazz ». Mais c'était justement ce qu'il y avait d'extraordinaire : là, dans les marécages de l'île St. Simons, cette préhistoire – que les théoriciens tentent de reconstituer avec des méthodes si sophistiquées – se révélait sous nos yeux le plus simplement et naturellement du monde. Nous avons accompagné nos photos des « fossiles » de St. Simons d'une image du petit combo de jazz du lycée Notre Dame à Chicago car cette juxtaposition illustre tout le parcours évolutif du jazz. Le lycée Notre Dame est un établissement catholique et son orchestre est dirigé par un prêtre, le père Wiskerchen. Il nous a confié que quatre-vingt-dix pour cent de ses musiciens en herbe faisaient également partie des vingt-cinq pour cent qui obtenaient les meilleures notes en classe. Autant pour le « primitivisme » ! Ici, pas l'ombre du caractère « voyou » du jazz ! Il existe des milliers d'orchestres comme celui-ci dans les lycées américains. La plupart sont même officiellement inscrits au programme scolaire. Charles Suber, l'éditeur de la revue *Down Beat* et chantre infatigable de l'introduction du jazz dans les écoles des États-Unis, nous a raconté : « Je ne connais pas une seule formation de ce type qui joue de la musique de Mickey (à savoir des tubes faciles et bon marché). Ces enfants tiennent à ce qu'on les fasse travailler sur du matériel de qualité. Les plus grands arrangeurs actuels du pays écrivent aujourd'hui pour ces lycées et les universités : Gil Evans, Bill Russo, John LaPorta, Ernie Wilkins. » J'ai expliqué à un des lycéens du Notre Dame High School Band qu'il existait des formations similaires dans de nombreuses écoles européennes mais qu'elles jouaient principalement du jazz Dixieland. Il m'a demandé : « Mais, ils n'ont donc pas de cours de musique ? » « Bien sûr que si. Pourquoi ? » ai-je répondu. Ce à quoi il a répliqué : « N'importe qui peut jouer du dixieland, pas besoin de connaître la musique. » Même les spécialistes ignorent souvent la grande qualité du jazz que produisent les élèves des établissements scolaires et universitaires. Aucune revue de jazz ne s'y intéresse et on ne les enregistre pas (ou très peu). Le magazine *Time* laisse entendre que le jazz qu'on entend dans les universités compte parmi ce qu'on fait de mieux en la matière aujourd'hui aux États-Unis. Le Dave Brubeck Octet – et à fortiori le premier Dave Brubeck Quartet – était à l'origine un groupe d'étudiants d'Oakland, en Californie (près de San Francisco), à la fin des années quarante avant que Dave ne devienne le musicien de jazz le plus célèbre de la période allant du King Cole Trio à Miles Davis. Le grand public a commencé à prendre conscience de la qualité de ces jeunes musiciens grâce aux efforts de Marshall Brown. À plusieurs reprises, celui-ci a invité de grandes formations composées de musiciens de quatorze à dix-huit ans au Newport Jazz Festival, toujours avec un tel succès que Willis Connover est allé jusqu'à comparer une de ces performances avec le triomphe obtenu par Benny Goodman lors de son fameux *Carnegie Hall Concert* en 1938.

« Au terme d'un cursus, un étudiant raisonnablement doué doit pouvoir jouer dans n'importe quel grand orchestre dans n'importe quel style. »

Bon nombre de ces orchestres lycéens et universitaires obtiennent des arrangements et des conseils auprès de la Berklee School of Music à Boston. Celle-ci est la seule école se consacrant exclusivement à la formation de jeunes musiciens de jazz. Son directeur, Lawrence Berk, nous a expliqué : « Nous avons un cursus sur quatre ans. Au terme de celui-ci, un étudiant raisonnablement doué doit pouvoir jouer dans n'importe quel grand orchestre dans n'importe quel style. » La Berklee School compte trente-cinq professeurs. Ils enseignent tous les instruments, l'arrangement, l'instru-

mentation, la composition, l'harmonie, le jeu en formation, l'improvisation, l'analyse, l'histoire de la musique, l'histoire du jazz, en cours collectifs ou individuels, sous formes de stages, en utilisant des méthodes pédagogiques innovantes. Cent quatre-vingts élèves y sont inscrits régulièrement, six cents autres prennent des cours du soir, et trois cent cinquante encore des cours par correspondance. Il y a – et il y a eu – de grands noms du jazz parmi les enseignants, comme le trompettiste et chef d'orchestre bostonien Herb Pomeroy (qui dirige deux orchestres, un *big band* avec des musiciens professionnels de Boston et celui de l'école) ; le saxophoniste alto Charlie Mariano ; ou encore, le regretté Serge Chaloff, le premier jazzman à avoir utilisé un saxophone baryton. La Berklee School a vu le jour en 1945 dans un bâtiment unique. Depuis, elle s'est tellement agrandie qu'elle occupe pratiquement tout un pâté de maisons sur Newbury Street. Elle a produit bon nombre d'excellents musiciens, dont l'arrangeur Quincy Jones et le pianiste japonais Toshiko Akiyoshi.

Des étudiants venus des quatre coins du globe étudient à la Berklee School. L'école possède son septuor international, dirigé par l'arrangeur turc Arif Mardin. Quand nous étions à Boston, les musiciens incluaient également le saxophoniste alto islandais Andreas Infolffson ; le tromboniste Mike Gibbs, de Rhodésie du Sud ; le batteur Petar Spaßov, de Zagreb ; le pianiste Dizzy Sal, de Bombay ; le guitariste Gabor Szabo, de Budapest, et le batteur canadien Pearson Beckwith, de Nova Scotia. L'école envoie des partitions et des disques dans le monde entier, notamment dans des pays situés derrière le Rideau de fer. Dans les archives sont conservées des lettres venant de ces régions, témoignages émouvants et maladroits de jeunes pour qui le jazz représente un monde qui leur est fermé. Beaucoup sont dans un anglais à peine compréhensible. Un étudiant de Budapest, par exemple, écrit : « Je suis si très heureux être membre de correspondance votre première classe. C'était meilleur cadeau de ma vie … Je suis trompette. Je suis prisonnier jazz moderne. Mon bonheur est infini quand je joue. Un peu l'amertume se mêle à mon bonheur quand je pense à lourdeur qui bloque mon développement. Malheureusement, principale tendance dans mon pays : pas de jazz … Mes collègues et moi vivons la nuit sur stations basses fréquences : parfois, on entend quelque chose … Pour cela, je n'ai pas l'assurance … Cool ? Improvisation ? Composition ? Arrangement ? Ce sont idées inconnues. Je suis honteux … Avec votre aimable assistance, je voudrais apprendre les choses improvisatoires, arrangement pour combos, harmonie, composition. Pour mon meilleur développement … Ce sont les minutes les plus heureuses de ma vie. Je clos sur votre bonne santé .» Suivait l'adresse de l'étudiant, puis un post-scriptum en grosses lettres : « Mon bonheur délivré ! »

Récemment, la Berklee School a commencé à développer une méthode pour enseigner aux aveugles. Elle a également édité une série de disques intitulés *Jazz in the Classroom* (« jazz en classe »), qui permet de suivre et d'analyser les interprétations de morceaux individuels à l'aide des partitions d'étude jointes. L'école a également constitué des archives où presque tous les solos importants de l'histoire du jazz sont annotés et préservés sous forme écrite. Elle en referme déjà plus de mille, signés Lester Young, Charlie Parker, Stan Getz, Jay Jay Johnson, Oscar Pettiford, et en particulier les pianistes Errol Garner, Bud Powell, Red Garland, Oscar Peterson, Horace Silver, Art Tatum et Mary Lou Williams. L'homme qui les a transcrits à partir de disques et assemblés dans les archives s'appelle Harry Smith. Il capte avec une grande sensibilité chaque détail de tous les solos, tout en entretenant avec eux le type de relation qu'un universitaire aurait avec, disons, le chant grégorien ou la musique baroque. Quand on feuillette les archives d'Harry Smith et qu'on regarde ses transcriptions, on remarque à quel point il reste peu de la musique vivante sur le papier à musique. On ne peut pas étudier le jazz en se basant sur des notes comme on étudie une symphonie de Beethoven en analysant sa partition. La différence entre ce que disent les notes qu'Harry Smith a transcrites à partir des disques et le vrai son du jazz est énorme, d'où la difficulté de la Berklee School : le jazz peut-il s'enseigner et s'apprendre ?

« Le chœur qui chante des jubilee et des chants de travail sur les Sea Islands possède ce feeling. »

Quelqu'un qui a un talent pour la musique peut étudier la musique classique de concert. De même, toute personne qui souhaite étudier le jazz doit avoir un talent pour la musique. Mais elle doit avoir un petit quelque chose en plus qui ne s'apprend pas : un « feeling » indéfinissable et inquiétant. Le chœur qui chante des *jubilee* et des chants de travail sur les Sea Islands possède ce feeling, même si leur musique précède le jazz. De même, les jeunes musiciens qui étudient à la Berklee School doivent l'avoir, même si les méthodes d'enseignement qui y sont pratiquées ont fait leurs preuves et sont utilisées dans toutes les bonnes écoles de musique dans le monde. On peut définir la nature du jazz et la diviser le plus précisément possible en trois types principaux : l'improvisation, la production de la tonalité du jazz ou du phrasé du jazz, et le swing. Puis on peut faire une musique qui satisfasse parfaitement ces exigences. Mais si le feeling n'y est pas, ce ne sera pas du jazz. Quand Sonny Rollins joue une tierce majeure descendante après deux répétitions de la note d'ouverture, c'est un motif de jazz. Quand le professeur Trucmuche de l'orchestre symphonique machinchouette joue les mêmes notes, c'est le début de la *Cinquième Symphonie* de Beethoven.

Dickson
ANTIQUE
Mansion
729

NEW ORLEANS

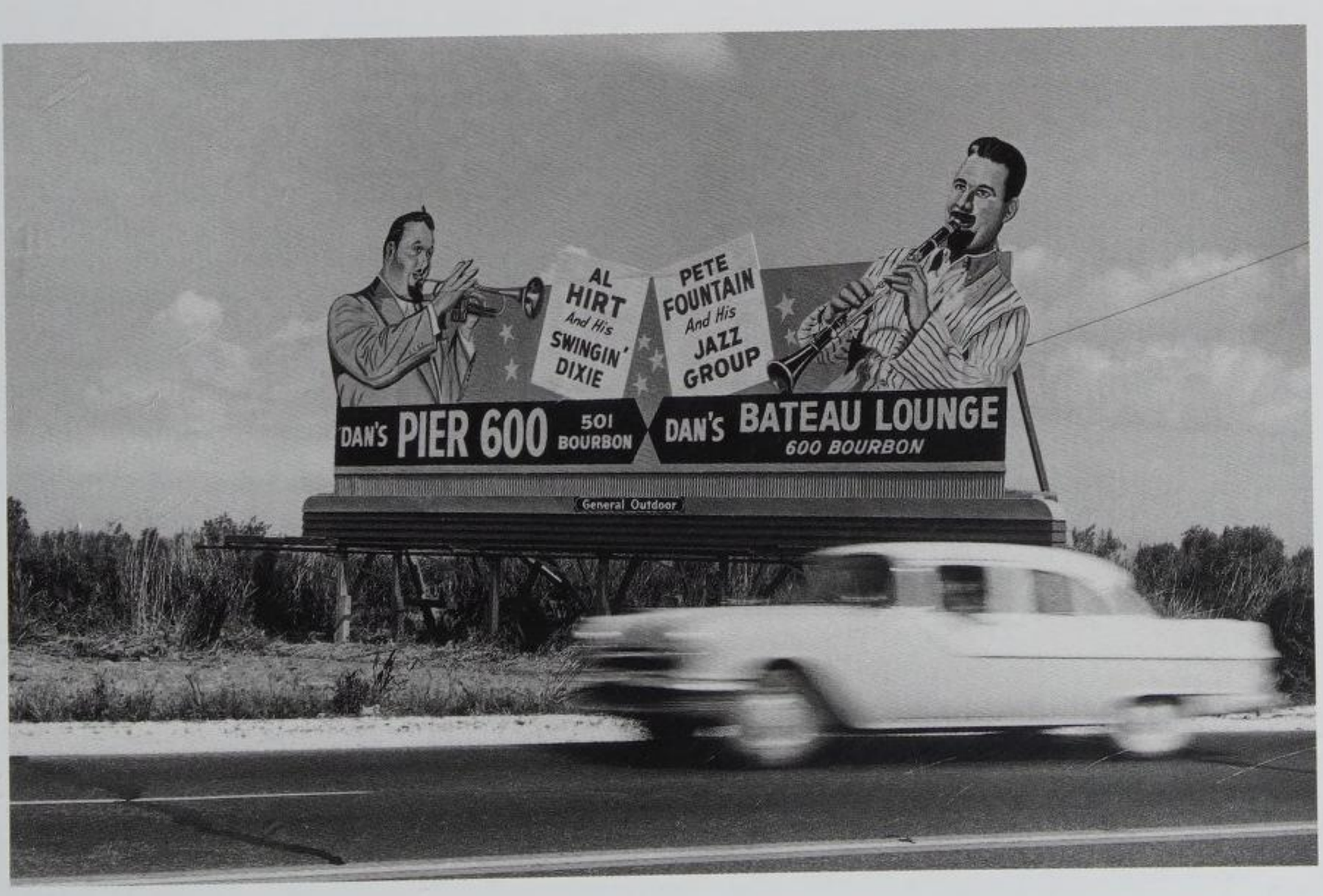
"New Orleans is a consummate synthesis of Europe and America, or more precisely, of French charm, Latin American love of life, North American rationality, and black vitality."

"You don't even need to bother to go to New Orleans. Jazz in New Orleans is dead," they told us in New York. We heard the same thing again in Biloxi. And Biloxi is barely eighty kilometers from New Orleans, on the Gulf of Mexico. So the people there ought to know. But in New Orleans, in the space of nine days, we experienced two street parades, a funeral, a jazz picnic, and six or seven jam sessions, all in the style of the grand old days when jazz was just beginning. But first let's talk about Biloxi. It's a little seaside resort containing three jazz clubs and more good jazz musicians than one is likely to find in any big city in Europe. One of them is pianist John Probst. As a young man, he played with Mose Allison a few miles north of Biloxi. He was also influenced by him, but now he has his own style. John was blind until just a few years ago. He restored the sight in one of his eyes with theosophical exercises of the will and says he still plans to do the same for the other one. That same strength is in his playing. The meeting place for all these Biloxi musicians is the music school of Carmen Massey, another musician who earlier played with Mose Allison. Bill Claxton refused to pass up the opportunity to photograph all the Biloxi musicians in front of Carmen's music school. They are (p.106, from left to right): drummer Bill Patey (who is playing guitar in the picture for lack of a drum set); then another "guitarist" whose actual instrument is the drums, Earl Cobble of the John Probst Quartet, who comes from New Orleans; bassist Jay Cave; pianist Don Reitan, who had his own ensemble in one of Biloxi's jazz clubs; trumpeter Mike Serpas (who also has a guitar he "shouldn't" be holding, but guitars, zithers, and harmonicas were the only instruments we found at Carmen's music school); then John Probst; and underneath in front of the balustrade, trumpeter Ben Clement; drummer Lee Charlton; and finally the director of Biloxi's music school, Carmen Massey. It goes without saying that most of these musicians are very modern. Perhaps that's why they thought jazz in New Orleans was dead.

Later, as we drove on to New Orleans, we passed several billboards like the one shown at the beginning of this chapter. Even before you get to New Orleans, you can already tell from that billboard that on Bourbon Street—the so-called Main Street of jazz in New Orleans—jazz is commercialized. We also passed a filling station, whose "human filling station" is nicely divided into separate fountains for Negroes and for whites. This is certainly not an unusual sight for any American who has ever been to the South. But the European who sees this kind of thing for the first time experiences a shock that, in this case, is only tinged with irony by the fact that the "black" and "white" water obviously come from the same pipe. There was also a puddle of water in front of the "white" water fountain. A little white boy who didn't want to get his feet dirty—and who clearly hadn't yet pondered racial questions—therefore went to the water fountain for Negroes, but his father, horrified, tore him away: better to die of thirst than drink where a Negro has drunk before you!

"Most of these musicians are very modern. Perhaps that's why they thought jazz in New Orleans was dead."

The situation was similar in New Orleans. Black and white musicians rarely play together, and so they don't notice that they draw their water from the same pipe. One of them, the trumpeter Nick La Rocca (now deceased) of the Original Dixieland "Jass" Band—the famous white band that is said to have made the first records in the history of jazz in 1917—asserted in all seriousness that it was he himself and white musicians exclusively, and not the blacks, who had created jazz. For years he bombarded jazz critics throughout the world with photocopies of obscure newspaper articles, which he described as "clear evidence" for his thesis. He also sent this evidence to Tulane University in New Orleans, thus becoming able to claim that material at Tulane University "proves" that he, Nick La Rocca, invented jazz. The naïveté with which this word, "invent," crops up in jazz again and again is not the business of Nick La Rocca alone. Ever since Jelly Roll Morton said that he had "invented" jazz in 1902, someone new has



Opposite The French Quarter.
Below Billboard as you approach New Orleans.

Gegenüber Das French Quarter
Unten Werbetafel an der Straße nach New Orleans.

Ci-contre Le Vieux Carré (le quartier français)
Ci-dessous Une affiche à l'entrée de la Nouvelle-Orléans.

Country blues session and picnic near New Orleans.

Country Blues Session und Picknick bei New Orleans.

Country blues et pique-nique près de la Nouvelle-Orléans.

always come along who claims to have "invented" it earlier or else only later. Together with their external supporters and detractors, every one of them proves that he is an incompetent thinker the moment he so much as uses the word "invent" in connection with an artistic development, or proposes a single individual as its creator. Who invented poetry? Or painting? The steam engine can be invented, or the paper clip; an art form cannot.

When I called Nick La Rocca, even before he said "hello" or "how are you," he said, "I'll tell you one thing: Niggers don't even enter the picture." And then he spent a long time railing, in a voice contorted by rage, against everyone who doesn't believe that Nick La Rocca and the whites created jazz. He would take them all to court, he said, and have them condemned. They had committed a "crime against American history." They were "Communists." Precisely the sort of complex-ridden, neurotic personality that comes into focus when someone uses the words "crime" and "Communists" in a context as innocuous as this one may actually help do justice to the late Nick La Rocca. In music that is so very much the expression of the performing musician—and only the performing musician, rather than that of a composer whom the performing musician interprets—it is easy for the emphasis to slip. After all, this is a phenomenon that is also familiar to us from the rest of jazz history, not only from Jelly Roll Morton. Who *hasn't* claimed that they invented modern jazz? Thelonious Monk still says today that he

"Who hasn't claimed that they invented modern jazz?"

played in a "modern" style before Charlie Parker. If seeing through "one's own lens" is something that belongs to the essence of jazz in a good sense, it is inevitable that it should sometimes also belong to it in the bad sense. And it is only human that musicians should take all the energy they have put into their music and also connect it with what they've ultimately come to think by constantly looking through "their own lens," especially if their own music is no longer viewed as "modern." And all the more when, even apart from this, the atmosphere vis-à-vis the people they feel have "robbed" them is already charged with hatred, as it is in the South between Negroes and whites!

Nick La Rocca once said, "The band has never lived that could play like we can. We introduced this music to the world." It is certainly true that, among the important musicians of jazz history—and Nick La Rocca and his Original Dixieland Jass Band were important—there are no two who play exactly the same. As far as "introducing" the music is concerned, the Original Dixieland Jass Band really was the first jazz band to have great success outside of New Orleans (especially in New York), as indeed it was often the case in jazz history that white orchestras and soloists took what the Negroes had created and made it successful.

Nick La Rocca cannot have created jazz for the simple reason that there are a number of elements in jazz that simply cannot have originated with the white man: the phrasing, the tone production, and the rhythmic intensity. These elements did not exist anywhere in "white" music before the advent of jazz, but they were ubiquitous in "black" music. And everyone who has ever ventured a rigorous definition of jazz has concluded that these elements form part of its essence. Jazz is inconceivable without them, just as on the other hand it is also inconceivable without European instruments, the symmetry of European forms, and European harmonies. Precisely the problem of rhythm makes it clear how complicated a question the origin of jazz is. Can it be said that the rhythm of jazz comes from the Negro—perhaps from his heartbeat? The regularity of jazz rhythm is European; it comes from the march. African rhythms are more multilayered and asymmetrical. But the intensity of jazz rhythm comes from the Negro. It has no counterpart in European music. The process of amalgamation proceeded so gradually that there is never an audible or visible point where anyone could step forward and say they had completed it. And it is still being carried out today! The music of Bob Crosby has more march rhythm than even the marching bands of old New Orleans. And Art Blakey's modern *Orgy in Rhythm* has more African rhythms in it than even the most "African"-sounding example of early jazz, not excluding shouts, country blues, work songs, and spirituals. Thus, one might almost describe Nick La Rocca as a victim of the "knottiness" of the amalgamation process that produced his own music. That is the source of his complex, which even the white musicians in New Orleans laughed about. They said he was a fanatic, someone you couldn't talk to. But there is no doubt that they too are interested in emphasizing the white contribution to the genesis of jazz. Almost every white musician in New Orleans feels that the Negroes' contribution is exaggerated. On the other hand, every Negro—if he takes the trouble to think about it—says that the whites have always picked up what the Negroes had created and brought it before the public and made money from it, so that the public could never discover the Negroes' music except through the whites.

The first and oldest of these white musicians is "Papa" Jack Laine. The New Orleans Jazz Club awarded him a certificate affirming that he is the "father of white jazz." And if it was "white" jazz that started it all, then Papa Laine, at any rate, has more claim to have "invented" jazz than Nick La Rocca. For he was already playing before La Rocca was even born. Papa Laine—or Johnny Stein, the real name of this musician descended from German immigrants—was jazz music's first successful bandleader. He led more different bands between 1889 and 1920 than Woody Herman

"Papa Jack Laine was jazz music's first successful bandleader."

fifty years later. Sometimes he even had several bands at once, all of which played under his name, even though he could only sit at the drums with one of them. And Papa Laine too, of course, says he was the first. Everyone in New Orleans was the first at something. Papa Laine says: "I was the one that started it all. Before me there was only a nigger band, and it was just a brass band, but I was the one who had the first real jazz band." A moment later, however, he appeals to the Negroes after all. "Even the niggers acknowledged my music." Today Papa Laine lives near the New Orleans city limits in a little shack next to a railroad line, where the trains are constantly shunted past, and makes fireman's helmets. He proudly displays a document affirming that he has been a "Lifetime Member of the David Crockett Steam Fire Company No. 1" since 1913. He joined this fire company because at the time the firemen's parades were especially splendid. For thirty years, Papa Laine has been making fireman's helmets for his company without a break. By now he's made more helmets than the company will ever have members. His wife showed us a picture dated 1895 in the family photo album of the young, not yet "Papa" Laine in a fireman's uniform of the time.

It is Joe Mares who tends to the needs of the white musicians (and sometimes a few of the black ones as well) in New Orleans with his record company, Southland Records. Joe is a brother of Paul Mares, the trumpeter for the New Orleans Rhythm Kings and Nick La Rocca's great competitor. Joe's Southland Records is located right in the middle of the French Quarter, the city's old French district, on St. Louis Street. Joe invited all the musicians he was able to reach to a jam session for us there, including Harry Shields, the brother of Larry Shields, the former clarinetist of the Original Dixieland Jass Band, and his counterpart among the younger clarinetists in New Orleans today, Raymond Burke; trombonist Emile Christian, who also played with the Original Dixieland Jass Band in 1918 and then lived in France for fifteen years; trumpeter Tommy Gonsoulin, who swung in the bands of Gene Krupa and Jack Teagarden; banjo player Joe Caprano; bassist Bob Coquille; drummer Sal Gutierrez; tuba player James "Pinky" Wadlington; and two of the best-known white musicians in New Orleans today, trumpeter Sharkey Bonano and ragtime pianist Armand Hug, one of the last surviving authentic ragtime musicians. The only black guests at the session were Sister Elizabeth Eustis and her accompanist. Since Mahalia Jackson left her home city of New Orleans, Sister Elizabeth is the best spiritual and gospel singer in the city. She has her own radio show, but she still sings on the street corners of the French Quarter every Sunday just as she did in the early days, accompanied only by a tambourine.

"Between 1938 and 1944, the great period of the New Orleans revival, early jazz forms were rediscovered."

When we walked diagonally across the street to Bill Russell's record store after the session at Joe Mares's, one of the musicians said: "No one has done more for jazz in New Orleans than Bill. But unfortunately he pays a little too much attention to the Negroes." There is no doubt that the first half of this statement is accurate. Bill is not a musician, and at bottom he is not a critic either. He is a fan who has spent all the money he has earned in his life to capture New Orleans musicians on record, and this at a time when no one else in the world had hit upon the idea that there was anything at all in New Orleans to record. At that time Bill lived in Chicago. Since then he has realized his life's dream. He has a jazz record store right in the middle of the French Quarter of New Orleans, and it is the meeting place for everyone in New Orleans who is interested in jazz. There are so many records and old pictures and even older engravings, posters, and stereoscopic optical illusions and movie stills from the 1920s lying around in the store that it is almost impossible to walk. Bill Russell sits in the midst of this chaos and repairs old violins. He takes apart two or three damaged instruments and constructs a single one from the pieces. While doing that, he listens to records, but only rarely jazz. He prefers the great violin concertos, especially Mozart. Bill Russell is the embodiment of all those who are fascinated by New Orleans, its atmosphere, and its music, the type of intellectual who is so personal and so human that he doesn't seem to be an intellectual, who comes out of European Romanticism and has recognized that Romanticism has gotten brittle, and who now needs a substitute for it that is equally strong and warm, precisely New Orleans. Someone once said Bill Russell was "all soul," and that was the first time I heard the word "soul" in connection with jazz, long before the advent of modern soul music.

There is a whole group of such personalities in the United States, and Bill Russell is their "primus inter pares." The prominent jazz magazines mention their names only rarely, and yet they have accomplished a strenuous task of collection and education that can hardly be prized too highly: David Stuart in Hollywood and Charlie Gamble in San Francisco; or earlier Lester Koenig and Nesuhi Ertegun, the current heads of the Contemporary and Atlantic record companies; or in connection with the Chicago style John Steiner in Chicago; and recently Frank Driggs in New York for Kansas City jazz—men who in a particular period of their lives gave themselves over body and soul to a particular form of jazz, and who have nonetheless remained cosmopolitan, open-minded individuals, with none of the fanaticism or complexes that even today still drive some in Europe to believe that one ought to "fight" for traditional jazz. This fight and this battle were waged and a triumphant victory was won between 1938 and 1944, the great period of the New Orleans revival, when the early jazz forms were rediscovered. Whoever is still "fighting" today is like those old soldiers who fight on in their thoughts, their memories, and their complexes after every war, unaffected by victory or defeat, and who belong to the "Stahlhelm." Bill Russell and his young collaborator, Dick Allen—a sort of younger version of Russell and a typical southerner into the bargain—are compiling the material for the jazz archive at Tulane University (and for this reason alone it's out of the question that this material could "prove" that jazz was invented by white musicians).

Anyone who walks through the streets of New Orleans with them meets someone who has something to do with jazz, directly or indirectly, every few minutes. On Burgundy Street for example we ran into Brother Percy Randolph, a street merchant who rides through the streets on a simple cart loaded with junk goods and advertises them by singing the blues and playing the harmonica. He used to play the washboard, but the police forbade him to do so because it's too loud. There are still other street singers like him in New Orleans. Blind Snooks Eaglin and Lucius Bridges are among them. And as mentioned above, on Sundays Sister Elizabeth sings spirituals on the street. Singer and pianist Billie Pierce and trumpeter Dee Dee Pierce are two of those who used to sing and play the blues and did so, often enough, on the street as well, and are too old to do so today. Dee Dee comes from an old French-speaking Louisiana family, and his wife is from Florida. Billie accompanied Bessie Smith among others, and Dee Dee played with famous New Orleans musicians like Kid Rena and Buddy Petit. The repertoire of these two touching old people still contains Creole folk songs and blues, songs on themes including good Creole food, from a time when the Creoles represented a culture in New Orleans that even the whites of Louisiana, let alone the Negroes, are far removed from today. For twenty years Billie and Dee Dee played in Luthjen's Dance Hall, one of the old dance halls that are all too often forgotten in the history of New Orleans jazz. It is so much more impressive to speak of the Red Light District and Lulu White's bordellos, but the music played there was tried out before an all-black audience first, before it was presented to the bordello guests and the tourists.

The last and, one can almost say, the only great New Orleans blues singer is also still there today: Lizzie Miles. She was already singing with King Oliver in 1915, even before Oliver went to Chicago. And then she worked with Jelly Roll Morton and Fats Waller and lived in Paris. Today she has a spotless apartment, but one rarely finds her in, because she goes to church several times a day. That is another aspect

The street parade of the True Love Missionary Baptist Church, with the Tuxedo and George Williams Brass Bands, makes its way to the church.

Die Street Parade der True Love Missionary Baptist Church mit der Tuxedo und der George Williams Brass Band auf dem Weg zur Kirche.

La procession de la True Love Missionary Baptist Church, avec les Tuxedo et George Williams Brass Bands, se dirige vers l'église.

too often overlooked by histories of New Orleans jazz. People flirt with the city's "sinfulness," but they don't describe its Catholicism. We found the Catholicism more striking than the "sinfulness." Certainly the relationship between them may have been different earlier on, but if even the modern industrial city of New Orleans is still quite Catholic, everything suggests that old New Orleans must have been more Catholic still. Lizzie Miles is the only great blues singer from

"Only the Creoles and whites in New Orleans were permitted to own property."

New Orleans because, while New Orleans was a capital of jazz, it was definitely never a capital of the blues. The happy, jovial side of jazz stood front and center here. Blues was found above all in the country as country blues, in which blues structure and harmony were for the most part not yet fully developed.

In New Orleans, the Negro was not so much the "spurned lover" that he was in the blues. For that, after all, is the critical distinction between love as it figures in the lyrics of the blues and as it figures in European love songs. In our songs, the singer sings and tells of a woman he wants. The words of the blues sing of women the singer has had, who have taught him to love, and then betray or abandon him. It is a very superficial explanation of this difference to say that perhaps love takes a different course there, or did so in the past. It hardly does so anymore today, and yet the old themes persist in modern blues. The reason for this is probably that the woman in this context represents a kind of substitute for, or symbol of, white civilization. It is not vis-à-vis his woman but rather vis-à-vis the "white man" that the Negro finds himself in the position of the spurned lover, who may be allowed to snatch a taste now and then but is never permitted to take permanent possession. Only the Creoles in New Orleans were permitted to own property. They were not allowed to do so permanently either, but nonetheless, they were still allowed to do so until the years following the "emancipation" of the slaves, when white people gradually began to make less and less distinction between Negroes, for "simplicity's" sake and for reasons of "principle."
It is no accident that George Lewis's *Burgundy Street Blues*, with its Creole atmosphere, has come to symbolize the blues in New Orleans. It is certainly one of the most beautiful blues recordings in the history of jazz, but as Dr. Ingolf Wachler has shown, it is "done up to look beautiful," without the heavy mood of bleakness and desolation, and above all without the realism that characterize genuine blues. In this "beautiful sadness" of the *Burgundy Street Blues*, one detects the gorgeous, elegant, and fanciful wrought iron decorations on the balconies, verandas, and terraces of the city and the shady, peaceful patios of its backyards.
George Lewis is the preeminent representative of jazz in New Orleans today. And one can say that there are really only three bands left in the world that play authentic New Orleans jazz at a truly high level, who draw upon their own tradition and experience instead of warming it over in some kind of revival, or reconstructing it second or third-hand from records. Those three bands are the George Lewis Band in New Orleans, the Wilbur De Paris "New" New Orleans Band in New York and Kid Ory's Creole Jazz Band in San Francisco. Two of the George Lewis Band's best soloists are trombonist Jim Robinson and bassist Slow Drag Pavageau. George Lewis's detractors often say that he plays an alarming number of wrong notes. The miracle of his music is that he does so and nonetheless communicates the atmosphere of a rarefied sensibility and a high degree of cultivation, that is, the very atmosphere that normally seems incompatible with technical incompetence (while for example expressivity, vitality, and sincerity are compatible with wrong notes). There are few New Orleans musicians whose music contains as much sensitive sophistication as that of George Lewis. It is similar to that of the Modern Jazz Quartet today. What Baroque music is for John Lewis of the Modern Jazz Quartet, the old Creole culture and the French woodwind tradition are for George Lewis.
This woodwind tradition, which indeed is still highly regarded in the world of symphonic music today, entered the city above all through the orchestra of the famous French Opera of New Orleans. The French woodwind players were as important for jazz in New Orleans as the German brass players were for jazz in St. Louis. It is no accident that the best New Orleans clarinetists were Creoles. Unlike the other Negroes, they were less connected to American culture and more connected to the French.

"Clarinetist Alphonse Picou's famous solo in 'High Society' is perhaps the most imitated solo in the history of jazz music."

One constantly experiences in New Orleans—both inside and outside the jazz world—how vital and alive these old traditions still are even today. The twentieth century with

All traffic literally stops whenever one of their parades in the French Quarter is in motion.

Wenn eine der Paraden im French Quarter unterwegs ist, steht der gesamte Verkehr buchstäblich still.

Chaque fois qu'une procession passe dans le Vieux Carré, toute la circulation s'arrête.

Jam session with Raymond Burke, at Joe Mares's place, New Orleans.

Jamsession mit Raymond Burke bei Joe Mares, New Orleans.

Jam-session avec Raymond Burke, chez Joe Mares à la Nouvelle-Orléans.

all of its speed and its structure could do little to weaken them. A young musician like Raymond Burke or—on a more commercial level—Pete Fountain draw upon the old French woodwind tradition in every note of their clarinet improvisations. But a clarinetist from the early days—one of the most important of them all—was also still living in New Orleans at the time of our trip, Alphonse Picou. The very name points to the fact that he was a Creole Negro. Born in 1878, he had played with the most varied New Orleans bands since 1894, from the Olympia Band and Bunk Johnson at the turn of the century to Papa Celestin at the century's midpoint. His famous solo in *High Society* is perhaps the most imitated solo in the history of jazz. Virtually every musician who plays *High Society* quotes it or uses parts of it. Alphonse Picou owned a little bar on Ursulines Street where musicians often gathered. They told us not to arrive after eleven in the morning if we wanted to find him sober, but even that was obviously too late. Alphonse Picou was happy there were still people who remembered him. He took his clarinet with its peculiar bell, which looks like that of a saxophone ("it's much louder that way") and danced around in his empty club. At first he produced only squeaks, but suddenly there were phrases from the *High Society* solo, crystal clear and flawless. Alphonse Picou died in February 1961 at the age of eighty-two.

Another clarinetist who conveys a lot of this old French woodwind tradition is Paul Barnes. He mainly plays in the Kid Thomas New Orleans Jazz Band, which many describe as the George Lewis Band's legitimate successor, now that George Lewis is getting older and older. We experienced Kid Thomas's strong trumpet playing, which is bursting with vigor, at a college party. His band included Louis Nelson (trombone), Paul Barnes (clarinet), Manuel Paul (tenor saxophone), Sammy Penn (drums), "Kid Twat" Joseph Butler (bass), and George Guesnon (banjo). Guesnon also performs as a vocalist and uses the nickname Creole Blues. In his lovely, melodious blues, he communicates something of the cultivated, indirect, and so typically Creole relationship to the blues that we spoke of above.

Even today you still have the sense that in the early days, jazz in New Orleans was something like a family affair. When you don't run into the musicians, you run into their relatives. For example, we ran into Louis Keppard as he was coming from the grocery store. Louis is the brother of Freddie Keppard, the second "Jazz King" of the city (after Buddy Bolden and before King Oliver). At that time—fifty years ago, when Freddie played the trumpet—Louis Keppard was a banjo player. Today, at the age of seventy-three, he plays the tuba: "After all, I've also gotten heavier myself." The fact that, despite all this, so many people say jazz in New Orleans is dead is due above all to the fact that when people talk about jazz in New Orleans, they think of Bourbon Street. The street of the Bourbons in the old French Quarter has long been regarded as the main street of jazz life in New Orleans. But when you get there you find very little jazz, and a solid half of what little there is is questionable. On the other hand, there are that many more striptease shows. I counted twenty striptease clubs and five jazz clubs on Bourbon Street. The ratio is somewhat "improved" by the fact that, in many of the striptease clubs, second-rate jazz is played as background music as the girls undress. Even the menus of the famous clubs in New Orleans—perhaps the best restaurants in the United States—are geared to the striptease tourists. We ordered a "Striptease Steak," but a "Jazz Steak" was nowhere to be found. The jazz clubs include the world-renowned Famous Door, where Sharkey Bonano played for years; the Paddock Lounge; the Old Absinthe House; and the club that Pete Fountain created for himself and his clarinet. Octave Crosby's band had been playing in the Paddock Lounge for eleven years, and it's not hard to imagine what the music must sound like when a band has been playing the same pieces night after night for an audience of elderly tourists without pause for eleven years. Be that as it may, an excellent musician like the trumpeter Thomas Jefferson is also a member of the band. The best jazz, relatively speaking, that we were able to find on Bourbon Street was at the Old Absinthe House, with Sweet Emma Barrett on piano and the two brothers Willie and Percy Humphrey on clarinet and trumpet. Sweet Emma pounds the piano without a trace of

"When you go to New Orleans, you feel like you're not in the United States anymore."

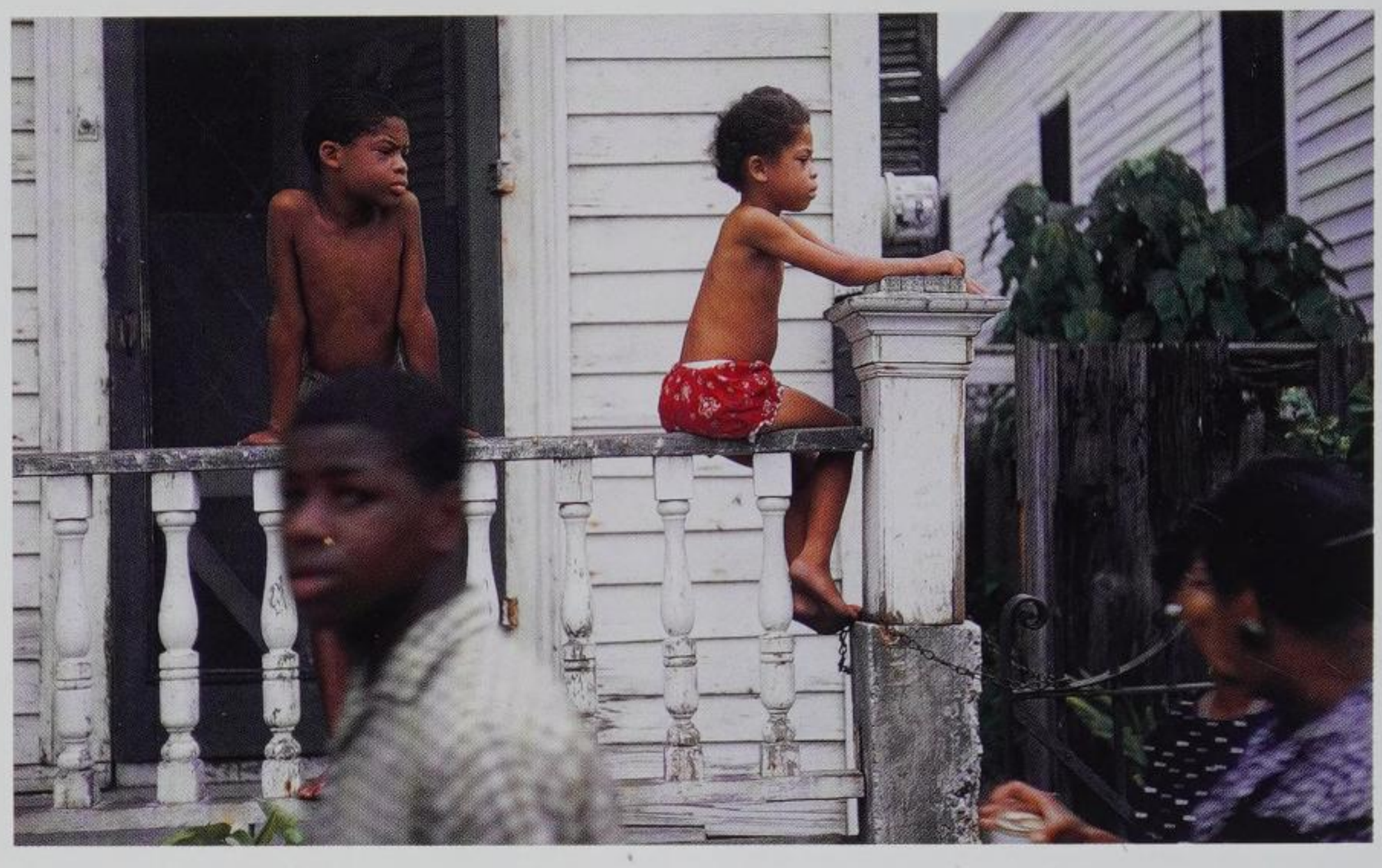
subtlety, as if it were a drum set with eighty-eight keys, but the tourists don't come so much for the music as they do to see Sweet Emma. She wears bells on her scrawny feet so that it makes a nice jingling sound when she taps her feet in time to the music. The tourists see the bells and say, "Ah yes, that's old New Orleans in all its beauty and authenticity." I was at the Old Absinthe House twice, and during that time five different tourists went up to Sweet Emma and asked her, "You know *Tiger Rag*?" Each time, Sweet Emma made a face, turned to her musicians, and whispered something like "Oh brother," but still, she dutifully played *Tiger Rag* again every time.

Nevertheless, Bourbon Street is a very beautiful street, and in architectural terms, the old French Quarter is the most beautiful and most stylistically coherent "city" in the United States. The French wrought-iron grilles and Spanish patios; the Creole dolls in the shop windows; and the excellent restaurants (Oysters Rockefeller and Bouillabaisse à la Nouvelle Orléans are the best dishes); the old Spanish and French houses; the streets, all of which still have French names; and the whole atmosphere of this "vieux carré" are unique and unmistakable. New Orleans is a consummate synthesis of Europe and America, or more precisely, of French charm, Latin American love of life, North American rationality, and black vitality. In fact, it is the only existing synthesis of these four elements, which have not come together to form a single whole anywhere else. That is why when you go to New Orleans you feel like you're not in the United States anymore. The Americans say it's "like France." But if New Orleans were in France, you would think you had left France as soon as you set foot in the city. The North American contribution to the city's temperament and atmosphere is greater than most Americans (for whom it is self-evident what is American and what is not) would like to think. The fifteen million dollars the Americans paid Napoleon for the city and for the state of Louisiana in 1803 change hands today in a single week for oil alone in the area of New Orleans. And 150 years ago, fifteen million dollars was a greatly inflated purchase price. New Orleans, with its eight thousand inhabitants, was an insignificant little island in a giant swamp that threatened to swallow everything up again sooner or later. That swamp still surrounds the city today. For New Orleans does not lie "on the Gulf of

Children of all ages wait in anticipation for the next parade to pass by.

Kinder aller Altersgruppen warten auf die nächste Parade.

Des enfants de tout âge attendent le passage de la prochaine procession.



Mexico," as even the Americans say it does; 170 kilometers of swampland stretch between the city and the mouth of the Mississippi. French is still spoken in this "Bayou Country" even today. And the French-speaking families who live there still have relatives in Quebec or Montreal. For the French colonists who named the land of Louisiana after Louis XIV in 1699 came not from the sea, but down the Mississippi from Canada. You constantly encounter their names in New Orleans—d'Iberville, for example, or Bienville—which was originally supposed to be located where Biloxi is today. The instinct that led them to found the city in a bend of the Mississippi between the river and big Lake Pontchartrain—in an act of deliberate disobedience to a directive from the Paris court—is still worthy of admiration 250 years later.

But back to jazz, whose atmosphere and history in New Orleans can only be understood properly when you know the city's history. We saw the swamp surrounding the city when we went to the Branch Inn in Slidell, a few miles outside New Orleans, to experience one of the picnics that used to be common in the early days of jazz and are still held even today. You drive to the country on a Sunday morning with a basket of food and a few bottles of gin and set up camp in a meadow. There the band plays, and you dance to it. At the Branch Inn it was the band of Little Snooks Eaglin, a blind blues singer and guitarist who has assumed the striking epithet "Little Ray Charles," although his blues is much simpler and more rustic than the blues of the great Ray Charles. At first, when the picnic was starting and not many people were there yet, the musicians played extremely modern hard bop. But then the manager came and said, "Enough of that modern stuff." Then they played rhythm and blues, and only then did the people begin to dance. As was so often the case, we were the only white people at the picnic. The young black dancers were clearly disturbed by our presence. At first there were only a few snide remarks ("Hey white man, what are you doing here?"), but then the mood became increasingly hostile, and it seemed to us it would be a better idea, and more conducive to the general peace, if we left the lovely jazz picnic in Slidell early.

"In the old New Orleans funerals, sad music was played on the way to the cemetery, and happy music was played on the way home."

On the jazz excursions they make for Tulane University, Bill Russell and Dick Allen always have to have a police-issued document with them giving them legal permission to enter Negro dwellings, visit Negro restaurants, and take part in Negro gatherings. Theoretically you could be arrested without such a document, even if no "incident" actually occurs. You're arrested "for security reasons." The police find it easy to come up with a suitable cause. For example, you have supposedly personally insulted someone with your behavior; or you have disturbed, or threatened to disturb, public order; or else you were in danger and didn't know it. Of course I didn't have such a document. I was told I should get one several times. But if the police had really come, I would simply have said that in old Germany, we don't know anything about how things are done in the Deep South of the United States. When I was in New Orleans for the first time in 1950, there was still no risk at all involved in going to black restaurants, bars, or nightclubs. The tensions have only now become so palpable because of the legal abolition of school segregation and everything that unleashed. Because of that, the southerners say that Washington's school legislation (which mandates that black and white children be permitted to attend the same schools) was wrong. "It was peaceful down here before; now it isn't peaceful anymore." But the peace that reigned before was a dangerous smoldering of evil hatred, and the tensions that are played out more openly now have finally set the bad old conditions in motion, and they can and will bring about a situation in which more humane conditions will one day prevail. Once, when I had a long discussion with a typical, narrow-minded southerner, I was able to experience how all of these peaceful white "upstanding citizens" who champion racial segregation turn into wild and wicked fanatics and how the hatred appears on their faces when one defends the Negroes a bit too emphatically vis-à-vis the whites. In the end, my conversation partner gave the friendly approach one more try. He put his hand on my shoulder and said: "Good God, but you're from Germany. You've got to understand us. After all, you solved your problem. You with your Jews!"

We experienced a funeral and two street parades in New Orleans. In the old New Orleans funerals, sad music was played on the way to the cemetery, and happy music was played on the way home with that much more swing and exuberance. In the street parades, the brass bands marched through the streets to celebrate everything under the sun. Both the funerals and the street parades have become a symbol, not only in musical but also in social terms, for the atmosphere that enabled New Orleans to become the capital of the early days of jazz. The two New Orleans street parade bands that are richest in tradition still exist today, the Tuxedo Brass Band and the Eureka Brass Band. They are effectively the same age as the century. Many of the famous

early jazz musicians played in them. Many long-famous names are still present in them even today, trumpeter Alvin Alcorn and drummer Louis Barbarin in the Tuxedo Brass Band, for example. Younger musicians joined their ranks later. Until just a few years ago, George Lewis played with the Eureka Band. In addition to these two old bands there is a third band that can be heard in the street parades, the George Williams Brass Band. Paul Barbarin, incidentally, who was a preferred drummer of Louis Armstrong and Jelly Roll Morton in the 1920s and 1930s, is simply *the* drummer in New Orleans today. You hear him and run into him everywhere. The banners that were carried in our first street parade indicated that it was organized by the Creole Fiesta Association, an organization that seeks to cultivate the old Creole culture and its traditions. When I call to mind the countless societies and associations, small groups, sects, and interest groups in New Orleans and the areas of the United States where Negroes are concentrated, I am often reminded

"The New Orleans Creoles were Negroes who had been freed by the French plantation owners and colonial rulers."

of the fact that people say of us Germans that we are particularly fond of associations. That may be, but nowhere are there more associations and societies than among the Negroes of the U.S.A., and nowhere is the consciousness of social standing and social status more pronounced. The barrier that separates blacks and whites is only as conspicuous as it is because the problems it gives rise to affect our entire civilization. But on the other side of that barrier, the Negroes separate among themselves behind barriers at least as high and at least as insurmountable, and those barriers will certainly still exist when the racial problem has long since been resolved. Schools and Boy Scout troops, boys' and girls' clubs, even the military dispatched its delegations to the parade. In the military's delegation, blacks and whites marched peacefully side by side. Otherwise only Negroes took part in the parade. The festive procession gathered near the intersection of North Claiborne and St. Bernard Avenues, and soon, after many groups in brilliantly colorful uniforms joined the contingent, it was six or seven hundred meters long. The police had to block off the entire neighborhood. Traffic was diverted. Everyone seemed to be involved in the street parade. People were dancing everywhere, alone, in couples, and in groups. Old people and children danced too. The most enthusiastic participants came marching and dancing immediately behind the band. They were the so-called "second line," which follows the "first line," that is, the musicians. One of the most popular accessories of the true second liner is an umbrella, although it almost never rains. You see them again and again, in every shape and color, at the street parades and, in general, everywhere that Negroes have fun. They are the symbol of a little sky, under whose friendly container there is safety and security. Outside this "sky" lies the hostile white world. Or is there some other explanation for the highly symbolic popularity of the umbrella and the parasol among the Negroes?

When the parade was over, the Creole Fiesta Association gave a party at its clubhouse. The party began with a formal meal, and afterwards people danced and went on eating. The cake was one and a half meters in diameter, and a piece was cut for everyone at the party. Dignified old ladies commanded the scene and saw to it that everything went according to custom and convention. Everyone seemed to know in advance exactly whom he was supposed to dance with, and yet everything was relaxed and happy. The president of this Creole association was quite open about what she saw as the organization's purpose: "We cultivate the old traditions so that the young people see how beautiful the traditions are and continue to keep them." I asked her if only Creole Negroes could join her association. She said, "Everyone can come to us who feels they belong." But the older gentlemen, at least, made a point of speaking Creole—a bastardized French with bits of Spanish, English, and African languages—with everyone they had reason to think might understand it. The high point of the party was a large quadrille. To begin with, the dancers separated by sex into two long rows, which found their way to each other and then separated again, and as the couples turned they gave the impression of a minuet at an eighteenth-century French court rather than that of a jazz dance. For the older dancers, the point was clearly to execute the little classical minuet steps exactly right. The fact that the Tuxedo Brass Band was playing the music for this dance definitely only struck outsiders as a contradiction. None of these dancers would have had any doubt that the New Orleans music of the Tuxedo Brass Band was a perfect musical expression of old French courtly dance culture. When the musicians announce that they are about to play a minuet, a polonaise, or a gavotte, they do not place these words in quotation marks. They really believe they are playing minuets, polonaises, and gavottes. But what they are playing is New Orleans jazz, and only musicologists are able to recognize that elements of old courtly dance music once flowed into it by analyzing the music in great detail. A Creole party like this one certainly means more than the transmission of a beautiful old tradition to the younger generation. The luster that surrounds the Creole tradition is also bound up with the racial situation. The Creoles were free Negroes before the Civil War and the pseudo-emancipation from slavery. They were freer under slavery than the Negroes are today, one hundred years after slavery's abolition. The New Orleans Creoles were Negroes who had been freed by the French plantation owners and colonial rulers. They were often children of the black mistresses that it was part of good form for men of the French upper class to have. These Creoles were soon among the city's most capable tradespeople. They kept the French culture alive even after Napoleon had sold New Orleans to the United States. They were more cultivated, more educated, and better raised under slavery than the Negroes—and most white people—are in the South today. For this reason, a fondness for Creole traditions does not mean purely a fondness for tradition today. It is repressed emancipation and protest in disguise.

On May 12, 1960, William E. Pajaud died, "beloved husband of Mrs. Sallie Pajaud, father of William Pajaud, brother of Albert Pajaud...," and then the newspaper goes on to fill twelve lines with the entire extended family. Then it says: "Relatives and friends of the family; pastors, church elders, and members of the King Solomon Baptist Church;

A typical old structure in the French Quarter.

Ein typisches altes Gebäude im French Quarter.

Une vieille bâtisse typique du Vieux Carré.

Right The funeral of William E. Pajaud with the Eureka Brass Band.
Opposite Street parade scene.

Rechts Beerdigung von William E. Pajaud mit der Eureka Brass Band.
Gegenüber Szene einer Street Parade.

À droite L'enterrement de William E. Pajaud avec l'Eureka Brass Band.
Ci-contre Un orchestre lors d'une procession.

sons and daughters of the society of the resurrection 'The Friendly Eight,' 'The Bells of Joy,' the 'Star of Bethlehem Loge,'" and ten other associations of which the deceased had been a member, "are invited to attend the funeral on Saturday, May 14, 1960 at 3:00. The procession will begin at the Louisiana Undertaking Company, 1449 North Claiborne Avenue." William E. Pajaud was a trumpeter with the Eureka Brass Band all his life. His specialty was the "dirges," the slow, sad pieces that were played at funerals on the way to the cemetery. For decades, many in New Orleans hoped William E. Pajaud would be the solo trumpeter and play the dirges at their funeral. There was nothing he liked to do better: "I'd rather play a funeral than eat a turkey dinner." On the very day before he died he had played a funeral. He

"At one time the ground of the city of New Orleans was so swampy that it was impossible to bury the dead underground."

was fifty-eight years old. The interest shown in his burial was correspondingly large. People gathered at the Louisiana Undertaking Company building, and then the long procession set off to the St. Louis Cemetery No. 2. Out in front walked the grand marshall of the funeral with steps that were slow and dignified yet dancelike. Next came the Eureka Brass Band, then the survivors, and afterwards everyone else. The band played all the dirges that William E. Pajaud had played especially beautifully, not least the old hymn *Just a Closer Walk with Thee*.

At one time the ground of the city of New Orleans was so swampy that it was impossible to bury the dead underground. From this time comes the custom of interring the dead above ground in massive stone graves. As the urn was slid into the stone structure, the scenes in the cemetery were heartbreaking. Mrs. Pajaud wept and stammered and shouted, "Good-bye Willie," over and over. And the other women were hardly less demonstrative. Children had climbed over the cemetery wall from without and watched. Others were already waiting for the Eureka Brass Band at the exit, ready to form a second line immediately and dance along behind the band, whose strains now belonged to the living again, swinging and happy. But at this juncture too, music was a classic component of all New Orleans funerals: *Just a Little While to Stay Here*, the song about the short span of time that is all one has to linger on this earth. Originally it was a chorale, but here it was "swung" as if it were *When the Saints Go Marchin' In*. It goes without saying that the band played that song too.

There was another street parade on the following Sunday. It was organized by the True Love Missionary Baptist Church School. Once again, the Grand Marshall marched in front at the head of the procession. There were two bands, the Tuxedo and the George Williams Brass Bands. The instruments, as always, were trombones, trumpets, saxophones, clarinets, sousaphone, and other wind instruments, as well as big drums and a number of smaller drums. Children, mothers, and fathers walked behind the bands in their Sunday best. And of course, here too there was an enthusiastic second line. A few boys climbed trees in order to get a better view of everything. A few horse-drawn carriages also formed part of the procession, for the distinguished ladies who wished to show that they do not find it necessary to walk. There were banners everywhere, which were carried along in the procession. A few of them were still in French, in another gesture towards the old French-Creole tradition. The procession led directly into the church. The Tuxedo Brass Band positioned itself in front of the congregation in the choir of the church and framed the sermon with New Orleans jazz.

Of course, we also visited Louis Armstrong's birthplace. James Alley, where Satchmo was born, is far away from the French Quarter in a poor and disreputable area between the Perdido and Gravier Street. Even Dr. Souchon, the great man of the New Orleans Jazz Club, warned us not to go there. The whole area looks like a landscape of ruins after a bombing raid, when the first makeshift huts have just been built. It is astonishing that people have already been living in these huts for seventy or eighty years. At first we only saw hostile, angry faces in James Alley. No one wanted to give us information. When we finally found Satchmo's birthplace anyway—it is a narrow, shabby wooden hut at 723 James Alley—and even before we knew exactly which house it was, we heard very modern trumpet improvisations. And now the truly astonishing thing happened. In the very same room (if one can call it a "room") where Louis Armstrong was born, a fourteen-year-old boy was practicing the trumpet. His name was Jerry McGhee. Naturally, we asked him about Louis Armstrong, but he didn't have the slightest interest in old Satchmo. At one time he had certainly heard that Armstrong was born in this room, but that means no more to him than if Mr. Meier or Mr. Schulze had lived there. "I like Clifford Brown much better than him," he said. Later we met Jerry's mother. The young woman lives with her husband (a truck driver) and nine children in two small rooms. She said: "I'd like Jerry to play the guitar and not the trumpet. Then he can become the next Elvis Presley!"

Above Children in the French Quarter, New Orleans.
Opposite Dee Dee and Billie Pierce in front of the remains of the old Luthjen's Dance Hall.

Oben Kinder im French Quarter, New Orleans.
Gegenüber Dee Dee und Billie Pierce vor den Resten der alten Luthjen's Dance Hall.

Ci-dessus Des enfants dans le Vieux Carré de la Nouvelle-Orléans.
Ci-contre Dee Dee et Billie Pierce devant les vestiges du vieux dancing Luthjen's.

JAX
Best Beer in Town
LUTHJEN'S
DANCING
FRI., SAT., SUN..
Coca-Cola
TRADE MARK REGISTERED

Above Jack Laine in his family photo album from around 1885.
Opposite Papa Jack Laine (with one of his many handmade fireman's helmets) and Mrs. Laine, New Orleans.

Oben Jack Laine in seinem Familienalbum aus der Zeit um 1885.
Gegenüber Papa Jack Laine (mit einem seiner vielen selbst hergestellten Feuerwehrhelme) und Mrs. Laine, New Orleans.

Ci-dessus Un portrait de Jack Laine datant d'environ 1885, dans son album de photos de famille.
Ci-contre Papa Jack Laine (avec l'un des nombreux casques de pompiers qu'il réalise lui-même) et Mme Laine, Nouvelle-Orléans.

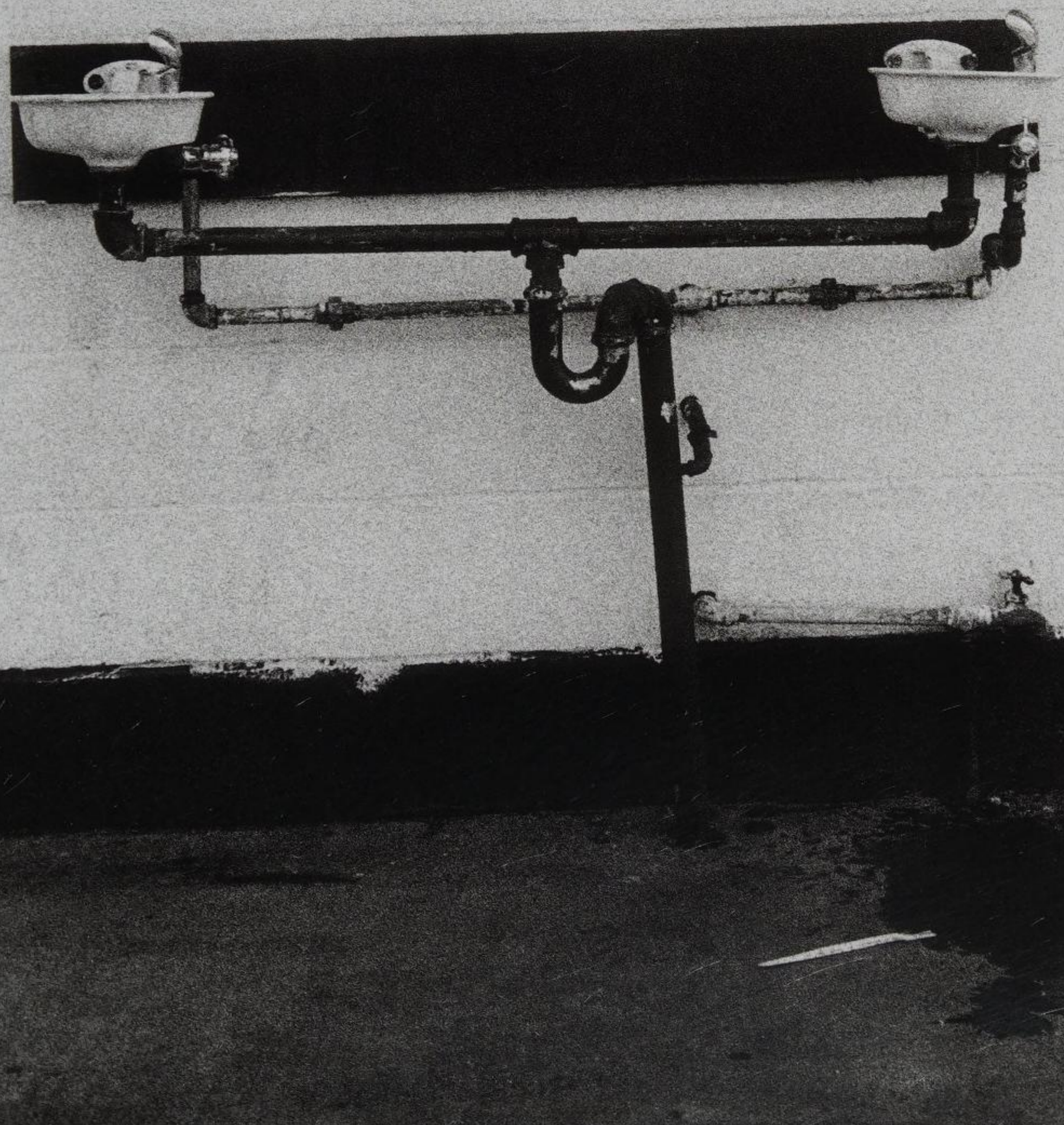
Above Brother Percy Humphrey with Sweet Emma Barrett at the Old Absinthe House on Bourbon Street.
Opposite "Colored" and "White" drinking fountains were everywhere in the Deep South.

Oben Bruder Percy Humphrey mit Sweet Emma Barrett am Old Absinthe House auf der Bourbon Street.
Gegenüber Brunnen mit Trinkwasser für »Farbige« und »Weiße« gab es im tiefen Süden überall.

Ci-dessus Brother Percy Humphrey avec Sweet Emma Barrett à l'Old Absinthe House sur Bourbon Street.
Ci-contre Dans le Sud profond, il y avait partout des fontaines séparées pour « gens de couleur » et « Blancs ».

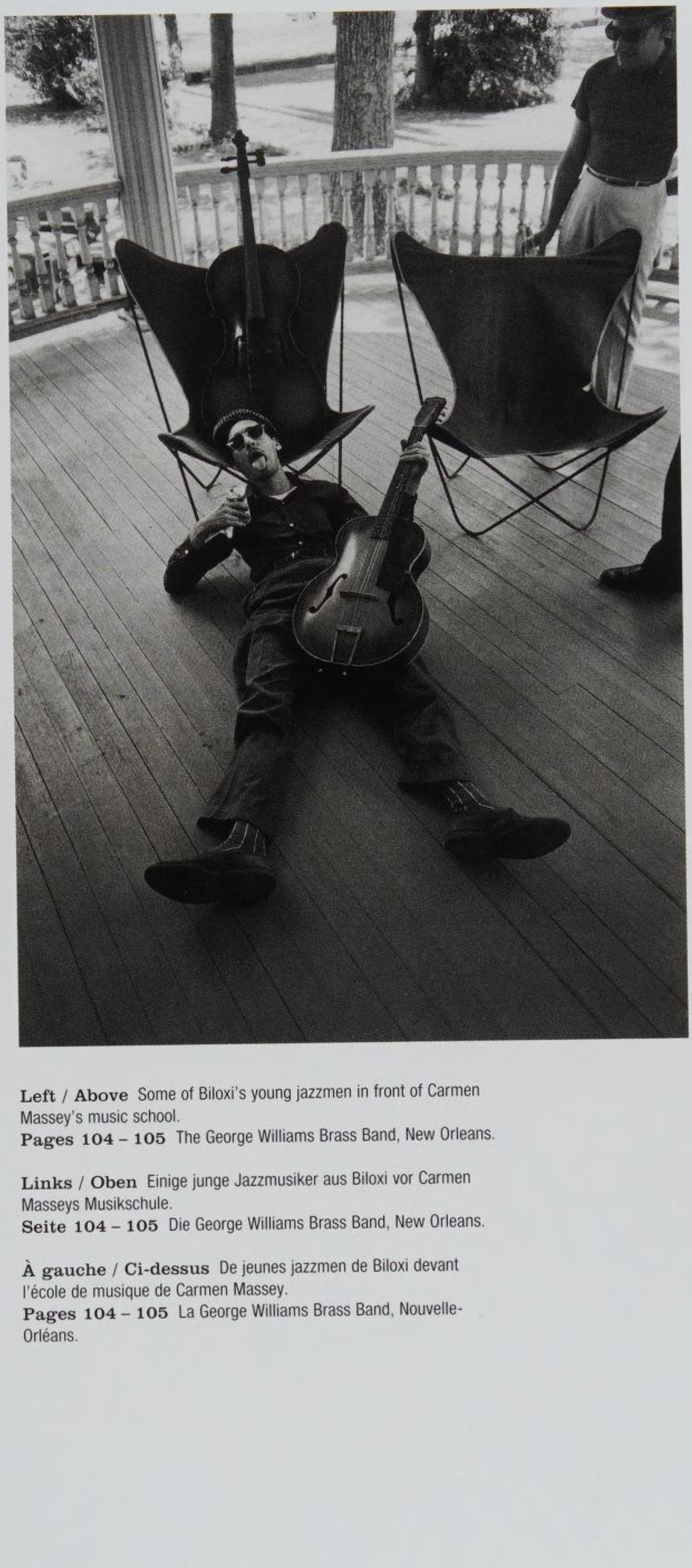
COLORED

WHITE



EBON
LOUNGE
Coca-Cola
JACKSON'S EBON
EBON
REGAL
BEER

& PATIO
Coca-Cola
EBONY
LOUNGE
GEORGE WILLIAMS'
BRASS
BAND
TW.1-2193 * TW.5-0125



Left / Above Some of Biloxi's young jazzmen in front of Carmen Massey's music school.
Pages 104 – 105 The George Williams Brass Band, New Orleans.

Links / Oben Einige junge Jazzmusiker aus Biloxi vor Carmen Masseys Musikschule.
Seite 104 – 105 Die George Williams Brass Band, New Orleans.

À gauche / Ci-dessus De jeunes jazzmen de Biloxi devant l'école de musique de Carmen Massey.
Pages 104 – 105 La George Williams Brass Band, Nouvelle-Orléans.

Pages 108 – 109 A jam session at Joe Mares's place. Above: Armand Hug (piano), Tommy Gonsoulin (trumpet), Raymond Burke (clarinet). Opposite: Sister Elizabeth Eustis (vocalist), Evelyn Williams (piano), Sal Gutierrez (drums).

Seite 108 – 109 Eine Jamsession zu Hause bei Joe Mares. Oben: Armand Hug (Klavier), Tommy Gonsoulin (Trompete), Raymond Burke (Klarinette). Gegenüber: Schwester Elizabeth Eustis (Sängerin), Evelyn Williams (Klavier), Sal Gutierrez (Schlagzeug).

Pages 108 – 109 Une jam-session chez Joe Mares. Ci-dessus : Armand Hug (piano), Tommy Gonsoulin (trompette), Raymond Burke (clarinette). Ci-contre : Sister Elizabeth Eustis (chant), Evelyn Williams (piano), Sal Gutierrez (batterie).

93

Left / Above Jim Robinson (trombone) and Slow Drag Pavageau (bass) near their home on Dumaine Street.

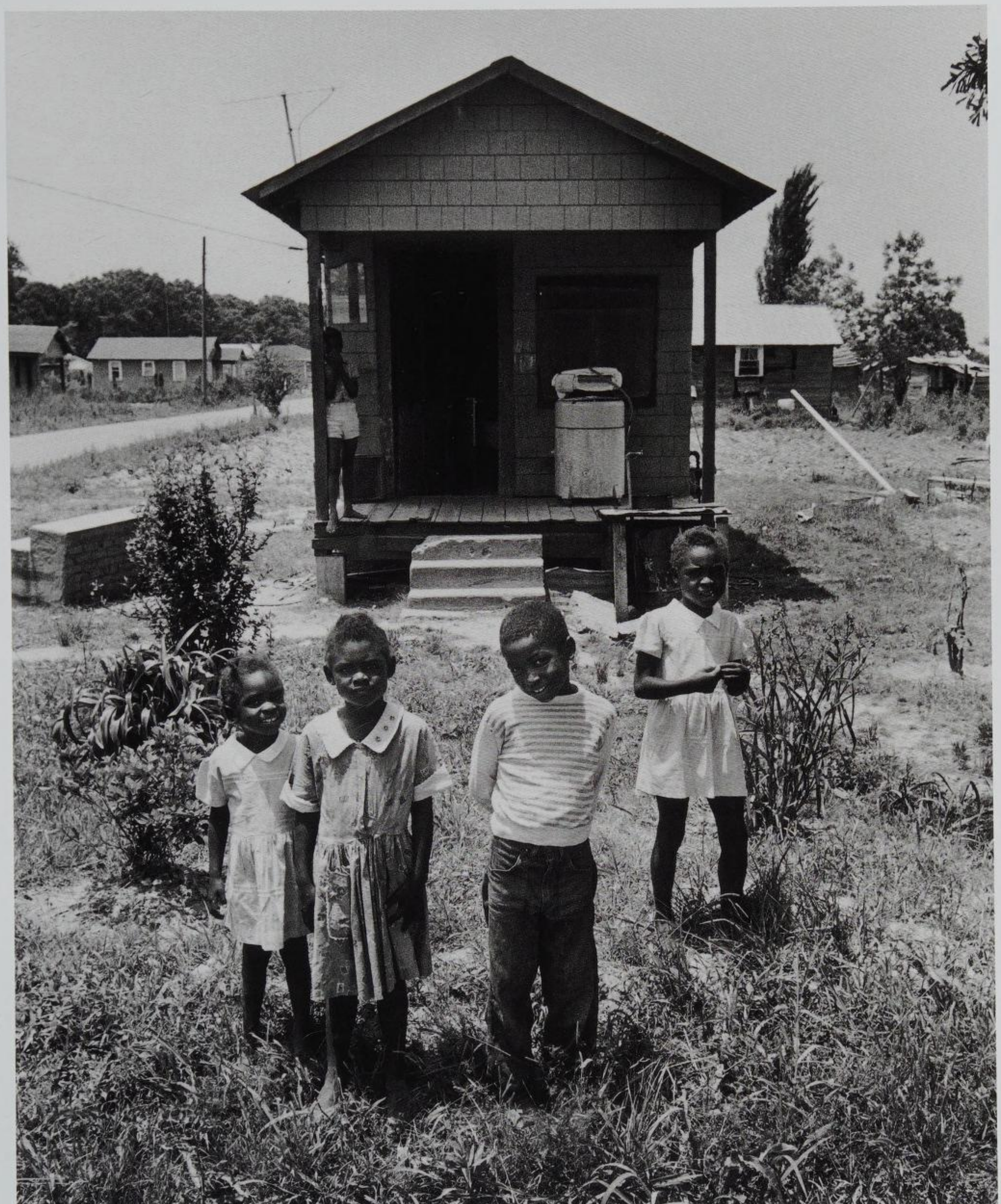
Links / Oben Jim Robinson (Posaune) und Slow Drag Pavageau (Bass) vor ihrem Haus in der Dumaine Street.

À gauche / Ci-dessus Jim Robinson (trombone) et Slow Drag Pavageau (basse) près de chez eux dans Dumaine Street.

Above Lizzie Miles is considered to be the only great blues singer in New Orleans. Ms. Miles here in her home on Tonti Street.
Opposite Jim Robinson in his home on Dumaine Street in New Orleans.

Oben Lizzie Miles gilt als die einzige große Blues-Sängerin aus New Orleans. Ms. Miles hier in ihrem Haus in der Tonti Street.
Gegenüber Jim Robinson zu Hause in der Dumaine Street in New Orleans.

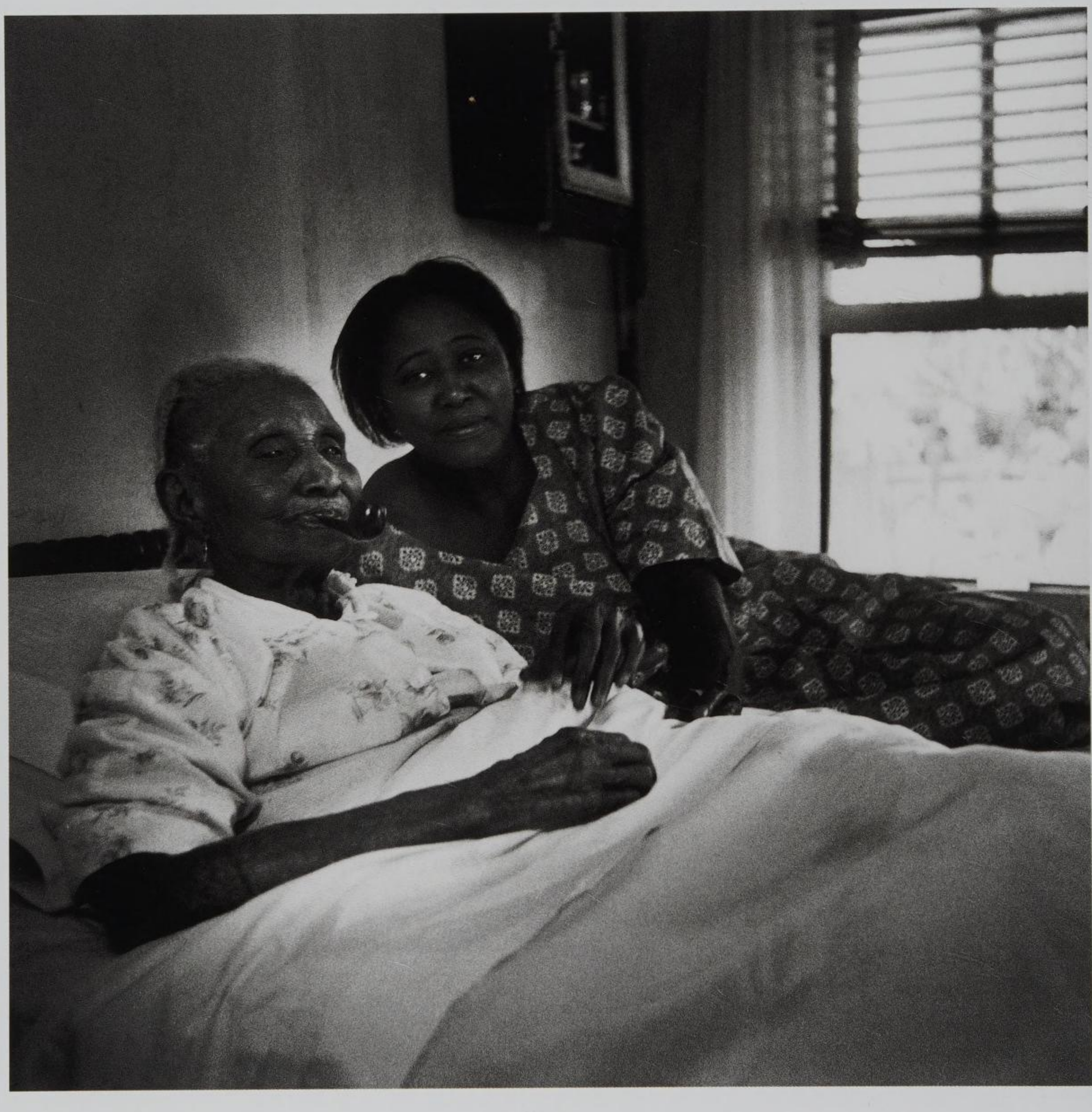
Ci-dessus Lizzie Miles est considérée comme la seule grande chanteuse de blues de la Nouvelle-Orléans. Mlle Miles ici chez elle dans Tonti Street.
Ci-contre Jim Robinson chez lui dans Dumaine Street à la Nouvelle-Orléans.



Pages 114 – 115 Louis Keppard, banjo player who switched to tuba, grocery shopping in New Orleans.
Opposite / Above On the road to Algiers, a suburb of New Orleans.

Seite 114 – 115 Louis Keppard, Banjospieler, der zur Tuba übergewechselt ist, beim Einkauf in New Orleans.
Gegenüber / Oben Unterwegs nach Algiers, einem Vorort von New Orleans.

Pages 114 – 115 Louis Keppard, banjoïste passé au tuba, ici faisant ses courses à la Nouvelle-Orléans.
Ci-contre / Ci-dessus En route vers Algiers, une banlieue de la Nouvelle-Orléans.



Above Mrs. George Lewis comforts Mr. Lewis's one-hundred-plus-year-old mother, who is enjoying a smoke on her pipe.

Oben Mrs. George Lewis kümmert sich um die über 100-jährige Mutter von Mr. Lewis, die genüßlich ihre Pfeife raucht.

Ci-dessus Mme George Lewis veille sur sa belle-mère, cent ans et des poussières, pendant que celle-ci fume sa pipe.

Above George Lewis in front of his home in Algiers.

Oben George Lewis vor seinem Haus in Algiers.

Ci-dessus George Lewis devant chez lui à Algiers.

Above Kid Thomas's New Orleans Band: Manuel Paul (tenor saxophone), Sammy Penn (drums), Paul Barnes (clarinet), George "Creole Blues" Guesnon (banjo), Kid Thomas (trumpet), "Kid Twat" Joseph Butler (bass), Louis Nelson (trombone).
Opposite George "Creole Blues" Guesnon at his home with his best friend.

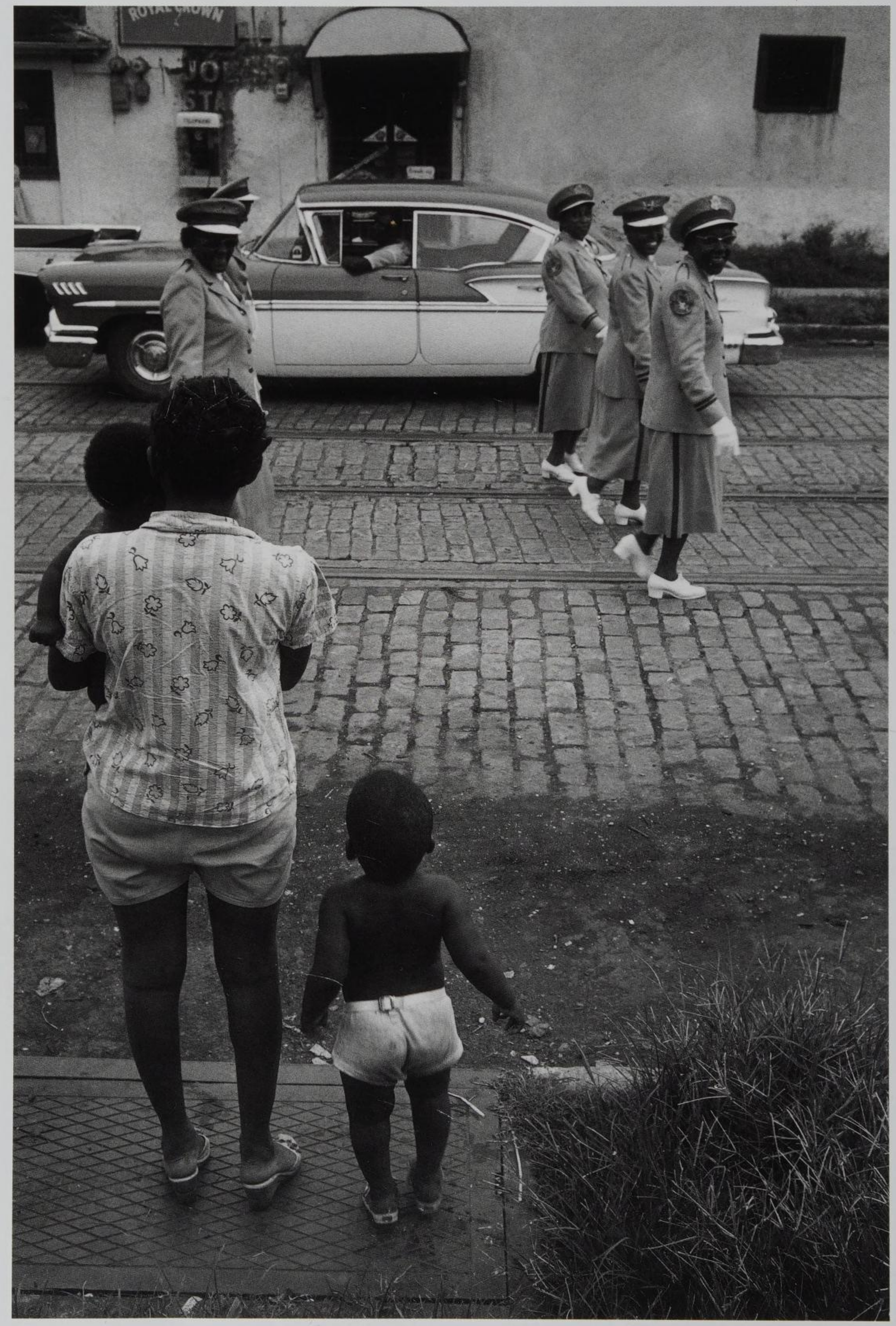
Oben Kid Thomas mit seiner New Orleans Band: Manuel Paul (Tenorsaxofon), Sammy Penn (Schlagzeug), Paul Barnes (Klarinette), George »Creole Blues« Guesnon (Banjo), Kid Thomas (Trompete), »Kid Twat« Joseph Butler (Bass), Louis Nelson (Posaune).
Gegenüber George »Creole Blues« Guesnon zu Hause mit seinem besten Freund.

Ci-dessus Le Kid Thomas' New Orleans Band : Manuel Paul (saxophone ténor), Sammy Penn (batterie), Paul Barnes (clarinette), George « Creole Blues » Guesnon (banjo), Kid Thomas (trompette), « Kid Twat » Joseph Butler (basse), Louis Nelson (trombone).
Ci-contre George « Creole Blues » Guesnon chez lui avec son meilleur ami.

Above The Melvin Lastie Quintet on a patio in the French Quarter in New Orleans: Emile Verret (piano), Lawrence Guyton (bass), Melvin Lastie (cornet), Charles Otis (drums), Charles Fairley (tenor saxophone).
Opposite Alphonse Picou in Picou's bar on Ursulines Street. He was born in 1878. His famous solo from *High Society* recorded with the Olympia Band is perhaps the most imitated solo in the history of jazz.

Oben Das Melvin Lastie Quintet auf einer Terrasse im French Quarter in New Orleans: Emile Verret (Klavier), Lawrence Guyton (Bass), Melvin Lastie (Kornett), Charles Otis (Schlagzeug), Charles Fairley (Tenorsaxofon).
Gegenüber Alphonse Picou in seiner Bar in der Ursulines Street. Er wurde 1878 geboren. Sein berühmtes Solo aus *High Society*, das mit der Olympia Band aufgenommen wurde, ist das wohl am häufigsten imitierte Solo in der Geschichte des Jazz.

Ci-dessus Le Melvin Lastie Quintet dans un patio du Vieux Carré de la Nouvelle-Orléans : Emile Verret (piano), Lawrence Guyton (basse), Melvin Lastie (cornet), Charles Otis (batterie), Charles Fairley (saxophone ténor).
Ci-contre Alphonse Picou dans son bar de la Ursulines Street. Il est né en 1878. Son célèbre solo dans *High Society*, enregistré avec l'Olympia Band, est sans doute le solo le plus imité de l'histoire du jazz.


ROYAL CROWN

INSURANCE CO.

B-6

Pages 124 – 125 The onlookers and participants of a street parade for the True Love Missionary Baptist Church School.
Pages 126 – 127 School children dressed in their Sunday best in preparation for a parade for a Creole Fiesta, New Orleans.
Pages 128 – 129 Elegant Creole ladies in the parade on the way to the Creole Fiesta.
Pages 130 – 131 A Creole Fiesta Association party, New Orleans.
Above / Opposite Members of the Creole Fiesta Association in their elegant costumes.

Seite 124 – 125 Zuschauer und Teilnehmer einer Street Parade der True Love Missionary Baptist Church School.
Seite 126 – 127 Schulkinder im Sonntagsstaat stellen sich für eine Parade bei einer kreolischen Fiesta auf, New Orleans.
Seite 128 – 129 Elegante Kreolinnen in der Parade, unterwegs zur kreolischen Fiesta.
Seite 130 – 131 Eine Party der Creole Fiesta Association, New Orleans.
Oben / Gegenüber Mitglieder der Fiesta Association in ihren eleganten Kostümen.

Pages 124 – 125 Les badauds et les participants d'une procession organisée par la True Love Missionary Baptist Church School.
Pages 126 – 127 Des écoliers en habits du dimanche se préparent pour un défilé à l'occasion d'une fête créole, Nouvelle-Orléans.
Pages 128 – 129 D'élégantes dames créoles dans le défilé qui les mènera à la fête.
Pages 130 – 131 Une réception de la Creole Fiesta Association, Nouvelle-Orléans.
Ci-dessus / Ci-contre Des membres de la Creole Fiesta Association en grande tenue.

Above Picnic at the Branch Inn in Slidell, just outside of New Orleans, with the Li'l Snooks Eaglin Band.

Oben Picknick in der Branch Inn in Slidell, außerhalb von New Orleans, mit der Li'l Snooks Eaglin Band.

Ci-dessus Pique-nique à la Branch Inn à Slidell, juste à la sortie de la Nouvelle-Orléans, avec le Li'l Snooks Eaglin Band.

Above The riverboat President in New Orleans harbor.

Oben Der Flussdampfer President im Hafen von New Orleans.

Ci-dessus Le bateau President dans le port de la Nouvelle-Orléans.

Above / Right Members of the Eureka Brass Band prepare for a funeral procession, New Orleans.
Pages 138 – 143 The funeral procession from Claiborne Avenue to St. Louis Cemetery No. 2.

Oben / Rechts Mitglieder der Eureka Brass Band bereiten sich auf einen Trauerzug vor, New Orleans.
Seite 138 – 143 Der Trauerzug auf dem Weg von der Claiborne Avenue zum St. Louis Cemetery No. 2, New Orleans.

Ci-dessus / À droite Des membres de l'Eureka Brass Band se préparent pour une procession funéraire, Nouvelle-Orléans.
Pages 138 – 143 La procession funéraire marche lentement de Claiborne Avenue au St. Louis Cemetery No. 2, Nouvelle-Orléans.

ECONOMY
9 x 12

EUREKA
BRASS BAND
N. O. La.

Above / Opposite Arriving at St. Louis Cemetery No. 2.

Oben / Gegenüber Ankunft am St. Louis Cemetery No. 2.

Ci-dessus / Ci-contre L'arrivée au St. Louis Cemetery No. 2.

Opposite / Above The Eureka Brass Band at the cemetery.

Gegenüber / Oben Die Eureka Brass Band auf dem Friedhof.

Ci-contre / Ci-dessus L'Eureka Brass Band au cimetière.

Pages 148 – 151 The funeral procession home from the cemetery turns into a joyous occasion and celebration for the dead with dancing in the streets while following the music of the brass band.
Above / Opposite The Second Liners (tough guys who can't play musical instruments) dance along with their bright colored parasols and umbrellas.

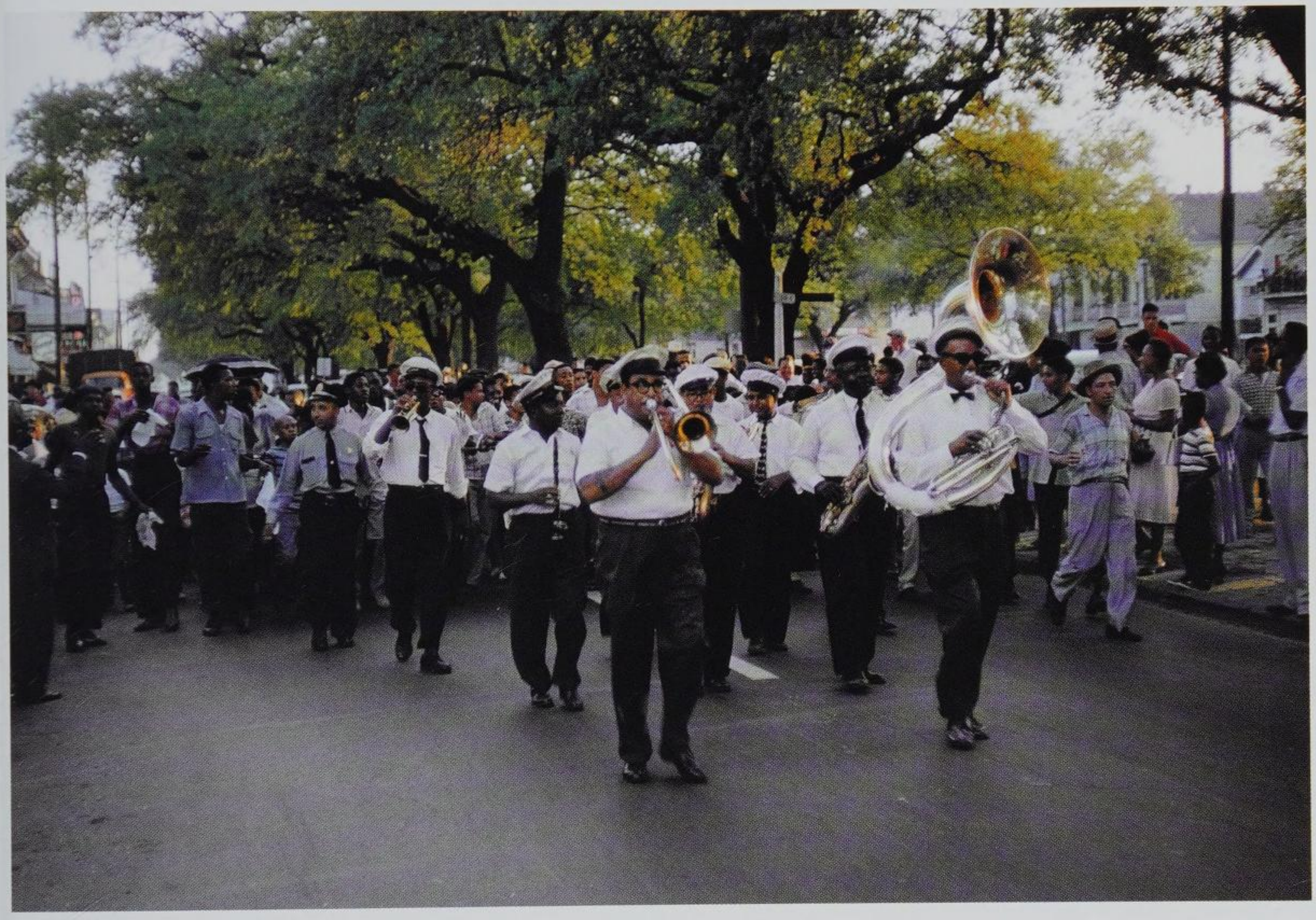
Seite 148 – 151 Der Trauerzug wird auf dem Rückweg vom Friedhof zu einem fröhlichen Straßenfest für den Toten; die Trauergäste folgen tanzend der Musik, die von der großen Brassband dargeboten wird.
Oben / Gegenüber Die Second Liners (harte Burschen, die kein Instrument spielen können) tanzen hinter dem Zug her und schwenken ihre bunten Sonnen- und Regenschirme.

Pages 148 – 151 La procession funéraire, de retour du cimetière, se transforme en hommage joyeux au mort, les gens dansant dans la rue derrière la grande fanfare.
Ci-dessus / Ci-contre La « seconde vague » (les petits durs qui ne savent pas jouer d'un instrument) danse en agitant des parapluies et des ombrelles aux couleurs vives.

BRASS B
N. O. La.

EUREKA
EUREKA

CRESCENT CITY LODGE № 299 I.B.P.O.E.W.



Pages 158 – 163 In New Orleans there can be several parades on the same day with the celebration of the funerals of lodge members, church functions and for most any big event or association.

Seite 158 – 163 In New Orleans können am selben Tag mehrere Paraden gleichzeitig stattfinden: Trauerzüge für Mitglieder aus den Bruderschaften, kirchliche Prozessionen und Umzüge bei allen möglichen großen Veranstaltungen oder von Vereinen organisiert.

Pages 158 – 163 À la Nouvelle-Orléans, on peut parfois assister à plusieurs processions dans la même journée, à l'occasion de l'enterrement du membre d'une loge, d'une fête religieuse, de la commémoration d'une association ou de n'importe quel grand événement.

NITE CAP LOUNGE
LADIES ENTRANCE
DIXIE
DIXIE
NO PARKING
IN DRIVEWAY

NEW ORLEANS

»New Orleans ist eine vollkommene Synthese aus Europa und Amerika – oder genauer: aus französischem Charme und lateinamerikanischer Lebenslust, nordamerikanischer Rationalität und schwarzer Vitalität.«

»Ihr braucht gar nicht erst nach New Orleans zu fahren. Der Jazz in New Orleans ist tot«, sagte man uns in New York. Noch in Biloxi sagte man das gleiche. Und Biloxi liegt knappe 80 km von New Orleans entfernt am Golf von Mexiko. Die Biloxianer müssten es also wissen. Aber in New Orleans erlebten wir in neun Tagen zwei »Street Parades«, ein »Funeral«, ein »Jazz Picnic« und sechs oder sieben Jamsessions – alle im Stil der großen alten Zeit, in der der Jazz entstand. Doch sprechen wir zuerst von Biloxi. Das ist ein kleiner Badeort, in dem es drei Jazzlokale und so viele gute Jazzmusiker wie kaum in einer europäischen Großstadt gibt. Einer von ihnen ist der Pianist John Probst. Als Junge hat er ein paar Meilen weiter nördlich zusammen mit Mose Allison gespielt. Er wurde auch von ihm beeinflusst, aber jetzt hat er seinen eigenen Stil. John war noch vor wenigen Jahren blind. Er hat durch theosophische Willensstudien sein eines Auge wieder sehend gemacht und sagt, das andere würde er auch noch sehend machen. Entsprechend ist die Kraft, die in seinem Spiel steckt. Treffpunkt all der Biloxi-Musiker ist die Musikschule von Carmen Massey – auch er ein Musiker, der früher mit Mose Allison zusammen gespielt hat. Bill Claxton ließ es sich nicht nehmen, all die Biloxi-Musiker vor Carmens Musikschule aufzunehmen (S.106). Von links nach rechts: der Schlagzeuger Bill Patey (der auf dem Bild mangels Drums Gitarre spielt); dann noch ein »Gitarrist«, dessen eigentliches Instrument das Schlagzeug ist, der aus New Orleans stammende Earl Cobble vom John Probst Quartet; der Bassist Jay Cave; der Pianist Don Reitan, der in einem der Jazzlokale von Biloxi ein eigenes Ensemble hatte; der Trompeter Mike Serpas (der auch wieder »zu Unrecht« eine Gitarre in der Hand hält, aber Gitarren, Zithern und Harmonikas waren die einzigen Instrumente, die wir in Carmens Musikschule fanden); dann John Probst; und unten an der Terrassen-Balustrade der Trompeter Ben Clement; der Schlagzeuger Lee Charlton; und schließlich Biloxis Musikschulleiter Carmen Massey. Versteht sich, dass die meisten dieser Musiker sehr modern sind. Vielleicht meinten sie deshalb, der Jazz in New Orleans sei tot.

»Die meisten dieser Musiker sind sehr modern. Vielleicht meinten sie deshalb, der Jazz in New Orleans sei tot.«

Als wir dann nach New Orleans weiterfuhren, kamen wir mehrfach an einer Reklame vorbei, wie sie am Anfang dieses Kapitels zu sehen ist. Man kann schon daraus, noch bevor man dort anlangt, auf die Kommerzialisierung des Jazz auf der Bourbon Street – der sogenannten »Hauptstraße des Jazzlebens« in New Orleans – schließen. Wir kamen auch an einer Tankstelle vorbei, deren »menschlicher Tankplatz« schön getrennt ist für Neger und Weiße. Sicher ist dies kein außergewöhnlicher Anblick für einen Amerikaner, der einmal in den Südstaaten war, aber wer aus Europa kommt, erfährt – wenn er so etwas zum ersten Mal sieht – einen Schock, der in diesem Falle nur dadurch ironisiert wird, dass das »schwarze« und das »weiße« Wasser doch offenbar aus derselben Leitung kommt. Vor der »weißen« Trinkstelle übrigens war eine Wasserpfütze; ein kleiner weißer Junge, der sich die Füße nicht schmutzig machen wollte und offensichtlich noch nicht über Rassenprobleme nachgedacht hatte, ging deshalb an die Trinkstelle für Neger, aber sein Vater riss ihn entsetzt zurück: lieber verdursten als trinken, wo vorher ein Neger getrunken hat! Entsprechend war es dann in New Orleans. Schwarze und weiße Musiker spielen selten zusammen und merken deshalb nicht, dass sie aus der gleichen Leitung zapfen. Einer von ihnen, der inzwischen verstorbene Trompeter Nick La Rocca von der Original Dixieland »Jass« Band – dem berühmten weißen Orchester, von dem es heißt, dass es 1917 die ersten Plattenaufnahmen in der Geschichte des Jazz gemacht hat –, erklärte allen Ernstes, dass er selbst und überhaupt ausschließlich weiße Musiker den Jazz geschaffen hätten, nicht etwa die Schwarzen. Jahrelang bombardierte er die Jazzkritiker in der ganzen Welt mit Fotokopien von obskuren Zeitungsartikeln, die er als »eindeutiges Beweismaterial« für seine These bezeichnete. Er hat dieses Beweismaterial auch an die Tulane University in New Orleans geschickt, und deshalb konnte er behaupten, das Material der Tulane University »beweise«, er – Nick La Rocca – habe den Jazz erfunden. Die Naivität, mit der immer wieder dieses Wort »erfinden« im Jazz auftaucht, ist nicht allein Nick La Roccas Angelegenheit. Seit Jelly Roll Morton gesagt hat, er habe den Jazz 1902 »erfunden«, ist immer wieder irgend jemand gekommen, der ihn schon vorher oder auch erst später »erfunden« haben will, und jeder von ihnen – einschließlich ihrer außenstehenden Mit- und Verfechter – hat seine inkompetente Denkungsart schon in dem Augenblick unter Beweis gestellt, in dem er das Wort »erfinden« im Zusammenhang mit einer künstlerischen Entwicklung auch nur verwendet oder eine Einzelpersönlichkeit als Schöpfer in Betracht zieht. Wer hat die Dichtkunst geschaffen? Oder die Malerei? Man kann die Dampfmaschine erfinden oder die Büroklammer, aber keine Kunst.

Als ich Nick La Rocca anrief, sagte er, noch bevor er »Hallo« oder »How are you?« sagte: »Ich sage Ihnen eins: Der Nigger kommt überhaupt nicht infrage.« Und dann schimpfte er lange mit wutverzerrter Stimme auf alle, die nicht glauben, dass Nick La Rocca und die Weißen den Jazz geschaffen hätten. Er würde sie alle vor Gericht bringen und verurteilen lassen. Sie hätten ein »Verbrechen an der amerikanischen Geschichte« begangen. Sie seien »Kommunisten «.Gerade der komplexhafte Charakter, der deutlich wird, wenn jemand in so harmlosem Zusammenhang die Worte »Verbrechen« und »Kommunisten« gebraucht, hilft vielleicht, dem verstorbenen Nick La Rocca Gerechtigkeit widerfahren zu lassen. In einer Musik, die so sehr Ausdruck des spielenden Musikers ist – und *nur* des Musikers, nicht eines Komponisten, der interpretiert wird –, verschieben sich leicht die Akzente. Das weiß man ja auch sonst aus der Geschichte des Jazz – nicht nur von Jelly Roll Morton her. Wer hat nicht alles behauptet, den modernen Jazz erfunden zu haben! Thelonious Monk sagt heute noch, dass er vor Charlie Parker »modern« gespielt habe. Wenn das Sehen durch die »eigene Brille« im guten Sinne zum Wesen des Jazz gehört, dann ist es unvermeidlich, dass es auch manchmal im schlechten Sinne dazu gehört. Und menschlich ist es, dass man all die Energie, die man in seine Musik steckt, auch mit dem verbindet, was man schließlich durch das ständige Sehen durch die »eigene Brille« zu denken gelernt hat – zumal dann, wenn die eigene Musik nicht mehr als »modern« gilt. Und noch stärker dann, wenn die Atmosphäre gegenüber dem, von dem man sich »bestohlen« glaubt, ohnehin schon mit Hass aufgeladen ist – wie im Süden zwischen Negern und Weißen!

Nick La Rocca hat einmal gesagt: »Die Band, die spielen konnte wie wir, hat niemals gelebt. Wir haben diese Musik in die Welt eingeführt.« Gewiss gibt es bei den wichtigen Musikern der Jazzgeschichte – und Nick La Rocca und seine Original Dixieland Jazz Band *waren* wichtig – niemals zwei, die genau gleich spielen. Was das »Eingeführt-Haben« betrifft, so war die Original Dixieland Jazz Band ja wirklich die erste Jazzband, die außerhalb von New Orleans – und vor allem in New York – großen Erfolg hatte, wie es ja oft in der Jazzgeschichte die weißen Orchester und Solisten waren, die das zum Erfolg geführt haben, was die Neger geschaffen haben. Geschaffen haben kann Nick La Rocca den Jazz schon des-

The French Quarter.

Das French Quarter.

Le Vieux Carré (le quartier français).

halb nicht, weil es ein paar Elemente in ihm gibt, die einfach nicht vom weißen Mann stammen können: die Phrasierungsweise, die Tonbildung und die rhythmische Intensität. Diese Elemente gab es vor dem Jazz nirgendwo in der »weißen«, aber allenthalben in der »schwarzen« Musik. Und wer immer eine wissenschaftliche Definition des Jazz versucht hat, hat ausgesprochen, dass diese Elemente zum Wesen des Jazz gehören. Jazz ist nicht denkbar ohne sie – wie er andererseits auch nicht ohne die europäischen Instrumente, die Symmetrie der europäischen Formen und die europäischen Harmonien denkbar ist. Wie verzwickt die Frage nach der Herkunft des Jazz ist, macht gerade dieses rhythmische Problem deutlich. Man kann nicht sagen, der Rhythmus des Jazz komme vom Neger. Die Regelmäßigkeit des Jazzrhythmus ist europäisch – sie kommt vom Marsch her; die afrikanischen Rhythmen sind vielschichtiger und asymmetrischer. Aber die Intensität des Jazzrhythmus kommt vom Neger; für sie gibt es keinen Vergleich in der europäischen Musik. Der Amalgamationsprozess ging so schrittweise vonstatten, dass kein Punkt sichtbar oder hörbar ist, an dem irgend jemand auftreten und sagen könnte, er habe die Amalgamation vollzogen. Und sie wird heute noch weiter vollzogen! So viel Marschrhythmen wie bei Bob Crosby hat es nicht einmal bei den Marching Bands im alten New Orleans gegeben. Und so viel afrikanische Rhythmen wie in Art Blakeys moderner *Orgy in Rhythm* hat es in keinem noch so »afrikanisch« klingenden Beispiel des alten Jazz – und nicht einmal des Shouts, Folkblues, Worksongs und Spirituals – gegeben. Man kann also fast sagen: Der arme Nick La Rocca ist der »Verzwicktheit« des Amalgamationsprozesses seiner eigenen Musik zum Opfer gefallen. Von hierher hat er seinen Komplex, über den selbst die weißen Musiker in New Orleans lachten. Sie sagten, dass er ein Fanatiker sei, mit dem man nicht sprechen könne. Aber auch sie sind gewiss daran interessiert, dass der weiße Anteil an der Jazzentstehung unterstrichen wird. Fast jeder weiße Musiker in New Orleans findet, dass die Neger überbewertet werden. Jeder Neger andererseits (wenn er sich die Mühe macht, darüber nachzudenken) sagt, dass die Weißen immer das aufgepickt haben, was die Neger geschaffen haben, und dass sie es dann in die Öffentlichkeit gebracht und daran verdient hätten, sodass die Öffentlichkeit die Musik der Neger immer erst durch die Weißen kennenlernen konnte. Der erste und älteste dieser weißen Musiker ist »Papa« Jack Laine. Der New Orleans Jazz Club hat ihm eine Urkunde verliehen, nach der er der »Vater des weißen Jazz« ist. Und wenn überhaupt »weißer« Jazz am Anfang stand, dann hat immerhin Papa Laine mehr Anspruch, den Jazz »erfunden« zu haben, als Nick La Rocca. Denn Laine hat bereits gespielt, als La Rocca noch gar nicht geboren war. Papa Laine – oder, wie der von deutschen Einwanderern abstammende Musiker eigentlich heißt, Johnny Stein – war der erste erfolgreiche Bandleader der Jazzmusik. Er hat zwischen 1889 und 1920 mehr verschiedene Bands gehabt als fünfzig Jahre später Woody Herman. Manchmal hatte er auch mehrere Bands zur gleichen Zeit, die alle auf seine Rechnung spielten, selbst wenn er immer nur bei einer am Schlagzeug sitzen konnte. Und selbstverständlich sagt auch Papa Laine, er sei der erste gewesen. Jeder ist in New Orleans mit irgend etwas der erste gewesen. Papa Laine meint: »Ich war derjenige, der mit allem begann. Vor mir gab's nur eine Niggerband, und das war bloß eine Brass Band, aber ich war es, der die erste richtige Jazzband hatte.« Einen Augenblick später benötigt er die Neger dann aber doch: »Selbst die Nigger erkannten meine Musik an.« Heute lebt Papa Laine an der Stadtgrenze von New Orleans in einer kleinen Hütte an einer Eisenbahnlinie, wo ununterbrochen die Züge vorbeirangiert werden, und macht Feuerwehrhelme. Stolz zeigt er eine Urkunde darüber, dass er seit 1913 »Mitglied auf Lebenszeit bei der David Crockett Steam Fire Company No. 1« ist. Zu diesem Feuerwehrverein kam er, weil damals die Paraden der Feuerwehrleute musikalisch besonders glanzvoll waren. Papa Laine macht für seinen Verein seit dreißig Jahren ununterbrochen Feuerwehrhelme: er hat inzwischen mehr Helme gemacht, als der Verein je Mitglieder gewinnen kann. Seine Frau zeigte uns im Familienalbum ein Bild von 1895: der junge Noch-nicht-»Papa« Laine in einer damaligen Feuerwehruniform.

Der weißen Musiker in New Orleans nimmt sich Joe Mares mit seiner Plattenfirma Southland Records an (und manch-

Melvin Lastie.

mal auch einiger schwarzer). Joe ist ein Bruder von Paul Mares, dem Trompeter der New Orleans Rhythm Kings und großen Konkurrenten von Nick La Rocca. Joes Southland-Plattenfirma befindet sich mitten im French Quarter, dem alten französischen Viertel der Stadt, in der St. Louis Street. Dorthin lud Joe alle Musiker, die er erreichen konnte, zu einer Jamsession für uns ein: Harry Shields, den Bruder von Larry Shields, dem alten Klarinettisten der Original Dixieland Jazz Band, und sein Gegenstück unter den jüngeren Klarinettisten im heutigen New Orleans, Raymond Burke; den Posaunisten Emile Christian, der ebenfalls um 1918 mit der Original Dixieland Jazz Band gespielt und dann 15 Jahre in Frankreich gelebt hat; den Trompeter Tommy Gonsoulin, der in den Orchestern von Gene Krupa und Jack Teagarden gejazzt hat; den Banjospieler Joe Caprano; den Bassisten Bob Coquille; den Schlagzeuger Sal Gutierrez; den Tubaspieler James »Pinky« Wadlington; und zwei der bekanntesten weißen Musiker im heutigen New Orleans: den Trompeter Sharkey Bonano und den Ragtime-Pianisten Armand Hug, einen der letzten, authentischen Ragtime-Musiker, die es noch gibt. Die einzigen schwarzen Gäste der Session waren Sister Elizabeth Eustis und ihre Begleiterin. »Schwester Elisabeth« ist, seit Mahalia Jackson ihre Heimatstadt New Orleans verlassen hat, die beste Spiritual- und Gospelsängerin der Stadt. Sie hat eine eigene Radio-Show, aber noch immer singt sie – wie in der alten Zeit – allsonntäglich an den Straßenecken des French Quarter, begleitet von nur einem Tambourin.

Als wir nach der Session bei Joe Mares schräg über die Straße in den Schallplattenladen von Bill Russell gingen, sagte einer der Musiker: »Niemand hat mehr für den Jazz in New Orleans getan als Bill. Nur kümmert er sich leider ein wenig zu viel um die Neger.« An der Richtigkeit der ersten Hälfte dieses Ausspruches besteht kein Zweifel. Bill ist kein Musiker und im Grunde auch kein Kritiker. Er ist ein Enthusiast, der alles Geld, was er in seinem Leben verdient hat, ausgegeben hat, um New Orleans-Musiker auf Platten aufzunehmen – bereits zu einer Zeit, als niemand sonst in der Welt auf den Gedanken kam, dass es irgend etwas in New Orleans auf Platten aufzunehmen gebe. Damals lebte Bill in Chicago. Inzwischen hat er den Traum seines Lebens verwirklicht: Er hat einen Jazz-Schallplattenladen mitten im French Quarter von New Orleans, und dieser Laden ist der Treffpunkt all derer, die sich in New Orleans für Jazz interessieren. In dem Laden liegen so viele Schallplatten und alte Bilder und noch ältere Stiche und Plakate und stereoskopische Trickbilder und Kintoppfotos aus den Zwanzigerjahren herum, dass man kaum gehen kann. Bill Russell sitzt mitten in diesem Tohuwabohu und repariert alte Geigen, indem er zwei oder drei lädierte Instrumente auseinandernimmt und daraus eines zusammenbaut. Dazu hört er Schallplatten – aber nur selten Jazz, am liebsten die großen Violinkonzerte und vor allem Mozart. Bill Russell ist die Verkörperung all derer, die von New Orleans, seiner Atmosphäre und seiner Musik fasziniert sind: der Typ von Intellektuellen, der so persönlich und menschlich ist, dass er nicht wie ein Intellektueller wirkt, und der von der europäischen Romantik herkommt und erkannt hat, dass die Romantik brüchig geworden ist, und der nun einen ebenso starken und warmen Ersatz dafür braucht: eben New Orleans. Irgend jemand hat einmal gesagt, Bill Russell sei »all soul«, ganz und gar Seele, und das war das erste Mal, dass ich das Wort »Soul« im Zusammenhang mit Jazz gehört habe – lange vor der modernen Soul-Musik.

Es gibt in den USA eine ganze Gruppe solcher Persönlichkeiten, deren »Primus inter pares« Bill Russell ist. Ihre Namen werden nur selten von den bekannten Jazz-Zeitschriften erwähnt, und doch haben sie eine mühsame und kaum hoch genug einzuschätzende Sammler- und Aufklärungsarbeit geleistet: David Stuart in Hollywood und Charlie Gamble in San Francisco oder früher Lester Koenig und Nesuhi Ertegun, die

heutigen Chefs der Schallplattenfirmen Contemporary und Atlantic oder – in Bezug auf den Chicagostil – John Steiner in Chicago und neuerdings Frank Driggs in New York für den Kansas City Jazz – Männer, die sich in einem gewissen Abschnitt ihres Lebens einer bestimmten Jazzform mit Haut und Haaren verschrieben haben und die doch weltoffene, aufgeschlossene Persönlichkeiten geblieben sind – ohne den Fanatismus oder die Komplexe, aus denen heraus es in Europa immer noch Leute gibt, die glauben, man müsste für traditionellen Jazz »kämpfen«. Dieser Kampf und diese Schlacht sind in der großen Zeit des New Orleans Revival – der Wiederentdeckung der alten Jazzformen – geschlagen und triumphal gewonnen worden – zwischen 1938 und 1944. Wer jetzt immer noch »kämpft«, gleicht jenen alten Soldaten, die, unbetroffen von Sieg oder Niederlage, nach jedem Krieg immer noch in Gedanken, Erinnerungen und Komplexen weiterkämpfen und Mitglied beim »Stahlhelm« sind. Bill Russell und sein junger Mitarbeiter Dick Allen – eine Art verjüngter Ausgabe von Russell und obendrein noch ein typischer Südstaatler – tragen das Material für das Jazzarchiv der Tulane University zusammen (und schon deshalb kann keine Rede davon sein, dass dieses Material »beweise«, der Jazz sei von Weißen geschaffen).

Wer mit ihnen durch die Straßen von New Orleans geht, trifft alle paar Minuten irgend jemanden, der direkt oder indirekt mit Jazz zu tun hat. In der Burgundy Street etwa trafen wir »Brother« Percy Randolph, einen Straßenhändler, der auf einem einfachen Karren Ramschwaren durch die Straßen zieht und sie mit Blues-Gesang und Mundharmonikaspiel anpreist. Früher spielte er Waschbrett, aber das hat ihm die Polizei verboten, weil es zu laut ist. Es gibt in New Orleans noch andere solcher Straßensänger. Blind Snooks Eaglin und Lucius Bridges gehören zu ihnen. Und wie gesagt: Am Sonntag singt Sister Elizabeth auf der Straße Spirituals. Zu denen, die früher den Blues oft genug auch auf der Straße sangen und spielten und die heute zu alt sind, dies zu tun, gehören auch die Sängerin und Pianistin Billie Pierce und der Trompeter Dee Dee Pierce. Dee Dee stammt aus einer alten, französisch sprechenden Familie von Louisiana, seine Frau ist aus Florida. Billie hat unter anderem Bessie Smith begleitet und Dee Dee hat mit so berühmten New Orleans-Musikern wie Kid Rena und Buddy Petit gespielt. Kreolische Volkslieder und Blues gehören auch heute noch zum Repertoire der beiden rührenden alten Leute – Lieder auch über das gute kreolische Essen aus einer Zeit, in der die Kreolen in New Orleans eine Kultur repräsentierten, von der heute selbst die Weißen Louisianas weit entfernt sind, von den Negern ganz zu schweigen. Billie und Dee Dee haben zwanzig Jahre lang in Luthjen's Dance Hall gespielt und gesungen, einer der alten Tanzhallen, die in der Geschichte des New Orleans Jazz allzuoft vergessen werden. Es ist so viel effektvoller, vom »Red Light District« und den Prostituierten-»Saloons« der Lulu White zu sprechen, aber die Musik, die dort erklang, wurde zuerst einmal in den Negertanzhallen vor einem ausschließlich schwarzen Publikum ausprobiert, bevor sie den Gästen der »Saloons« und den Touristen vorgestellt wurde.

Auch die letzte – man kann fast sagen: einzige große – New Orleans-Blues-Sängerin ist immer noch da: Lizzie Miles. Sie hat bereits um 1915 mit King Oliver gesungen, noch bevor Oliver nach Chicago ging. Und sie hat dann mit Jelly Roll Morton und Fats Waller gearbeitet und in Paris gelebt. Heute hat sie im French Quarter eine blitzsaubere Wohnung, in der man sie allerdings selten antrifft, weil sie täglich mehrere Male zur Kirche geht. Das ist auch so ein Aspekt, der in den Geschichten des New Orleans Jazz zu oft übersehen wird: Man kokettiert mit der »Sündigkeit« der Stadt, aber spricht nicht von ihrem Katholizismus. Uns ist der Katholizismus stärker aufgefallen als die »Sündigkeit«. Sicher mag das Verhältnis früher anders gewesen sein, aber wenn selbst die moderne Industriestadt New Orleans noch sehr katholisch ist, sprechen alle Anzeichen dafür, dass das alte New Orleans noch viel katholischer gewesen sein muss. Lizzie Miles ist deshalb die einzige große aus New Orleans stammende Blues-Sängerin, weil New Orleans zwar eine Hauptstadt des Jazz, aber gewiss nie eine Hauptstadt des Blues war. Die fröhliche, lebenslustige Seite des Jazz stand hier im Vordergrund. Blues gab es vor allem draußen auf dem Land in Gestalt des Folkblues, bei dem Struktur und Harmonik des Blues meist noch nicht recht ausgeprägt waren.

Der Neger war in New Orleans nicht so sehr der »verschmähte Liebhaber«, als der er im Blues erscheint. Denn das ist doch der entscheidende Unterschied zwischen der Liebe in den Blues-Texten und der Liebe in europäischen Liebesliedern: Bei uns wird eine Frau besungen und bedichtet, die man gern haben will; in den Texten des Blues werden Frauen besungen, die man gehabt und darüber lieben gelernt hat und die einen dann betrügen oder verlassen. Dieser Unterschied ist nur sehr oberflächlich damit erklärt, dass sich die Liebe dort vielleicht anders abspielt oder abgespielt hat. Heute spielt sie sich kaum noch anders ab, und trotzdem besteht die alte Thematik auch in den modernen Blues weiter. Wahrscheinlich besteht sie deshalb weiter, weil die Frau hier nur eine Art »Ersatzfunktion« für die weiße Zivilisation bedeutet – oder auch ein Symbol dafür. Nicht seinen Frauen, sondern dem »weißen Mann« gegenüber befindet sich der Neger in der Situation des verschmähten Liebhabers, der zwar ab und zu mal Kostproben erhaschen, aber nie auf die Dauer besitzen darf. Nur die Kreolen in New Orleans durften besitzen – zwar auch nicht auf Dauer, aber doch immerhin so lange, bis in den Jahren nach der Sklaven-»Befreiung« mehr und mehr zwischen Neger und Neger kein Unterschied gemacht wurde: der »Einfachheit« halber und aus »prinzipiellen« Gründen. Nicht umsonst ist George Lewis' *Burgundy Street Blues* mit seiner kreolischen Atmosphäre zu einem Symbol des Blues in New Orleans geworden: gewiss eine der schönsten Blues-Aufnahmen der Jazzgeschichte, aber, wie Dr. Ingolf Wachler gezeigt hat, »auf schön zurechtgetrimmt«, ohne die lastende Verlorenheitsstimmung und vor allem ohne den Realismus des echten Blues. Man spürt in dieser »schönen Traurigkeit« des *Burgundy Street Blues* die wunderschönen, eleganten und verspielten Eisengitterverzierungen an den Balkonen, Veranden und Terrassen der Stadt und die schattigen, friedlichen Patios in den Hinterhöfen. George Lewis ist heute der überragende Repräsentant des Jazz in New Orleans. Und man kann sagen, dass es überhaupt in der ganzen Welt nur noch drei Orchester gibt, die authentischen New Orleans Jazz auf einem ganz hohen Niveau spielen, aus eigener Tradition und Erfahrung, nicht aufgewärmt in irgendeinem Revival oder aus zweiter oder dritter Hand nach Plattenaufnahmen nachkonstruiert. Diese drei Bands sind: die George Lewis Band in New Orleans, die Wilbur De Paris »new« New Orleans Band in New York und Kid Ory's Creole Jazzband in San Francisco. Zwei der besten Solisten der George Lewis Band sind der Posaunist Jim Robinson und der Bassist Slow Drag Pavageau. Die Gegner von George Lewis sagen oft, dass George schrecklich falsch spiele. Das Wunder seiner Musik liegt darin, dass er das tut und trotzdem die Atmosphäre einer hohen Sensibilität und großen Kultiviertheit vermittelt – also gerade jene Atmosphäre, die sonst unvereinbar mit technischer Inkompetenz scheint (während sich beispielsweise Expressivität, Vitalität und Aufrichtigkeit durchaus mit »falschen Noten« vertragen). Es gibt wenige New Orleans-Musiker, in deren Musik so viel sensible »sophistication« schwingt wie in der von George Lewis; sie ähnelt jener, die heute das Modern Jazz Quartet hat. Was für John Lewis vom Modern Jazz Quartet die Barockmusik ist, das sind für George Lewis die alte kreolische Kultur und die französische Holzbläsertradition.

»Wenn man nach New Orleans kommt, glaubt man, nicht mehr in den USA zu sein.«

Diese Holzbläsertradition, die ja auch heute noch in der Welt der sinfonischen Musik hoch anerkannt wird, drang vor allem durch das Orchester der berühmten Französischen Oper von New Orleans in die Stadt. Die französischen Holzbläser waren für den Jazz in New Orleans so wichtig wie die deutschen Blechbläser für den Jazz in St. Louis. Nicht umsonst waren die besten New Orleans-Klarinettisten Kreolen, das heißt sie waren mehr mit der französischen und weniger – wie die anderen Neger – mit der amerikanischen Kultur verbunden.

Man erfährt in New Orleans ständig – innerhalb und außerhalb des Jazz –, wie lebendig diese alten Traditionen auch

heute noch sind. Das 20. Jahrhundert mit all seinem Tempo und seiner Organisiertheit konnte ihnen nur wenig anhaben. Ein junger Musiker wie Raymond Burke oder – auf kommerziellerer Ebene – Pete Fountain zehren in ihren Klarinettenimprovisationen in jeder Note von der alten französischen Holzbläsertradition. Aber auch ein Klarinettist aus der alten Zeit – einer der allerwichtigsten – lebte zur Zeit unserer Reise immer noch in New Orleans: Alphonse Picou. Schon der Name verrät, dass er kreolischer Neger war. 1878 geboren, hatte er seit 1894 mit den verschiedensten New Orleans-Orchestern gespielt – von der Olympia Band und Bunk Johnson um die Jahrhundertwende bis hin zu Papa Celestin in der Jahrhundertmitte. Sein berühmtes Solo über *High Society* ist das vielleicht meistkopierte Solo der Jazzgeschichte. Fast jeder Musiker, der *High Society* spielt, zitiert es oder verwendet Teile daraus. Alphonse Picou besaß eine kleine Bar in der Ursulines Street, wo sich die Musiker oft trafen. Man sagte uns, dass wir nicht nach elf Uhr morgens kommen dürften, wenn wir ihn noch nüchtern antreffen wollten, aber auch elf Uhr war offenbar zu spät. Alphonse Picou war glücklich, dass es noch Leute gab, die sich seiner entsannen. Er nahm seine Klarinette mit dem eigentümlichen, saxofonartigen Trichter (»es klingt viel lauter so«) und tanzte in seinem leeren Lokal herum. Zuerst brachte er nur piepsende Töne hervor, aber mit einem Mal waren, kristallklar und fehlerlos, Phrasen aus dem *High Society*-Solo da. Alphonse Picou ist im Februar 1961 82-jährig gestorben.
Ein anderer Klarinettist, der viel von dieser alten französischen Holzbläsertradition vermittelt, ist Paul Barnes. Er spielt zumeist in der Kid Thomas New Orleans Jazz Band, die – nachdem George Lewis nun immer älter wird – von vielen als der legitime Nachfolger der George Lewis Band bezeichnet wird. Wir erlebten Kid Thomas' starke, kraftstrotzende Trompete bei einer College-Party. In seiner Band spielten Louis Nelson (Posaune), Paul Barnes (Klarinette), Manuel Paul (Tenorsaxofon), Sammy Penn (Schlagzeug), Joseph »Kid Twat« Butler (Bass) und George Guesnon (Banjo). Guesnon tritt auch als Vokalist hervor und trägt den Beinamen »Creole Blues«. In seinem schönen, melodiösen Blues vermittelt er etwas von dem gepflegten, indirekten, so typisch kreolischen Verhältnis zum Blues, von dem wir gesprochen haben.
Auch heute spürt man immer noch, dass der Jazz in der alten Zeit in New Orleans so etwas wie eine Familienangelegenheit war. Wenn man die Musiker nicht trifft, trifft man ihre Verwandten. So rannte uns beispielsweise Louis Keppard über den Weg, als er gerade vom Einkaufen kam. Louis ist der Bruder von Freddie Keppard, dem zweiten »Jazz King« der Stadt (nach Buddy Bolden und vor King Oliver). Damals – vor 50 Jahren, als Freddie Trompete spielte – war Louis Keppard Banjospieler. Heute, mit 73 Jahren, bläst er Tuba: »Ich bin schließlich auch selbst schwerer geworden.« Dass trotzdem so viele Leute sagen, der Jazz in New Orleans sei tot, liegt vor allem daran, dass man an die Bourbon Street denkt, wenn man vom Jazz in New Orleans spricht. Die Straße der Bourbonen im alten französischen Viertel gilt seit langem als die Hauptstraße des Jazzlebens in New Orleans. Aber wenn man dorthin kommt, findet man nur wenig Jazz, und von diesem Wenigen ist gut die Hälfte fragwürdig. Dafür gibt es um so mehr Striptease-Shows. Ich habe auf der Bourbon Street zwanzig Stripteaselokale und fünf Jazzlokale gezählt. Das Verhältnis »verbessert« sich dadurch, dass in manchen der Stripteaselokale zweitrangiger Jazz als Backgroundmusik für die sich ausziehenden Mädchen gespielt wird. Selbst die Speisekarten der berühmten Lokale in New Orleans – vielleicht die besten Esslokale in den USA – richten sich nach den Striptease-Touristen. Wir bekamen ein »Striptease Steak«, aber nirgends gab es ein »Jazz Steak«. Zu den Jazzlokalen gehören das weltberühmte »Famous Door«, in dem Sharkey Bonano jahrelang gespielt hat, die »Paddock Lounge«, das »Old Absinthe House« und das Lokal, das sich Pete Fountain für sich und seine Klarinette eingerichtet hat. In der Paddock Lounge spielte Octave Crosby's Band seit elf Jahren, und man kann sich vorstellen, wie die Musik sein muss, wenn eine Band elf Jahre lang ohne Unterbrechung Nacht für Nacht vor einem ältlichen Touristenpublikum die gleichen Stücke spielen muss. Immerhin ist ein so vorzüglicher Musiker wie der Trompeter Thomas Jefferson Mitglied der Band. Den verhältnismäßig besten Jazz, den wir auf der Bourbon Street hören konnten, gab es im »Old Absinthe House« von Sweet Emma Barrett am Piano und den beiden Brüdern Willie und Percy Humphrey auf Klarinette und Trompete. Sweet Emma schlägt nuancenlos auf das Klavier, als sei es ein Schlagzeug mit 88 Trommeln, aber die Touristen kommen weniger um der Musik willen, als um Sweet Emma zu sehen: An den dürren Füßen trägt sie Schellen, damit es schön klingelt, wenn sie den Rhythmus stampft. Die Touristen sehen die Schellen und sagen: »Tja, das ist das alte, wunderschöne, richtige New Orleans.« Ich war zweimal im »Old Absinthe House«, und während dieser Zeit gingen fünf verschiedene Touristen zu Sweet Emma und fragten: »You know *Tiger Rag*?« Sweet Emma verzog jedes Mal das Gesicht und flüsterte, zu ihren Musikern gewendet, so etwas wie »Oh je«, aber trotzdem spielte sie jedesmal wieder fleißig den *Tiger Rag*.

»Bei den alten Funerals ging es mit trauriger Musik zum Friedhof hinaus und mit fröhlicher Musik wieder heim.«

Trotzdem ist die Bourbon Street eine wunderschöne Straße, und das alte French Quarter ist die architektonisch schönste und geschlossenste »Stadt«, die es in den USA gibt. Die französischen Eisengitter und die spanischen Patios, die kreolischen Puppen in den Schaufenstern und die hervorragenden Lokale – Oysters Rockefeller und Bouillabaisse à la Nouvelle Orléans sind am meisten zu empfehlen –, die alten spanischen und französischen Häuser, die Straßen, die noch alle französische Namen tragen, und die ganze Atmosphäre dieses »Vieux Carré« sind einzigartig und unverwechselbar. New Orleans ist eine vollkommene Synthese aus Europa und Amerika, oder genauer: aus französischem Charme und lateinamerikanischer Lebenslust, nordamerikanischer Rationalität und schwarzer Vitalität. Es ist überhaupt die einzige Synthese aus diesen vier Elementen, die sich sonst nirgendwo zu einem Ganzen gefügt haben. Deshalb glaubt man, wenn man nach New Orleans kommt, nicht mehr in den USA zu sein. Die Amerikaner meinen, es sei »wie Frankreich«. Aber wenn New Orleans in Frankreich läge, würde man, sobald man die Stadt beträte, glauben, Frankreich verlassen zu haben. Der nordamerikanische Anteil am Temperament und an der Atmosphäre der Stadt ist größer, als es die meisten Amerikaner (für die sich das Amerikanische von selbst versteht) wahrhaben wollen. Die 15 Millionen Dollar, die die Amerikaner im Jahre 1803 für die Stadt und den Staat Louisiana an Napoleon zahlten, werden heute in der Umgebung von New Orleans allein an Erdöl innerhalb von acht Tagen umgesetzt. Dabei waren 15 Millionen Dollar vor 150 Jahren ein vielfach überhöhter Kaufpreis. New Orleans war mit seinen 8000 Einwohnern eine dürftige Insel in einem riesigen Sumpf, der früher oder später alles wieder zu verschlingen drohte. Der Sumpf umgibt auch heute noch die Stadt. Denn New Orleans liegt nicht, wie selbst die Amerikaner sagen, »am Golf von Mexiko«. Zwischen der Stadt und der Mississippimündung breiten sich 170 Kilometer Sumpf aus. In diesem »Bayou Country« wird auch heute noch französisch gesprochen. Und die französisch sprechenden Familien, die dort leben, haben auch heute noch Verwandte in Quebec oder Montreal. Denn die französischen Kolonisatoren, die das Land Louisiana im Jahre 1699 nach Ludwig XIV. benannten, kamen nicht vom Meer her, sondern den Mississippi herab aus Kanada. Ihren Namen – d'Iberville etwa oder Bienville – begegnet man ständig in New Orleans (das zunächst dort liegen sollte, wo heute Biloxi liegt). Der Instinkt, mit dem sie die Stadt – einer Direktive des Pariser Hofes bewusst entgegenhandelnd – in einer Biegung des Mississippi zwischen dem Strom und dem großen See Pontchartrain gründeten, ist auch 250 Jahre später noch bewundernswert.

Aber zurück zum Jazz, dessen Atmosphäre und Geschichte in New Orleans man nur recht verstehen kann, wenn man die Historie der Stadt kennt. Den Sumpf, der die Stadt umgibt, sahen wir, als wir in der Branch Inn in Slidell – ein paar Meilen außerhalb von New Orleans – eines der »Picnics« erlebten, wie sie in der Entstehungszeit des Jazz üblich waren

und wie sie gelegentlich auch heute noch gefeiert werden. Am Sonntagvormittag fährt man mit einem Korb Verpflegung und ein paar Flaschen Gin aufs Land und lagert sich auf einer Wiese. Dort spielt die Band, und man tanzt dazu. In der Branch Inn war es die Band von Little Snooks Eaglin, einem blinden Blues-Sänger und Gitarristen, der sich den effektvollen Beinamen »Little Ray Charles« zugelegt hat, aber seine Blues sind viel rustikaler und einfacher als die des großen Ray Charles. Die Musiker seiner Band spielten zuerst – als es losging und noch nicht viele Leute da waren – hochmodernen Hard Bop. Aber dann kam der Manager und sagte: »Enough of that modern stuff« – genug von diesem modernen Zeug. Darauf wurde Rhythm and Blues gespielt. Erst dann fingen die Leute an zu tanzen. Auf diesem Picnic waren wir – wie so oft – die einzigen Weißen. Die jungen schwarzen Tänzer und Tänzerinnen fühlten sich offensichtlich gestört. Zuerst gab es nur ein paar abfällige Bemerkungen: »Hey white man, was willst du hier«, aber dann wurde die Stimmung immer feindseliger, und es schien uns richtiger und friedfertiger, das schöne Jazz Picnic in Slidell vorzeitig zu verlassen.

Bill Russel und Dick Allen müssen bei ihren Jazzexkursionen, die sie für die Tulane University durchführen, ständig einen polizeilichen Ausweis bei sich haben, wonach sie berechtigt sind, Negerwohnungen zu betreten, Negerlokale zu besuchen und an Negerversammlungen teilzunehmen. Theoretisch könnte man ohne einen solchen Ausweis verhaftet werden – auch dann, wenn es gar keine Zwischenfälle gibt. Man wird »sicherheitshalber« verhaftet; den entsprechenden Anlass findet die Polizei mit Leichtigkeit: Man habe beispielsweise jemanden durch sein Verhalten persönlich verletzt oder die öffentliche Ordnung gestört oder zu stören gedroht, oder man sei persönlich in einer Gefahr gewesen, von der man nichts ahnte. Natürlich hatte ich keinen solchen Ausweis. Ein paar Mal wurde ich darauf aufmerksam gemacht, dass ich ihn mir beschaffen müsste. Aber wenn wirklich die Polizei gekommen wäre, hätte ich einfach gesagt, dass man in Old Germany von diesen Dingen im tiefen Süden der USA nichts wisse. Als ich im Jahre 1950 das erste Mal in New Orleans gewesen war, war es noch mit keinerlei Risiko verbunden gewesen, in schwarze Restaurants, Lokale und Nachtklubs zu gehen. Die Spannungen sind erst jetzt durch die gesetzliche Aufhebung der Schultrennung und durch all das, was dadurch ausgelöst wurde, so spürbar geworden. Die Südstaatler sagen deshalb, dass die Schulgesetzgebung Washingtons (wonach schwarze und weiße Kinder die gleichen Schulen besuchen dürfen) falsch gewesen sei. Denn: »Vorher war es hier unten friedlich, jetzt ist es nicht mehr friedlich.« Aber der Friede, der zuvor herrschte, war ein gefährliches Schwelen bösen Hasses, und die Spannungen, die jetzt offener ausgetragen werden, haben die alten schlimmen Verhältnisse nun endlich in Bewegung gebracht und können und werden dazu führen, dass eines Tages menschlichere Verhältnisse herrschen. Einmal, als ich eine lange Diskussion mit einem typischen, engherzigen Südstaatler hatte, konnte ich erleben, wie all diese friedlichen weißen Bürger, die da die Rassentrennung vertreten, wilde und böse Fanatiker werden, und wie der Hass auf ihren Gesichtern erscheint, wenn man die Neger gegenüber den Weißen gar zu nachdrücklich in Schutz nimmt. Schließlich versuchte es mein Gesprächspartner nochmals auf die freundliche Tour. Er legte mir die Hand auf die Schulter und sagte: »Herrgott, Sie kommen doch aus Deutschland. Sie müssen uns doch verstehen. Sie haben ja Ihr Problem gelöst. Sie mit Ihren Juden!«

Wir erlebten in New Orleans ein Funeral und zwei Street Parades. Die alten Funerals, bei denen es mit trauriger Musik zum Friedhof hinaus und mit fröhlicher Musik um so swingender und ausgelassener vom Friedhof wieder heimging, und die Street Parades, bei denen die Brass Bands durch die Straßen marschierten, um alles mögliche zu feiern, sind nicht nur in musikalischer, sondern auch in sozialer Hinsicht zum Symbol geworden für jene Atmosphäre, aus der heraus New Orleans die Hauptstadt der Jazzentstehung werden konnte. Die beiden traditionsreichsten Bands der New Orleans-Straßenparaden bestehen immer noch: die Tuxedo Brass Band und die Eureka Brass Band. Sie bestehen im Grunde, solange es unser Jahrhundert gibt. Viele der alten berühmten Jazzmusiker haben in ihnen gespielt. Manche altbekannte Namen sind auch heute noch in ihnen vertreten – in der Tuxedo Brass Band etwa der Trompeter Alvin Alcorn und der Schlagzeuger Louis Barbarin; jüngere Musiker sind hinzugekommen. Bis vor wenigen Jahren hat George Lewis in der Eureka Band mitgespielt. Neben diesen beiden alten Bands gibt es noch ein drittes Orchester, das auf den Street Parades zu hören ist: die George Williams Brass Band. Paul Barbarin übrigens, der in den Zwanziger- und Dreißigerjahren ein bevorzugter Schlagzeuger von Louis Armstrong und Jelly Roll Morton war, ist heute einfach *der* Schlagzeuger in New Orleans. Überall trifft und hört man ihn. Auf den Transparenten, die im Zug unserer ersten Street Parade mitgeführt wurden, hieß es, dass diese Parade von der Creole Fiesta Association organisiert sei, einer Vereinigung, die die alte kreolische Kultur und Tradition pflegen will. Ich muss, wenn ich mir die zahllosen Vereine und Vereinigungen, Grüppchen und Sekten und Interessenverbände in New Orleans und in den schwarzen Wohnbezirken der USA vergegenwärtige, oft daran denken, dass man uns Deutschen nachsagt, wir seien ein besonders vereinsträchtiges Volk. Das mag so sein, aber nirgends gibt es mehr Vereine und Vereinigungen als bei den Negern der USA, und nirgends ist das Standes- und Sozialbewusstsein größer als bei ihnen. Die Barriere, die Schwarze und Weiße voneinander trennt ist nur deshalb so auffällig, weil die Probleme, die dadurch entstehen, unsere ganze Zivilisation betreffen. Aber jenseits davon trennen sich die Neger untereinander durch Barrieren, die mindestens ebenso hoch und unüberwindlich sind und die gewiss auch dann weiterbestehen werden, wenn das Rassenproblem längst gelöst ist. Schulen und Pfadfinderverbände, Jungengruppen und Jungmädchenvereine, auch das Militär hatte zu der Parade seine Abordnungen geschickt. In der Abordnung des Militärs marschierten Schwarze und Weiße einträchtig nebeneinander. Sonst nahmen nur Neger an der Parade teil. Der Festzug sammelte sich nahe der Kreuzung der North Claiborne und der St. Bernard Avenue und war bald, nachdem viele verschiedene, farbenprächtig uniformierte Gruppen dazugestoßen waren, 600 oder 700 Meter lang. Das ganze Stadtviertel musste von der Polizei abgesperrt werden. Der Verkehr wurde umgeleitet. Jedermann schien an der Street Parade beteiligt. Überall wurde getanzt – allein, zu zweit und in Gruppen. Auch alte Leute und Kinder tanzten. Unmittelbar hinter der Band marschierten und tanzten die am meisten Begeisterten: die sogenannte »second line«, die zweite Reihe, die der »ersten Reihe« – nämlich den Musikern – nachfolgt. Eines der beliebtesten Requisiten eines rechten »second liners« ist der Regenschirm, obwohl es doch fast nie regnet. Man sieht ihn in allen Formen und Farben immer wieder bei den Street Parades und überhaupt überall, wo Neger lustig sind: Symbol eines kleinen Himmels, unter dessen freundlicher Abgeschlossenheit man geborgen sein darf. Außerhalb des »Himmels« herrscht die feindliche, die weiße Welt. Oder gibt es noch eine andere Erklärung für die symbolträchtige Beliebtheit des Regen- und Sonnenschirms bei den Negern?

»Die New Orleans-Kreolen waren Neger, die von den reichen französischen Pflanzern und Kolonialherren freigelassen worden waren.«

Als die Parade zu Ende war, gab die Creole Fiesta Association in ihrem Klubhaus eine große Party. Die Party begann mit einem festlichen Essen, und danach wurde getanzt und weitergegessen. Die Torte, die für alle Besucher der Party angeschnitten wurde, hatte einen Durchmesser von anderthalb Metern. Alte, würdige Damen beherrschten die Szene und achteten darauf, dass alles genau nach Konvention und Sitte ablief. Jeder schien genau vorher zu wissen, mit wem er zu tanzen hatte, und trotzdem war alles gelöst und fröhlich. Die Präsidentin dieser kreolischen Vereinigung sagte unumwunden, worauf es ihr ankam: »Wir pflegen die alten Traditionen, damit die Jungen sehen, wie schön die Traditionen sind, und in ihnen weiterleben.« Ich fragte sie, ob nur kreolische Neger Mitglied ihrer Vereinigung werden könnten.

Sie sagte: »Jeder kann zu uns kommen, der sich als zugehörig empfindet.« Aber zumindest die älteren Herrschaften legten Wert darauf, mit jedem, von dem sie annehmen konnten, dass er es verstünde, Kreolisch zu sprechen – ein bastardisiertes Französisch mit spanischen, englischen und afrikanischen Sprachbrocken. Höhepunkt des Festes war eine große Quadrille. Zunächst wurden – nach Geschlechtern getrennt – zwei lange Reihen gebildet, die zueinanderfanden und sich wieder voneinander lösten, und als sich dann die Paare im Kreise drehten, mochte man eher an ein Menuett an einem französischen Hof des 18. Jahrhunderts als an einen Jazz-Tanz denken. Den älteren Tänzern kam es offensichtlich darauf an, die kleinen, klassischen Menuettschritte genau richtig zu machen. Dass dazu die Tuxedo Brass Band spielte, erschien gewiss nur Außenstehenden als Widerspruch. Keiner dieser Tänzer und Tänzerinnen würde daran zweifeln, dass die New Orleans-Musik der Tuxedo Brass Band ein präziser musikalischer Ausdruck alter, höfischer, französischer Tanzkultur ist. Wenn die Musiker sagen, sie spielten jetzt ein Menuett oder eine Polonäse oder eine Gavotte, so setzen sie diese Worte nicht in Anführungszeichen. Sie glauben wirklich, sie spielen Menuette, Polonäsen und Gavotten. Aber was sie spielen, ist New Orleans Jazz, von dem nur noch Musikwissenschaftler in genauer Analyse ausmachen können, dass einmal Elemente alter höfischer Tanzmusik in ihn hineingeflossen sind. Gewiss bedeutet ein solches kreolisches Fest nicht nur das Weitergeben einer al-

»In früherer Zeit war der Boden der Stadt New Orleans so sumpfig, dass man die Verstorbenen nicht unter der Erde beerdigen konnte.«

ten, schönen Tradition an die jüngere Generation. Der Glanz, der die kreolische Tradition umgibt, hängt auch mit der rassischen Situation zusammen. Die Kreolen waren freie Neger, bevor es den Bürgerkrieg und die Pseudobefreiung von der Sklaverei gab. Sie waren in der Zeit der Sklaverei freier als die Neger heute, hundert Jahre nach Aufhebung der Sklaverei. Die New Orleans-Kreolen waren Neger, die von den reichen französischen Pflanzern und Kolonialherren freigelassen worden waren – oft Kinder der schwarzen Mätressen, die zu haben für einen Angehörigen der französischen Oberschicht zum guten Ton gehörte. Diese Kreolen gehörten bald zu den tüchtigsten Händlern der Stadt. Sie hielten die französische Kultur auch dann lebendig, als Napoleon New Orleans an die USA verkauft hatte. Sie waren in der Zeit der Sklaverei kultivierter, gebildeter und wohlerzogener, als es die Neger – und auch die meisten Weißen – in den Südstaaten heute sind. Deshalb bedeutet heute die Vorliebe für die kreolische Tradition nicht nur Traditionsliebe; sie ist verdrängte Emanzipation und verkappter Protest.

Am 12. Mai 1960 starb William E. Pajaud, »geliebter Ehemann von Mrs. Sallie Pajaud, Vater von William Pajaud, Bruder von Albert Pajaud …«, und dann folgt in der Zeitung die ganze Verwandtschaft, zwölf Zeilen lang. Danach heißt es: »Verwandte und Freunde der Familie, Pastoren, Kirchenälteste und Mitglieder der King Solomon Baptist Church, Söhne und Töchter der Auferstehungsgesellschaft ›Die freundliche Acht‹, ›Die Glocken der Freude‹, die ›Stern von Bethlehem-Loge‹« und zehn andere Vereine, denen der Verstorbene angehört hatte, »werden aufgefordert, das Funeral am Samstag, den 14. Mai 1960, um drei Uhr zu besuchen. Der Zug beginnt bei der Louisiana Undertaking Company, 1449, North Claiborne Avenue«. William E. Pajaud war sein Leben lang Trompeter bei der Eureka Brass Band. Seine Spezialität waren die »Dirges«, die langsamen, traurigen Stücke, die bei den Funerals auf dem Weg zum Friedhof gespielt wurden. Jahrzehntelang haben viele Menschen in New Orleans sich gewünscht, dass William E. Pajaud bei ihrem Funeral der Solotrompeter sein möchte und die Dirges spielen solle. Er hat nichts lieber getan als dies: »Ich spiele lieber ein Funeral, als dass ich ein Truthahndinner esse.« Noch am Tage, bevor er starb, hatte er ein Funeral gespielt. Er war 58 Jahre alt. Der Anteil, der an seiner Beerdigung genommen wurde, war entsprechend groß. Man sammelte sich am Gebäude der Louisiana-Bestattungsgesellschaft, und dann ging der lange Zug zum »St. Louis-Friedhof Nummer zwei«. Vorn weg ging mit langsamen, würdevollen und gleichwohl tänzerischen Schritten der »Grand Marshall« des Funerals, dann kam die Eureka Brass Band, danach die Hinterbliebenen und dann alle übrigen. Die Band spielte alle die Dirges, die William E. Pajaud besonders meisterhaft beherrscht hatte – nicht zuletzt die alte Hymne *Just a Closer Walk with Thee*.

In früherer Zeit war der Boden der Stadt New Orleans so sumpfig gewesen, dass man die Verstorbenen nicht unter der Erde beerdigen konnte. Aus dieser Zeit stammt die Sitte, die Toten in mächtigen Steingräbern über der Erde zu bestatten. Als die Urne in den Steinbau hineingeschoben wurde, waren die Szenen auf dem Friedhof herzzerreißend. Mrs. Pajaud weinte und stammelte und schrie immer wieder: »Good bye, Willie.« Und die anderen Frauen standen ihr kaum nach. Kinder waren von außen über die Friedhofsmauer geklettert und schauten zu. Andere warteten bereits am Ausgang auf die Eureka Brass Band, um dann sofort eine »second line« zu bilden und der Band, deren Klänge nun wieder den Lebenden gehörten, swingend und fröhlich hinterherzutanzen. Aber auch jetzt war die Musik ein klassischer Bestandteil aller New Orleans Funerals: *Just a Little While to Stay Here*, das Lied von der kleinen Weile, die man sich nur auf dieser Erde aufhalten kann. Ursprünglich war es ein Choral, aber nun wurde es »geswingt«, als sei es *When the Saints Go Marchin' In*. Dass auch dies gespielt wurde, versteht sich von selbst.

Am Sonntag darauf gab es eine weitere Straßenparade. Sie wurde von der True Love Missionary Baptist Church School veranstaltet. Voran marschierte wieder der »Grand Marshall«. Es gab zwei Bands – die Tuxedo und die George Williams Brass Band. Die Instrumente waren – wie immer – Posaunen, Trompeten, Saxofone, Klarinetten, Sousafon und sonstige Blasinstrumente sowie große Trommeln und mehrere kleinere Trommeln. Kinder, Mütter und Väter zogen im Sonntagsstaat hinter den Bands her. Und selbstverständlich gab es auch hier eine begeisterte »second line«. Ein paar Jungen kletterten auf die Bäume, um alles besser sehen zu können. Auch ein paar Pferdekutschen zogen im Zug mit: für die vornehmen Damen, die zeigen wollten, dass sie es nicht nötig haben zu Fuß zu gehen. Überall gab es Transparente, die im Zug mitgetragen wurden. Ein paar davon waren noch in französischer Sprache – auch darin an die alte französisch-kreolische Tradition anknüpfend. Der Zug führte direkt in die Kirche. Die Tuxedo Brass Band stellte sich vor der Gemeinde im Chor der Kirche auf und umrahmte die Predigt mit New Orleans Jazz.

Natürlich besuchten wir auch das Geburtshaus Louis Armstrongs. Die James Alley, in der Satchmo geboren wurde, liegt, entfernt vom French Quarter, in einer ärmlichen und anrüchigen Gegend – zwischen der Perdido und der Gravier Street. Selbst Dr. Souchon, der große Mann des New Orleans Jazz Club, warnte uns, dorthin zu gehen. Die ganze Gegend sieht aus wie eine Ruinenlandschaft nach einem Bombenangriff, wenn man gerade die ersten behelfsmäßigen Hütten wiederaufgebaut hat. Es ist verwunderlich, dass diese Hütten bereits siebzig oder achtzig Jahre lang bewohnt werden. Zunächst sahen wir in der James Alley nur feindselige und böse Gesichter. Keiner wollte uns Auskunft geben. Als wir Satchmos Geburtshaus – eine schmale, ärmliche Holzhütte: James Alley 723 – schließlich doch fanden, hörten wir, noch bevor wir genau wussten, welches Haus es war, sehr moderne Trompetenimprovisationen. Und nun geschah das Erstaunliche: In dem gleichen Zimmer (wenn man das »Zimmer« nennen darf), in dem Louis Armstrong geboren wurde, übte ein 14-jähriger Junge Trompete. Jerry McGhee war sein Name. Natürlich fragten wir ihn nach Louis Armstrong, aber er war nicht im geringsten an Old Satchmo interessiert. Sicher hatte er einmal gehört, dass dieser Raum die Geburtsstube von Armstrong sei, aber das bedeute ihm nicht mehr, als wenn Herr Meier oder Herr Schulze dort gewohnt hätte. »Ich mag Clifford Brown viel lieber als ihn«, sagte er. Später lernten wir Jerrys Mutter kennen. Die junge Frau lebt mit ihrem Mann – einem Lastwagenchauffeur – und neun Kindern in zwei kleinen Räumen. Sie meinte: »Ich möchte, dass Jerry Gitarre spielt und nicht Trompete. Dann kann er doch ein neuer Elvis Presley werden!«

LA NOUVELLE-ORLÉANS

« La Nouvelle-Orléans est une synthèse accomplie de l'Europe et de l'Amérique ou, plus précisément, du charme français, de l'appétit de vivre sud-américain, de la rationalité nord-américaine et de la vitalité noire. »

« Pas la peine d'aller à la Nouvelle-Orléans », nous avait-on dit. « Là-bas, le jazz est mort. » On nous a redit la même chose à Biloxi. Or, Biloxi n'est qu'à quatre-vingts kilomètres de la Nouvelle-Orléans, au bord du golfe du Mexique. Pourtant, une fois à la Nouvelle-Orléans, en l'espace de neuf jours nous avons assisté à deux processions musicales, à un enterrement, à un pique-nique de jazzmen et à six ou sept jam-sessions – tous dans le grand style de ce bon vieux temps où le jazz en était encore à ses premiers balbutiements. Mais parlons d'abord de Biloxi. C'est une petite station balnéaire comprenant trois clubs de jazz et plus de bons jazzmen qu'on peut espérer en trouver dans n'importe quelle grande ville d'Europe. Parmi eux, le pianiste John Probst. Jeune homme, il a joué avec Mose Allison à quelques kilomètres au nord de Biloxi. Il fut fortement influencé par ce dernier, même si, aujourd'hui, il a un style qui n'appartient qu'à lui. Il y a quelques années encore, John était aveugle. Il a recouvré la vue à un œil grâce à des exercices théosophiques de volonté et affirme qu'il compte en faire autant pour l'autre. On retrouve la même force dans son jeu. Le lieu de rencontre de tous les musiciens de Biloxi est l'école de musique de Carmen Massey, un autre musicien qui a joué autrefois avec Mose Allison. Bill Claxton ne pouvait laisser passer l'occasion de photographier tous les jazzmen de Biloxi devant l'école (p.106). De gauche à droite : le batteur Bill Patey (qui, sur la photo, tient une guitare, à défaut d'une batterie) ; Earl Cobble, originaire de la Nouvelle-Orléans, un autre « guitariste » dont le véritable instrument est la batterie et qui fait partie du quartette John Probst ; le bassiste Jay Cave ; le pianiste Don Reitan, qui possède son propre ensemble dans un des clubs de jazz de Biloxi ; le trompettiste Mike Serpas (qui tient lui aussi une guitare d'emprunt, les seuls instruments disponibles dans l'école étant des guitares, des cithares et des harmonicas) ; John Probst ; puis, dessous, devant la balustrade ; le trompettiste Ben Clement ; le batteur Lee Charlton ; et enfin le directeur de l'école de musique de Biloxi, Carmen Massey. Il va sans dire que la plupart de ces musiciens sont très modernes. C'est peut-être pourquoi ils considèrent qu'à la Nouvelle-Orléans, le jazz est mort.

Plus tard, en nous rendant à la Nouvelle-Orléans, nous sommes passés devant plusieurs grandes affiches comme celle figurant au début de ce chapitre. Avant même d'entrer dans la ville, on sait grâce à ces affiches que, sur Bourbon Street – la « grand-rue du jazz » – ce dernier est commercialisé. Nous sommes également passés devant une station essence avec des fontaines bien séparées pour les Noirs et les Blancs. Cela n'a rien de surprenant pour un Américain qui s'est déjà rendu dans le Sud, mais l'Européen qui voit ce

Paul Barbarin at the Musicians' Union.

Paul Barbarin bei der Musikergewerkschaft.

Paul Barbarin au syndicat des musiciens.

« La plupart de ces musiciens sont très modernes. C'est peut-être pourquoi ils considèrent qu'à la Nouvelle-Orléans le jazz est mort. »

genre de chose pour la première fois ressent un choc qui, dans ce cas, n'est que légèrement teinté d'ironie par le fait que l'eau des Noirs et celle des Blancs s'écoule manifestement du même tuyau. Il y avait également une flaque d'eau sous la fontaine des Blancs. Un petit garçon blanc qui ne voulait pas salir ses chaussures et qui ne s'était clairement pas encore penché sur les questions raciales a voulu boire à la fontaine des Nègres. Son père, horrifié, l'a rattrapé de justesse. Plutôt mourir de soif que boire là où un Nègre a bu avant vous !

La situation à la Nouvelle-Orléans était similaire. Les musiciens noirs et blancs jouent rarement ensemble et, du coup, ne se rendent pas compte qu'ils puisent leur eau à la même source. L'un d'eux, le trompettiste Nick La Rocca (aujourd'hui décédé) de l'Original Dixieland « Jass » Band, le célèbre orchestre blanc dont on dit qu'il aurait enregistré le premier disque de l'histoire du jazz en 1917, a affirmé le plus sérieusement du monde que c'était lui avec d'autres musiciens blancs, et non les Noirs, qui avaient créé le jazz. Pendant des années, il a bombardé les critiques de jazz du monde entier de photocopies d'obscurs articles de presse qu'il décrivait comme « une démonstration claire » de sa thèse. Il les a également envoyées à la Tulane University de la Nouvelle-Orléans afin de pouvoir affirmer ensuite que celle-ci détenait les « preuves » que lui, Nick La Rocca, avait inventé le jazz. La naïveté avec laquelle ce terme « inventer » est utilisé régulièrement n'est pas le seul fait de Nick La Rocca. Depuis que Jelly Roll Morton a déclaré qu'il avait « inventé » le jazz en 1902, il s'est toujours trouvé quelqu'un

pour soutenir qu'il l'avait inventé plus tôt, ou parfois plus tard. Tous, chacun avec sa clique de défenseurs et de détracteurs, prouvent surtout qu'ils sont des penseurs incompétents en appliquant le mot « inventer » à un développement artistique ou en attribuant sa création à un individu isolé. Qui a inventé la poésie ? Ou la peinture ? On peut inventer le moteur à vapeur, ou le trombone, pas un art. Quand j'ai téléphoné à Nick La Rocca, avant même de dire « bonjour » ou « comment ça va ? », il m'a asséné : « Laissez-moi vous dire une chose, les Nègres n'ont rien à voir dans cette histoire. » Puis il a déblatéré un long moment, la voix tremblante de rage, contre tous ceux qui doutaient que Nick La Rocca et les Blancs étaient les inventeurs du jazz. Il allait tous les traîner devant les tribunaux, affirmait-il, et les faire condamner. Ils commettaient un « crime contre l'histoire des États-Unis d'Amérique » ; c'était tous des « communistes ». Le type de complexes et de névroses perceptibles dans la personnalité de quiconque parle de « crime » et de « communistes » dans un contexte aussi inoffensif que celui-ci permet peut-être de mieux comprendre l'entêtement de feu Nick La Rocca. Dans une musique qui repose tant sur l'expression du musicien qui la joue, plutôt que sur celle du compositeur dont il interprète le morceau, il est facile de déraper. Après tout, c'est un phénomène que l'on retrouve tout au long de l'histoire du jazz, et pas seulement chez Jelly Roll Morton. *Qui* n'a pas prétendu avoir inventé le jazz moderne ? Encore aujourd'hui, Thelonious Monk affirme qu'il jouait dans un style « moderne » avant Charlie Parker. Si ne voir les choses que par le bout de « sa » lorgnette est dans l'essence même du jazz et sert l'interprétation, il est inévitable que cela ait aussi un côté négatif. Il est humain qu'un musicien qui consacre toute son énergie à sa musique finisse par l'associer à ce qu'il en est venu à *penser* à force de regarder constamment par le petit bout de sa lorgnette, surtout quand sa musique a cessé d'être considérée par les autres comme « moderne ». C'est d'autant plus vrai quand, indépendamment de la musique elle-même, l'atmosphère entre eux et ceux qu'ils accusent de les avoir « volés » est chargée de haine, comme c'est le cas dans le Sud avec les Noirs et les Blancs !

« Qui n'a pas prétendu avoir inventé le jazz moderne ? »

Nick La Rocca a dit un jour : « L'orchestre capable de jouer comme nous n'a pas encore vu le jour. C'est nous qui avons introduit cette musique dans le monde. » Il est indéniable que, parmi les musiciens qui ont compté dans l'histoire du jazz – et Nick La Rocca et l'Original Dixieland Jazz Band *ont* compté –, il n'y en a jamais eu deux qui jouaient exactement de la même manière. Pour ce qui est d'avoir « introduit » la musique, l'Original Dixieland Jazz Band fut le premier orchestre de jazz à rencontrer un grand succès en dehors de la Nouvelle-Orléans (notamment à New York) et l'histoire du jazz est marquée par les exemples d'orchestres et de solistes blancs qui ont su reprendre ce que les Noirs avaient créé pour en faire des succès. Mais Nick La Rocca ne peut avoir créé le jazz pour la simple raison que celui-ci comporte certains éléments qui ne peuvent avoir vu le jour entre les mains de Blancs : le phrasé, la tonalité et l'intensité rythmique. Ces éléments n'existaient pas dans la musique « blanche » avant l'avènement du jazz alors qu'ils sont omniprésents dans la musique « noire ». Tous ceux qui ont tenté un jour de donner une définition rigoureuse du jazz en ont conclu que ces éléments faisaient partie de son essence. Sans eux, le jazz ne se conçoit pas, tout comme, d'un autre côté, il est inconcevable sans les instruments européens, la symétrie des formes européennes et les harmonies européennes. C'est précisément le problème du rythme qui montre à quel point la question de l'origine du jazz est complexe. On ne peut pas dire du rythme du jazz qu'il vient des Nègres. Sa régularité est européenne : elle vient de la marche. Les rythmes africains sont plus multicouches et asymétriques. Mais l'intensité de son rythme, en revanche, vient des Nègres. Elle n'a pas d'équivalent dans la musique européenne. L'amalgame s'est fait si progressivement qu'il n'y a jamais eu un moment visible ou audible où quelqu'un a pu lever la main en affirmant en être responsable. Et cela continue aujourd'hui. La musique de Bob Crosby contient plus de rythmes de marche que les anciennes *marching bands* de la Nouvelle-Orléans. L'*Orgy in Rhythm* d'Art Blakey comporte plus de rythmes africains que même les exemples les plus « africains » des premiers airs de jazz, y compris les *shouts*, le blues country, les chants de travail et les spirituals. On pourrait donc presque dire que Nick La Rocca est victime du sac de nœuds qu'est l'amalgame à l'origine de sa propre musique. C'est de là qu'il tient son complexe, qui fait rire même les musiciens blancs de la Nouvelle-Orléans. Ils l'ont traité de fanatique, d'individu avec qui il était impossible de discuter. Mais il ne fait aucun doute qu'eux aussi, ils tiennent à souligner la contribution des Blancs à la genèse du jazz. Presque tous les musiciens blancs à la Nouvelle-Orléans estiment que la contribution des Nègres au jazz a été exagérée. D'un autre côté, chaque Nègre – s'il se donne la peine d'y réfléchir – soutient que les Blancs ont toujours récupéré ce que les Noirs avaient créé, le présentant au grand public et gagnant de l'argent avec, si bien que le public n'a pu découvrir la musique des Nègres qu'au travers des Blancs.

« Papa Jack Lane fut le premier grand chef d'orchestre de jazz. »

Le premier et le plus âgé de ces musiciens blancs est « Papa » Jack Laine. Le New Orleans Jazz Club lui a remis un certificat stipulant qu'il était le « père du jazz blanc ». Le fait est que s'il existe quelque chose comme le « jazz blanc », Papa Laine est certainement mieux placé que Nick La Rocca pour revendiquer sa paternité, dans la mesure où il en jouait avant que La Rocca ne soit né. Papa Laine, de son vrai nom Johnny Stein, descendant d'une famille allemande, fut le premier grand chef d'orchestre de jazz. Il a dirigé plus de formations différentes entre 1889 et 1920 que Woody Herman cinquante ans plus tard. Parfois, il avait plusieurs orchestres à la fois, tous sous son nom, même s'il ne pouvait tenir la batterie que dans un seul à la fois. Naturellement, Papa Laine affirme lui aussi avoir été le premier. Tout le monde à la Nouvelle-Orléans a été le premier à faire quelque chose. Selon Papa Laine : « C'est moi qui ait tout commencé. Avant moi, il y avait juste un orchestre de Nègres qui ne comportait que des cuivres, mais c'est moi qui ai monté le premier vrai orchestre de jazz. » Néanmoins, il en appelle à la reconnaissance des Nègres, déclarant dans la foulée : « Même les Nègres ont salué ma musique. » Aujourd'hui, Papa Laine habite un peu en dehors de la Nouvelle-Orléans, dans une petite bicoque près de la voie ferrée où les trains passent sans arrêt. Il fabrique des casques de pompier. Il nous a fièrement montré un document attestant qu'il est : « Membre à vie de la David Crockett Steam Fire Company No. 1 » depuis 1913. Il a rejoint la brigade de pompiers parce que, à l'époque, leurs défilés étaient particulièrement splendides. Cela fait trente ans sans interruption qu'il confectionne des casques pour sa compagnie. Il en a aujourd'hui fabriqué plus que sa brigade ne comptera jamais de membres. Sa femme nous a montré une photo de 1895 dans l'album de famille, montrant le jeune Laine pas encore « Papa » dans son uniforme de pompier.

C'est Joe Mares qui veille sur les besoins des musiciens blancs (et de quelques musiciens noirs) à la Nouvelle-Orléans avec sa maison de disques, Southland Records. Joe est le frère de Paul Mares, le trompettiste des New Orleans Rhythm Kings et le grand concurrent de Nick La Rocca. La maison de disques de Joe est située en plein cœur du « Vieux Carré », l'ancien quartier français de la ville, sur St. Louis Street. Il a invité pour nous tous les musiciens qu'il pouvait rassembler pour une jam-session, y compris Harry Shields, le frère de Larry Shields, l'ancien clarinettiste de l'Original Dixieland Jass Band ; Raymond Burke, son équivalent parmi les jeunes clarinettistes néo-orléanais d'aujourd'hui ; le tromboniste Emile Christian, qui a également joué dans l'Original Dixieland Jass Band vers 1918 avant de partir vivre en France pendant quinze ans ; le trompettiste Tommy Gonsoulin, qui a joué dans les orchestres de Gene

Krupa et de Jack Teagarden ; le banjoïste Joe Caprano ; le contrebassiste Bob Coquille ; le batteur Sal Gutierrez ; le tubiste James « Pinky » Wadlington ; et deux des plus célèbres musiciens blancs du moment à la Nouvelle-Orléans, le trompettiste Sharkey Bonano et le pianiste de ragtime Armand Hug, un des derniers vrais musiciens de ragtime encore vivant. Les seuls invités noirs à la session étaient Sister Elizabeth Eustis et son accompagnateur. Depuis que Mahalia Jackson a quitté sa Nouvelle-Orléans natale, Sister Elizabeth est la meilleure chanteuse de spirituals et de gospels de la ville. Elle possède sa propre émission radiophonique mais continue de chanter au coin des rues du Vieux Carré tous les dimanches comme à ses débuts, s'accompagnant d'un simple tambourin.

Alors que nous traversions la rue en diagonale pour rejoindre le magasin de disques de Bill Russell après la session chez Joe Mares, un des musiciens a dit : « Personne n'en a fait plus pour le jazz à la Nouvelle-Orléans que Bill. Malheureusement, il s'intéresse un peu trop aux Nègres. » La première partie de cette affirmation ne fait aucun doute. Bill n'est pas un musicien, et au fond, ce n'est pas un critique non plus. C'est un mordu, qui a dépensé jusqu'à son dernier sou à capturer les musiciens de la Nouvelle-Orléans sur disque, et ce, à une époque où personne n'aurait jamais imaginé qu'il y avait quelque chose à enregistrer à la Nouvelle-Orléans. Bill vivait alors à Chicago. Depuis, il a réalisé le rêve de sa vie. Il possède une boutique de disques de jazz en plein milieu du Vieux Carré, le lieu de rendez-vous de tous ceux en ville qui s'intéressent au jazz. Dans le magasin, on pouvait à peine avancer entre les piles de disques, de vieilles photos, de gravures, d'affiches, d'illusions d'optiques stéréoscopiques et de clichés de cinéma des années vingt. Assis au milieu de ce chaos, Bill Russell répare de vieux violons. Il démonte deux ou trois instruments abîmés et en construit un neuf avec les pièces récupérées. Tout en travaillant, il écoute des disques, mais rarement du jazz. Il préfère les grands concertos pour violons, surtout ceux de Mozart. Bill Russell est l'incarnation de tous ceux qui sont fascinés par la Nouvelle-Orléans, son atmosphère, sa musique. C'est un intellectuel si personnel et humain qu'il n'a pas l'air d'un intellectuel. Il est de ces êtres nourris au romantisme européen mais conscients que ce romantisme s'effrite. Ils se cherchent alors un substitut qui soit aussi fort et chaleureux, et trouvent la Nouvelle-Orléans. Quelqu'un a dit un jour que Bill Russell était tout « âme ». C'était la première fois que j'entendais ce terme d'âme – soul – associé au jazz, longtemps avant l'avènement de la musique soul moderne.

Il existe tout un groupe de personnalités de ce genre aux États-Unis, Bill Russell étant leur *primus inter pares*. Les grands magazines de jazz ne mentionnent leurs noms que rarement, pourtant, ils ont accompli un travail ardu de collecte et d'éducation qu'on ne saurait trop louer aujourd'hui : David Stuart à Hollywood, Charlie Gamble à San Francisco ; avant eux, Lester Kœnig et Nesuhi Ertegun, qui dirigent aujourd'hui les maisons de disques Contemporary et Atlantic ; à Chicago, John Steiner pour le style propre à la ville ; plus récemment à New York, Frank Driggs, pour le jazz de Kansas City. Autant d'hommes qui, à une certaine période de leur vie, se sont donnés corps et âmes pour défendre une forme particulière du jazz, sans jamais cesser d'être cosmopolites, ouverts d'esprit, dépourvus du fanatisme ou des complexes qui, encore aujourd'hui, incitent certains individus en Europe à croire qu'il faut « lutter » pour le jazz traditionnel. Ce combat a déjà été mené, et la victoire remportée entre 1938 et 1944, la grande époque du New Orleans Revival, quand les formes des débuts du jazz ont été redécouvertes. Ceux qui « luttent » encore aujourd'hui sont comme ces anciens combattants qui ressassent sans cesse leurs vieilles batailles, obnubilés par leurs souvenirs de guerre et leurs complexes, indépendamment de la victoire ou de la défaite, et qui sont toujours membres du « Stahlhelm ». Bill Russell et son jeune collaborateur, Dick Allen – sorte de double de Russell en plus jeune et typique homme du Sud –, collectent des documents pour constituer les archives du jazz de la Tulane University (pour cette seule raison, il est impensable que ces documents « prouvent » que le jazz a été inventé par des musiciens blancs).

Quand on se promène avec eux dans les rues de la Nouvelle-Orléans on rencontre tous les dix pas quelqu'un associé au jazz, directement ou indirectement. Sur Burgundy Street, par exemple, nous sommes tombés sur « Brother » Percy Randolph, un marchand ambulant qui circule dans une simple charrette chargée de camelote et attire les chalands en chantant des blues et en jouant de l'harmonica. Autrefois, il jouait de la planche à laver mais la police le lui a interdit en raison du vacarme. Il existe encore d'autres chanteurs de rue comme lui à la Nouvelle-Orléans, comme Blind Snooks Eaglin et Lucius Bridges. Sans parler de Sister Elizabeth, mentionnée plus haut, qui chante des spirituals au coin des rues le dimanche. Parmi les musiciens de blues qui se produisaient souvent dans la rue mais sont aujourd'hui trop vieux pour continuer de le faire, on compte la chanteuse et pianiste Billie Pierce et le trompettiste Dee Dee Pierce. Dee Dee vient d'une vieille famille francophone de Louisiane, sa femme, de Floride. Billie a accompagné Bessie Smith, entre autres, et Dee Dee a joué avec d'autres musiciens célèbres de la Nouvelle-Orléans, dont Kid Rena et Buddy Petit. Le répertoire de ces deux émouvants vieillards inclut aujourd'hui des chansons folkloriques et des blues créoles. Ils chantent la bonne cuisine créole, l'époque où les Créoles incarnaient une véritable culture néo-orléanaise que les Blancs, sans parler des Nègres, ont perdu de vue aujourd'hui. Pendant vingt ans, Billie et Dee Dee se sont produits au Luthjen's Dance Hall, un de ces vieux dancings trop souvent oubliés dans l'histoire du jazz de la Nouvelle-Orléans. Le fait est que le « quartier chaud » et les bordels de Lulu White impressionnent beaucoup plus les esprits mais il n'empêche que la musique qu'on y jouait a d'abord été testée sur un public noir avant d'être présentée aux clients des maisons closes et aux touristes.

La dernière, et on pourrait presque dire la seule, grande chanteuse de blues de la Nouvelle-Orléans encore parmi nous est Lizzie Miles. Elle chantait déjà avec King Oliver en 1915, avant qu'Oliver ne parte pour Chicago. Elle a ensuite travaillé avec Jelly Roll Morton et Fats Waller puis est allée vivre à Paris. Aujourd'hui, elle habite dans un appartement immaculé, mais on ne l'y trouve que rarement car elle se rend à l'église plusieurs fois par jour. C'est là un autre aspect trop souvent négligé dans les histoires du jazz néo-orléanais. Elles s'attardent sur la réputation de « pécheresse » de la ville en oubliant de décrire son catholicisme. Or, ce dernier nous a plus frappé que son goût pour le péché. Certes, le rapport entre les deux a sans doute changé au fil du temps mais, la ville industrielle moderne étant encore très catholique, tout laisse penser que la Nouvelle-Orléans d'antan l'était encore plus. Si Lizzie Miles est la seule grande chanteuse de blues de la Nouvelle-Orléans, c'est parce que la ville a été la capitale du jazz mais jamais un grand centre du blues. Ici, le côté heureux, jovial, du jazz a toujours occupé le devant de la scène. Le blues, lui, dont la structure et l'harmonie n'était pas encore totalement développés, se trouvait surtout dans la campagne, sous forme de *country blues* ou de « blues rural ».

« Entre 1938 et 1944, la grande époque du New Orleans Revival, les formes des débuts du jazz ont été redécouvertes. »

À la Nouvelle-Orléans, le Nègre jouait moins le rôle de « l'amoureux éconduit » que dans le blues. En effet, c'est bien là la principale distinction entre l'amour tel qu'il est présenté dans les paroles du blues et dans celles des chansons sentimentales européennes. Chez nous, le chanteur parle de la femme qu'il désire. Dans le blues, il évoque les femmes qu'il a connues, qui lui ont appris à aimer puis l'ont trahi ou abandonné. On ne peut pas expliquer cette différence de manière superficielle en arguant que les rapports amoureux obéissaient ici à une logique à part. Ce n'est certainement plus le cas aujourd'hui alors que les anciens thèmes d'autrefois persistent dans le blues moderne. La raison en est probablement que, dans ce contexte, la femme incarne une sorte de substitut ou symbolise la civilisation blanche. Ce n'est pas vis-à-vis de ses femmes mais de l'homme blanc que le Nègre se retrouve dans la position de l'amou-

reux éconduit, celui qu'on aguiche de temps en temps sans jamais lui permettre de rien posséder définitivement. À la Nouvelle-Orléans, seuls les Créoles étaient autorisés à devenir propriétaires et encore, pas à titre permanent. Toutefois, ils conservèrent ce droit jusque dans les années qui suivirent « l'émancipation » des esclaves, quand les Blancs commencèrent à faire de moins en moins de distinctions entre les Nègres, pour des raisons de « simplification » autant que de « principe ».

Ce n'est pas un hasard si *Burgundy Street Blues* de George Lewis, avec son atmosphère créole, en est venu à symboliser le blues de la Nouvelle-Orléans. C'est certainement un des plus beaux enregistrements de blues dans l'histoire du jazz mais, comme l'a démontré le professeur Ingolf Wachler, il est « arrangé pour faire beau », sans la lourdeur, la noirceur, la désolation et, surtout, le réalisme qui caractérisent le blues authentique. Dans la « belle tristesse » du *Burgundy Street Blues* on retrouve les superbes ornements élégants et fantasques des balcons en fer forgé, des vérandas,

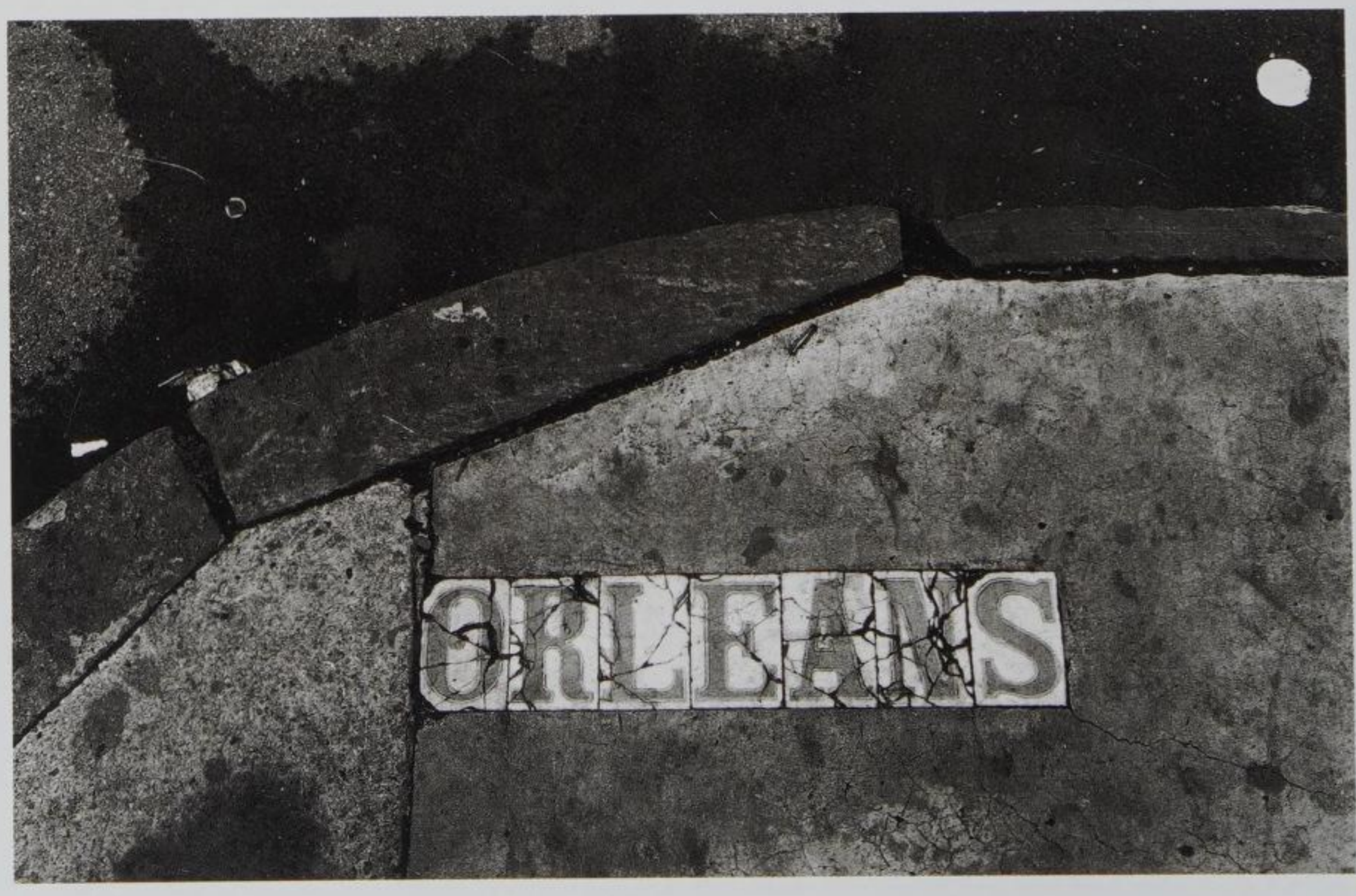
« À la Nouvelle-Orléans, seuls les Créoles étaient autorisés à devenir propriétaires. »

les terrasses de la ville, ses patios ombragés et paisibles. George Lewis est aujourd'hui le représentant le plus en vue du jazz néo-orléanais. À l'heure actuelle, il ne reste plus dans le monde que trois orchestres de haut niveau à jouer un authentique jazz de la Nouvelle-Orléans en s'inspirant de leurs propres traditions et expériences plutôt que de servir une resucée sous forme de revival ou de reconstitution de seconde ou troisième main à partir de disques anciens. Ces trois orchestres sont le George Lewis Band à la Nouvelle-Orléans, le Wilbur De Paris « new » New Orleans Band à New York et le Kid Ory's Creole Jazz Band à San Francisco. Le George Lewis Band peut s'enorgueillir d'avoir deux solistes hors pair : le tromboniste Jim Robinson et le contrebassiste Slow Drag Pavageau. Les détracteurs de George Lewis lui reprochent toujours d'émettre un nombre alarmant de fausses notes. Le miracle de sa musique fait que cela ne l'empêche pas de créer une atmosphère d'une sensibilité rare et d'une grande culture, à savoir, cette atmosphère même qui, en temps normal, paraît incompatible avec l'incompétence technique (alors que l'expressivité, la vitalité et la sincérité s'accommodent fort bien des fausses notes). Il y a peu de musiciens à la Nouvelle-Orléans qui produisent une musique aussi sensible et sophistiquée que celle de George Lewis. Elle rappelle celle du Modern Jazz Quartet aujourd'hui. La vieille culture créole et la tradition française des bois est à George Lewis ce que la musique baroque est à John Lewis du Modern Jazz Quartet.

La tradition des bois, qui jouit encore d'un statut très élevé dans le monde de la musique symphonique, est entrée à la Nouvelle-Orléans principalement à travers son célèbre French Opera. Les musiciens français qui jouaient des instruments à vent eurent un rôle tout aussi déterminant dans le jazz de la Nouvelle-Orléans que les musiciens allemands qui jouaient des cuivres dans celui de St. Louis. Ce n'est pas un hasard si les plus grands clarinettistes néo-orléanais étaient créoles. Contrairement aux autres Nègres, ils étaient plus proches de la culture française que de la culture américaine.

À la Nouvelle-Orléans, on constate sans cesse à quel point ces vieilles traditions sont encore vitales et vivantes aujourd'hui, et pas seulement dans le monde du jazz. Le rythme frénétique et la structure du 20e siècle ne sont pas parvenus à les affaiblir. Pour chaque note de leurs improvisations, les jeunes clarinettistes comme Raymond Burke ou – sur un plan plus commercial – Pete Fountain puisent directement dans l'ancienne tradition française des bois. Au moment de notre voyage, un clarinettiste des débuts du jazz – peut-être le plus grand de tous – vivait encore à la Nouvelle-Orléans, Alphonse Picou, dont le nom à lui seul trahi les origines créoles. Né en 1878, il a joué dans toutes sortes d'orchestres depuis 1894, de l'Olympia Band and Bunk Johnson au début du siècle à Papa Celestin au milieu du siècle. Son célèbre solo dans *High Society* est sans doute le plus imité de l'histoire du jazz. Pratiquement tout musicien interprétant *High Society* le cite ou en utilise des fragments. Alphonse Picou avait un petit bar dans la Ursuliner Street où les musiciens se rencontraient souvent. On nous avait conseillé de nous présenter avant onze heures du matin si nous voulions le trouver à jeun mais, même ainsi, c'était déjà trop tard. Alphonse Picou était ravi que quelqu'un se souvienne encore de lui. Il a pris sa clarinette équipée de sa cloche étrange qui lui donne l'air d'un saxophone (« Le son est beaucoup plus puissant comme ça ») et s'est mis à danser dans son club désert. Après quelques couacs initiaux, il nous a joué des phrases entières comme le solo de *High Society*, limpides et parfaites. Alphonse Picou est mort en février 1961 à l'âge de quatre-vingt-deux ans.

Paul Barnes est un autre de ces clarinettistes qui incarne encore l'ancienne tradition française des bois. Il joue principalement dans le Kid Thomas New Orleans Jazz Band, que beaucoup décrivent comme le digne successeur du George Lewis Band maintenant que George Lewis se fait vieux. Lors d'une fête universitaire, nous avons eu l'occasion d'apprécier la puissante trompette de Kid Thomas, éclatante de vigueur. Sa formation était composée de Louis Nelson (trombone), de Paul Barnes (clarinette), de Manuel



Orleans Street.

Paul (saxophone ténor), de Sammy Penn (batterie), de « Kid Twat » Joseph Butler (basse) et de George Guesnon (banjo). Guesnon est également chanteur sous le nom de scène « Creole Blues ». Avec son beau blues mélodieux, il transmet ce lien cultivé, indirect et si typiquement créole au blues dont nous avons parlé plus haut.

« Le célèbre solo dans High Society du clarinettiste Alphonse Picou est sans doute le plus imité de l'histoire du jazz. »

Aujourd'hui encore, on a l'impression que, dès ses débuts, le jazz à la Nouvelle-Orléans a toujours été une affaire de famille. En se promenant dans la rue, quand on ne tombe pas sur les musiciens, on tombe sur leurs parents. Nous avons croisé Louis Keppard, par exemple, sortant d'une épicerie. Louis est le frère de Freddie Keppard, le second « roi du jazz » de la ville, (après Buddy Bolden et avant King Oliver). À l'époque, il y a cinquante ans, quand Freddie jouait de la trompette, Louis était banjoïste. Désormais, à l'âge de soixante-treize ans, il joue du tuba. « Après tout, moi aussi j'ai pris du poids. » Si, malgré tout ceci, on dit encore que le jazz de la Nouvelle-Orléans est mort, c'est parce que, quand on parle du jazz de la Nouvelle-Orléans, on pense avant tout à Bourbon Street. Cette rue du Vieux Carré a été longtemps considérée comme l'artère vitale du jazz néo-orléanais. Or, quand on s'y rend aujourd'hui on entend fort peu du jazz, et une bonne moitié du peu qu'on entend est d'un goût discutable. En revanche, on trouve beaucoup de boîtes de strip-tease. J'en ai compté vingt, contre cinq clubs de jazz. Ce rapport est légèrement « amélioré » par le fait que, dans de nombreuses boîtes de strip-tease, les filles se déshabillent sur un fond de jazz de seconde zone. Même les menus des célèbres clubs de la ville, qui abritent sans doute les meilleurs restaurants des États-Unis, s'adressent désormais aux touristes venus pour les quartiers chauds. Nous y avons trouvé des « Striptease Steak » mais pas l'ombre d'un « Jazz Steak ». Les clubs de jazz incluent le mondialement célèbre Famous Door, où Sharkey Bonano a joué pendant des années ; le Paddock Lounge ; l'Old Absinthe House ; et le club que Pete Founain a créé pour lui-même et sa clarinette. L'orchestre d'Octave Crosby joue depuis onze ans au Paddock Lounge. On imagine aisément à quoi ressemble la musique produite par un orchestre qui répète les mêmes morceaux, nuit après nuit, pour public de touristes du troisième âge, sans interruption pendant onze ans. Ceci dit, cela n'empêche pas un excellent musicien comme le trompettiste Thomas Jefferson de faire partie de l'orchestre. C'est au Old Absinthe House que l'on a entendu le meilleur jazz (relativement parlant) de Bourbon Street, avec Sweet Emma Barrett au piano et les frères Willie et Percy Humphrey à la clarinette et à la trompette. Sweet Emma martèle son clavier sans une once de subtilité, comme s'il s'agissait d'une batterie de quatre-vingt-huit tambours, mais les touristes viennent moins pour la qualité du jazz que pour voir le personnage. Elle porte des clochettes aux chevilles qui tintinnabulent joliment quand elle tape du pied en rythme. Les touristes prennent ça pour de l'authentique bon vieux jazz de Nouvelle-Orléans. Je suis allé deux fois à l'Old Absinthe House et, chaque soir, cinq touristes différents se sont approchés de Sweet Emma pour lui demander : « Vous connaissez *Tiger Rag* ? » Chaque fois, Sweet Emma a fait la grimace, s'est tournée vers ses musiciens en soupirant quelque chose du genre « Et c'est reparti ! » puis s'est docilement exécutée en jouant à nouveau *Tiger Rag*.

Néanmoins, Bourbon Street reste une très jolie rue et, sur le plan architectural, le vieux *French Quarter* constitue le quartier le plus beau et le plus stylistiquement cohérent des États-Unis. Les grilles en fer forgé à la française et les patios espagnols ; les poupées créoles dans les vitrines des boutiques ; les excellents restaurants (huîtres Rockefeller et bouillabaisse sont les deux spécialités à ne pas manquer) ; les vieilles maisons espagnoles et françaises ; les rues, dont toutes ont des noms français ; l'atmosphère du « Vieux Carré » … tout ceci est unique. La Nouvelle-Orléans est une synthèse accomplie de l'Europe et de l'Amérique ou, plus précisément, du charme français, de l'appétit de vivre sud-américain, de la rationalité nord-américaine et de la vitalité noire. En fait, c'est le seul endroit au monde où ces quatre éléments se fondent en un seul. C'est pourquoi on a toujours la sensation, quand on arrive à la Nouvelle-Orléans, de ne plus être aux États-Unis. Les Américains disent : « C'est comme en France. » Mais si la Nouvelle-Orléans se trouvait en France, vous auriez la même impression d'être ailleurs dès que vous y auriez mis un pied. La contribution nord-américaine au caractère et à l'atmosphère de la ville est plus importante que ce que croient la plupart des Américains (pour qui ce qui est américain et ce qui ne l'est pas semble couler de source). Les quinze millions de dollars qu'ils ont versés à Napoléon pour lui acheter la ville et l'État de Louisiane en 1803 sont aujourd'hui dépensés chaque semaine rien que pour le pétrole dans les alentours de la Nouvelle-Orléans. Il y a cent cinquante ans, quinze millions de dollars c'était très cher payé. La Nouvelle-Orléans, avec ses huit mille habitants, était un îlot insignifiant au milieu d'un marécage géant dont on se demandait s'il n'allait pas tout engloutir un jour ou l'autre. Ce marécage encercle encore aujourd'hui la ville. Car la Nouvelle-Orléans n'est pas située « au bord du golfe du Mexique » comme l'affirment les Américains. 170 kilomètres de marécages la séparent de l'embouchure du Mississippi. On parle encore le français dans ce pays « bayou ». Les familles francophones qui y vivent ont des parents au Québec et à Montréal. En effet, les colons français qui ont baptisé la terre de Louisiane en l'honneur de Louis XIV en 1699, ne sont pas arrivés par la mer mais en descendant le Mississippi depuis le Canada. On entend constamment prononcer les noms qu'ils avaient donné à divers lieux de la ville : D'Iberville, par exemple, ou Bienville, qui se trouvait là où se dresse aujourd'hui Biloxi. L'instinct qui les a incités à bâtir leur ville dans un coude du Mississippi, entre le fleuve et le grand lac Pontchartrain – dans un geste délibéré de désobéissance des directives de la cour de France – suscite encore l'admiration deux siècles et demi plus tard.

« On a toujours la sensation, quand on arrive à la Nouvelle-Orléans, de ne plus être aux États-Unis. »

Mais revenons au jazz, dont l'atmosphère et l'histoire à la Nouvelle-Orléans ne peuvent bien se comprendre que si l'on connaît l'histoire de la ville. Nous avons vu le marécage qui ceint la ville en nous rendant au Branch Inn à Slidell, à quelques kilomètres de la Nouvelle-Orléans, pour prendre part à un de ces pique-niques qui étaient fréquents au tout début du jazz et qui sont encore organisés aujourd'hui. On traverse la campagne le dimanche matin avec un panier de provisions et quelques bouteilles de gin et on monte le camp dans un pré. Là, l'orchestre joue et on danse. Au Branch Inn, c'était l'orchestre de Little Snooks Eaglin, un chanteur et guitariste de blues aveugle qui s'est choisi le surnom étonnant de « Little Ray Charles », même si son blues est beaucoup plus simple et rustique que celui du grand Ray Charles. Au début, quand le pique-nique ne faisait que commencer et que peu de gens étaient arrivés, les musiciens ont joué un hard bop extrêmement moderne. Puis l'organisateur leur a dit : « Ça suffit avec ces trucs nouveaux. » Ils ont alors joué du rhythm and blues, et ce n'est qu'alors que les gens se sont mis à danser. Comme si souvent, nous étions les seuls Blancs. Les jeunes danseurs noirs étaient visiblement dérangés par notre présence. Les premiers temps, ce n'était que quelques remarques narquoises (« Hé, le Blanc, qu'est-ce que tu fais là ? ») Puis l'atmosphère est devenue de plus en plus hostile et il nous a paru préférable pour tout le monde de nous éclipser tôt de ce charmant pique-nique à Slidell. Au cours de leurs expéditions effectuées pour la Tulane University, Bill Russell et Dick Allen doivent toujours porter sur eux des autorisations de la police d'entrer dans des maisons

de Nègres, des restaurants pour Nègres et de participer à des réunions entre Nègres. En théorie, sans ces documents, ils pourraient être arrêtés, même en l'absence du moindre « incident ». On vous arrête pour des « raisons de sécurité ». La police trouve facilement une bonne justification : votre comportement représente une insulte pour certaines personnes, vous menacez de troubler l'ordre public, ou bien vous êtes en danger sans le savoir. Naturellement, je n'avais aucun document de la sorte. On m'avait conseillé à plusieurs reprises de m'en procurer mais si la police m'avait interrogé, j'aurais simplement répondu que, dans la vieille Allemagne,

« Traditionnellement, on jouait de la musique triste en route vers le cimetière, puis gaie en revenant à la maison, très rythmée et exubérante. »

on ignorait tout de la manière dont se déroulaient les choses dans le Sud profond des États-Unis. Quand je me suis rendu à la Nouvelle-Orléans pour la première fois en 1950, entrer dans des restaurants, des bars ou des night-clubs noirs ne représentait encore aucun risque. Les tensions sont devenues aujourd'hui palpables en raison de l'abolition de la ségrégation dans les écoles et de tout ce que cela a déclenché. Du coup, les gens du Sud disent que la législation scolaire de Washington (qui stipule que les enfants noirs et blancs doivent pouvoir fréquenter les mêmes écoles) est une erreur. « Avant, c'était paisible, ici ; à présent, c'est fini. » Mais sous la paix apparente qui régnait avant couvait le feu de la haine. Les tensions qui s'expriment ouvertement aujourd'hui ont finalement révélé la mauvaise situation, faisant bouger les choses. Elles permettront de déboucher un jour sur des conditions de vie plus humaines. Un jour, en discutant longuement avec un sudiste à l'esprit étroit, j'ai pu constater directement comment ces citoyens blancs « probes et paisibles » qui défendent la ségrégation raciale se transforment en fanatiques sauvages et malveillants et comment la haine déforme leur visage dès qu'on défend un peu trop les Nègres vis-à-vis des Blancs. Au bout d'un moment, mon interlocuteur à court d'arguments a tenté de reprendre un ton amical. Il a posé une main sur mon épaule en disant : « Pourtant, vous êtes allemand, vous devriez nous comprendre. Après tout, vous avez résolu votre problème, avec vos juifs ! »

À la Nouvelle-Orléans, nous avons assisté à une procession funéraire et à deux parades de rue. Traditionnellement, on jouait de la musique triste en route vers le cimetière, puis gaie en revenant à la maison, très rythmée et exubérante. Dans les rues, les fanfares, tantôt appelée *brass bands* ou *marching bands*, défilaient à la moindre occasion. Ces deux phénomènes sont devenus un symbole, non seulement musical mais également social, de l'atmosphère qui a fait de la Nouvelle-Orléans la première capitale du jazz. Deux des plus anciennes fanfares de rues existent encore aujourd'hui : la Tuxedo Brass Band et l'Eureka Brass Band. Elles sont nées avec le siècle. Bon nombre des premiers grands jazzmen en ont fait partie et elles comptent encore dans leurs rangs de nombreux noms illustres. La Tuxedo Brass Brand, par exemple, accueille le trompettiste Alvin Alcorn et le batteur Louis Barbarin. De jeunes musiciens les ont rejoints. Il y a encore quelques années, George Lewis jouait dans l'Eureka Band. Outre ces deux vieilles fanfares, il en existe une troisième, la George Williams Brass Band. Paul Barbarin, le batteur préféré de Louis Armstrong et de Jelly Roll Morton dans les années vingt et trente, est aujourd'hui *le* batteur de la Nouvelle-Orléans. On l'entend et on le rencontre partout. Les étendards brandis lors du premier défilé auquel nous avons assisté indiquaient qu'il était organisé par la Creole Fiesta Association, une organisation cherchant à promouvoir l'ancienne culture et les traditions créoles. Quand je pense aux innombrables associations, sociétés, groupuscules, sectes et autres groupes d'intérêts à la Nouvelle-Orléans et dans les régions des États-Unis où il y a une forte concentration de Noirs, cela me rappelle qu'on dit souvent de nous autres Allemands que nous sommes particulièrement friands de regroupements communautaires. C'est possible, mais il n'existe nulle part autant d'associations et de sociétés que parmi les Nègres américains et, nulle part, on n'observe une telle conscience du standing et du statut social. La barrière qui sépare les Noirs et les Blancs est d'autant plus flagrante qu'elle reflète des problèmes affectant toute notre civilisation. Mais, de l'autre côté de cette barrière, les Nègres se divisent encore, érigeant entre eux d'autres barrières aussi hautes et insurmontables et qui existeront encore même quand les problèmes raciaux auront été résolus. Des écoles, des troupes de scouts, des clubs de garçons et de filles, même des militaires participaient au défilé. Dans la délégation militaire, Noirs et Blancs paradaient paisiblement côte à côte. Autrement, seuls des Nègres défilaient. La joyeuse procession s'est rassemblée au croisement des avenues North Claiborne et St. Bernard et, bientôt, après avoir absorbé de nombreux groupes aux uniformes vivement colorés, elle faisait six ou sept cents mètres de long. La police avait bouclé tout le quartier et dévié la circulation. Tout le monde semblait impliqué dans la parade. Des gens dansaient un peu partout, seuls, en couple ou en groupe. Les vieux et les enfants dansaient aussi. Les participants les plus enthousiastes marchaient et dansaient directement derrière la fanfare, constituant « la seconde vague », les musiciens constituant la première. Le parapluie constitue l'accessoire de premier choix de tout membre de seconde vague digne de ce nom, même s'il ne pleut pratiquement jamais. On en voit de toutes les formes et couleurs, non seulement dans les défilés mais partout où des Nègres se retrouvent pour s'amuser. Ils symbolisent un petit ciel amical sous lequel on est en sécurité. Hors de ce ciel s'étend un monde blanc hostile. À moins qu'il n'y ait une autre explication à la popularité parmi les Nègres de ces parapluies et ombrelles très symboliques ?

Après le défilé, la Creole Fiesta Association a donné une fête dans ses locaux. Cela a commencé par un repas formel puis les gens ont dansé et continué à manger. Le gâteau mesurait un mètre et demi de diamètre et tout le monde a eu sa part. De vieilles dames dignes contrôlaient les opérations, veillant à ce que tout ce passe conformément aux usages et aux conventions. Tout le monde semblait savoir à l'avance avec qui il ou elle était censé danser et, pourtant, tous paraissaient détendus et heureux. La présidente ne cachait pas ce qu'elle considérait être le but de l'association : « Nous cultivons les anciennes traditions pour que les jeunes constatent à quel point elles sont belles et continuent à les entretenir. » Quand je lui ai demandé si seuls les Créoles noirs pouvaient adhérer à l'association, elle m'a répondu : « Nous accueillons tous ceux qui considèrent qu'ils sont ici à leur place. » Mais les messieurs âgés, eux, mettaient un point d'honneur à parler en créole, une sorte de français abâtardi incluant des fragments d'espagnol, d'anglais et de langues africaines, avec tous ceux dont ils avaient de bonnes raisons de penser qu'ils le comprendraient. Le grand quadrille a marqué le moment fort de la fête. Les danseurs se sont séparés, les hommes formant une rangée, les femmes une autre, puis se sont rejoints et séparés à nouveau. Chaque fois que les couples se reformaient, ils tournoyaient sur place. On serait cru à la cour du roi de France au 18e siècle plutôt que dans un bal jazz. Les vieux danseurs s'appliquaient à exécuter minutieusement des petits pas classiques de menuet. Seuls les étrangers semblaient décontenancés par le paradoxe de les voir danser sur la musique du Tuxedo Brass Band. Aucun des danseurs ne doutaient que le jazz néo-orléanais joué par l'orchestre était la parfaite expression musicale de la vieille culture de danse courtoise française. Quand les musiciens annoncent qu'ils vont jouer un menuet, une polonaise ou une gavotte,

Les Créoles étaient libres avant la guerre de Sécession et la pseudo-émancipation des Nègres.

ils ne plaisantent pas. Ils croient vraiment jouer des menuets, des polonaises et des gavottes. En fait, ils jouent du jazz de la Nouvelle-Orléans. Seuls les musicologues sont à même de reconnaître des éléments des danses formelles d'autrefois en décomposant minutieusement leur musique. Une fête créole telle que celle-ci représente beaucoup plus que la simple transmission d'une belle tradition ancienne à la nouvelle génération. L'éclat dont jouit la tradition créole est également lié à la situation raciale. Les Créoles étaient libres avant la guerre de Sécession et la pseudo émancipation des Nègres. Plus libres sous l'esclavage que les Nègres ne le sont aujourd'hui, un siècle après son abolition. Les Créoles de la Nouvelle-Orléans étaient des Nègres affranchis par les planteurs et les dirigeants coloniaux français. Ils étaient souvent les enfants des maîtresses noires qu'il était de bon ton d'avoir quand on était un homme d'une classe supérieure. Ils devinrent bientôt les commerçants les plus habiles et les plus prospères de la ville. Ils entretinrent la culture française même après que Napoléon eut vendu la Louisiane aux États-Unis. Ils étaient plus cultivés, mieux éduqués et mieux élevés sous l'esclavage que les Nègres – et la plupart des Blancs – du Sud aujourd'hui. Pour cette raison, le goût pour les traditions créoles ne signifie pas uniquement le goût de la tradition, c'est une forme cachée d'émancipation refoulée et de protestation.

William E. Pajaud nous a quittés le 12 mai 1960, « époux aimé de Mme Sallie Pajaud, père de William Pajaud, frère d'Albert Pajaud … ». La notice nécrologique du journal continuait ainsi sur douze lignes, citant toute la famille élargie, avant de conclure : « Les parents et amis de la famille, les pasteurs, les anciens, et les membres de la King Solomon Baptist Church, les fils et les filles de la résurrection, ‹ The Friendly Eight ›, ‹ The Bells of Joy ›, la ‹ Star of Bethlehem Loge › … (Suivaient dix autres associations dont le défunt avait fait partie) … sont invités à la cérémonie funèbre le 14 mai 1960 à 15h. La procession partira des pompes funèbres Louisiana Undertaking, au 1449 North Claiborne Avenue. » Toute sa vie durant, William E. Pajaud avait été trompettiste dans l'Eureka Brass Band. Sa spécialité, c'était les « chants funèbres », ces airs lents et tristes joués lors des processions funéraires en route vers le cimetière. Pendant des décennies, nombreux furent ceux à la Nouvelle-Orléans qui espéraient qu'il pourrait les accompagner avec sa trompette jusqu'à leur dernière demeure. Rien ne lui faisait plus plaisir. « Je préfère jouer à un enterrement que manger de la dinde au dîner. » La veille de sa mort encore, il avait joué à un enterrement. Il avait cinquante-huit ans. Pour cette raison, ses propres funérailles ont attiré les foules. Les gens se sont rassemblés devant le salon funéraire, puis la longue procession s'est mise en marche vers le St. Louis Cemetery No. 2. Le « grand maréchal » ouvrait la voie, avançant d'un pas lent et digne mais néanmoins dansant. Puis venait l'Eureka Brass Band, la famille du défunt et, enfin, tous les autres. L'orchestre a joué tous les chants funèbres qui avaient fait la renommée de William E. Pajaud et qu'il jouait particulièrement bien, notamment le vieil hymne *Just a Closer Walk with Thee*.

Il fut un temps où le sol de la ville était si marécageux qu'il était impossible d'ensevelir les morts. C'est de là qu'est venue l'habitude de les placer au-dessus de la surface dans de massives structures en pierre. L'installation de l'urne dans la tombe a donné lieu à une scène déchirante. Mme Pajaud pleurait et bégayait encore et encore : « Adieu, Willie ».

Les autres femmes étaient tout aussi démonstratives. Des enfants avaient escaladé les murs du cimetière pour observer. D'autres attendaient déjà l'Eureka Brass Band à la sortie, prêts à former la « seconde vague » et à danser derrière l'orchestre, dont les accords étaient revenus parmi les vivants, swinguant et jovials. Là encore, on a entendu des standards de tous les enterrements néo-orléanais comme *Just a Little While to Stay Here*, une chanson sur le bref laps de temps qui nous est donné à vivre sur cette terre. À l'origine, c'était un choral mais, ici, il était swingué comme s'il s'agissait de *When the Saints Go Marchin' In*. Il va s'en dire que ce denier morceau a également été joué.

Le dimanche suivant, il y a eu une autre parade, organisée cette fois par la True Love Missionary Baptist Church School. Une fois de plus, le « grand maréchal » ouvrait la marche. Il y avait deux fanfares, la Tuxedo et la George Williams Brass Band. Comme d'habitude, il y avait des trombones, des trompettes, des saxophones, des clarinettes, des sousaphones et d'autres instruments à vent ainsi qu'une série de grands et petits tambours. Des enfants, des mères et des pères marchaient derrière les orchestres dans leurs habits du dimanche. Naturellement, il y avait là aussi une « seconde vague » enthousiaste. Des gamins s'étaient perchés dans les arbres pour mieux voir. La procession incluait également quelques voitures tirées par des chevaux, pour les dames distinguées qui souhaitaient montrer que marcher était indigne d'elles. Un peu partout, on voyait se balancer des étendards, certains encore en français, encore un geste vers la vieille tradition créole. Quand la procession s'est engouffrée dans l'église, la Tuxedo Brass Band s'est placé dans le chœur face aux fidèles et a ponctué tout le sermon d'airs de jazz de la Nouvelle-Orléans.

« Il fut un temps où le sol de la ville était si marécageux qu'il était impossible d'ensevelir les morts. »

Naturellement, nous avons voulu visiter le lieu de naissance de Louis Armstrong. James Alley, où Satchmo a vu le jour, se trouve loin du Vieux Carré, dans un quartier pauvre et mal famé coincé entre le Perdido et Gravier Street. Même le professeur Souchon, le grand monsieur du New Orleans Jazz Club, nous avait déconseillé de nous y rendre. La zone toute entière ressemble à un champ de ruines après un bombardement aérien, juste après qu'on eut construit quelques abris de fortune. On a du mal à imaginer que des gens vivent dans ces cabanes depuis soixante-dix ou quatre-vingts ans. Au début, nous n'avons croisé que des visages hostiles, en colère. Personne dans James Alley n'a voulu nous donner d'indications. Nous avons quand même fini par trouver la maison natale de Satchmo, une bicoque délabrée en bois, au n°723. Avant même de l'avoir repérée, avons entendu des improvisations très modernes à la trompette. C'est alors que nous avons vu l'incroyable : dans la même chambre (si on peut l'appeler une « chambre ») qui avait vu naître Louis Armstrong, un adolescent de quatorze ans jouait de la trompette. Il s'appelait Jerry McGhee. Naturellement, nous l'avons interrogé sur Louis Armstrong mais le vieux Satchmo ne l'intéressait pas le moins du monde. Certes, il avait entendu dire un jour qu'Armstrong était né dans cette pièce mais cela ne l'impressionnait pas plus que si on lui avait dit que M. Meier ou M. Schulze y avait habité. « Je préfère de loin Clifford Brown », nous a-t-il annoncé. Plus tard, nous avons rencontré la mère de Jerry. La jeune femme vit avec son mari (un chauffeur routier) et leurs neuf enfants dans deux pièces. Elle nous a dit : « J'aimerais bien que Jerry joue de la guitare plutôt que de la trompette. Il pourrait devenir le prochain Elvis Presley ! »

STATE PENITENTIAR

LOUISIANA STATE PENITENTIARY IN ANGOLA

"Jazz fans know it because Leadbelly, the famous country blues singer, 'did time' there for years."

Angola lies two hundred miles north of New Orleans, not far from a mighty bend in the Mississippi. The road that travels up from Baton Rouge ends there. You can't go anywhere else. It's as if you had come to the end of the world. But the "end" is actually the Louisiana State Penitentiary, in Angola. Jazz fans know it because Leadbelly, the famous country blues singer, "did time" there for years. Some of his most beautiful blues were written in the prison of Angola. Even today there are still blues, work songs, and spirituals in Louisiana State Penitentiary. There's all kinds of music there. Some three thousand prisoners are "doing time" in Angola. Half of them are Negroes, the other half whites. The white prisoners are given instruments for their ensembles and bands by the prison administration. The Negroes are hardly given any instruments at all. Nevertheless, there is two or three times as much musical activity among the Negroes as there is among the whites. There is even a big band, led by an arranger serving time for drug addiction. Whoever comes to Angola as a drug addict has no hope of early release. Murderers can be pardoned after a certain number of years with good behavior.

"When you play the guitar, you already get the blues when you're only just tuning. That's the best part of my life: the blues."

The first blues singer we met in Angola was Hoagman Maxey. He comes from Las Vegas and was sentenced to twelve years in prison for manslaughter. Hoagman told us about a storm that had suddenly broken out the day before. He was at work on the prison plantation and had narrowly escaped being struck by lightning. We mentioned in passing that he would surely write a blues song about it one day, and right then and there, Hoagman played a few chords on his guitar and improvised his *Lightnin' Blues*. The amazing thing about the blues, however, is not just the melodies, but above all the lyrics. They capture moods and facts with simple, direct precision. The flexibility with which blues musicians find new uses for stereotypical old phrases and the inventiveness with which they coin new ones are impressive. This is true "jazz and poetry": jazz music seamlessly transformed into words, and also of course vice versa; blues poetry turned just as seamlessly into music. Hoagman says: "When you play the guitar, you already get the blues when you're only just tuning. That's the best part of my life: the blues." He described to Dr. Harry Oster, the folk music specialist of Louisiana State University, how he had come to the blues: "Once I had spent a whole night with a friend, and a girl came between us. It was already getting close to morning when she fetched a guitar and laid it in front of us. She said, it's now completely up to you—who can play? Well I couldn't, but the other one could. So she went with him—and at that very moment I decided to learn the guitar and play the blues." In the evening all the different blues singers sang in a little room in Camp H, individually or together. The walls were covered with pictures from newspapers, mainly of various movie actresses or other well-built females. Guitar Welch sang the *Electric Chair Blues*:

It's funny, baby, how they always put you in the electric chair at one in the morning.
The current's a lot stronger then. People don't need any more light.

Roosevelt Charles had a very close brush with the electric chair. When he was in Angola for the first time in the 1930s, he met Leadbelly there. By now he is there for the fourth time. This time only for larceny; the first time it was for murder. He says he was only really guilty the first time. But if you've been here once, he said, you're no longer accepted as a normal human being: "When anything at all gets lost in your vicinity, right away they say you stole it; after all, you've already been at Angola. And something or other is always missing somewhere. You can't do anything but come back here again and again." Roosevelt Charles first started singing the blues in prison. He also still sings work songs occasionally, the old work songs where a whole group of prisoners works together as a unit to the rhythm of the song. There are work songs that are sung while cutting reed or cutting down trees, while doing roadwork or digging ditches, while sewing and while brushing. A work song intended for road construction goes like this:

Oh if I'd known that the warden was so mean,
Oh my friend I would never have left New Orleans!
Ah, when I build my new house,
Baby, I'm going to build the chimney higher,
So the rats don't come in the chimney
And put out my fire...
Trouble, trouble is all I can see in the world.
When I clean this street, boys,
I'm amazed what's become of me.

There are also female prisoners in Angola. In the prison tailory, thirty or thirty-five women and girls work on the production line. Every one of them does the same task over and over from the beginning. They sang this work song while they worked:

There's something in me, Lord,
Something in me,
I can't explain what it is.
All I can say is:
Praise God that there's still something in you.
It's a heavenly flower, you know.
I ran into God one morning.

Opposite Entrance to the prison.
Below Our host Hoagman Maxey was sentenced to twelve years for manslaughter.

Gegenüber Eingang zur Haftanstalt.
Unten Unser Gastgeber Hoagman Maxey wurde wegen Totschlags zu zwölf Jahren Haft verurteilt.

Ci-contre L'entrée de la prison.
Ci-dessous Notre hôte Hoagman Maxey a été condamné à douze ans de prison pour homicide.

Below Camp A, Louisiana State Penitentiary, Angola, Louisiana.
Pages 181 – 183 Enjoying their pets and listening to their fellow inmates play music were the only entertaining diversions they experienced.

Unten »Camp A«, das Staatsgefängnis in Angola, Louisiana.
Seite 181 – 183 Einzige Unterhaltung und Ablenkung waren ihre Tiere und die musizierenden Mithäftlinge.

Ci-dessous « Camp A », Pénitencier d'État à Angola, Louisiane.
Pages 181 – 183 Les seules distractions des prisonniers consistent à jouer avec leurs animaux de compagnie et à écouter la musique de leurs codétenus.

I was feeling so bad.
He took my burden from me,
And my poor heart was happy again.
All I can say is:
Praise God that there's still something in you.

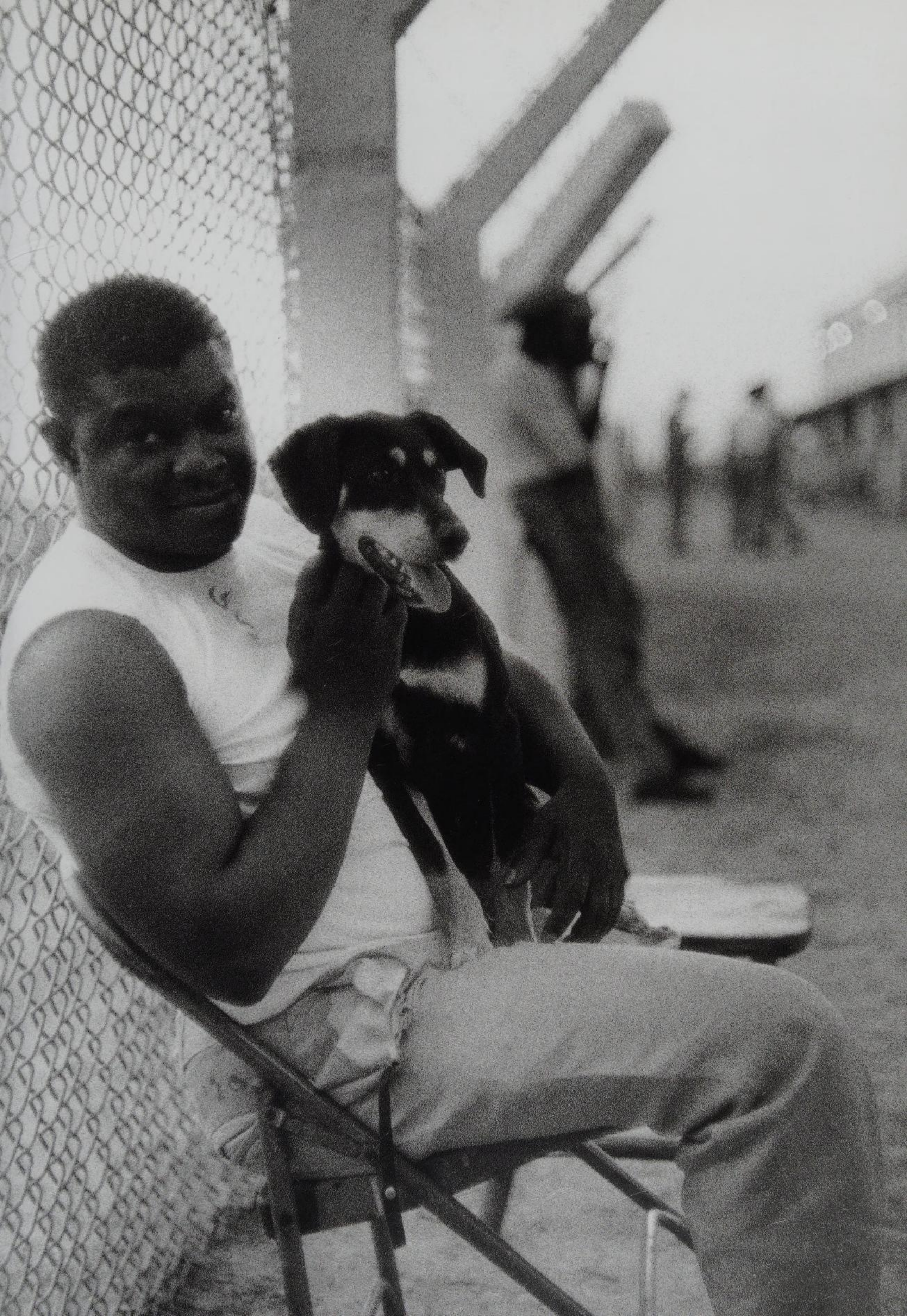
Specialists often express the view that only the older prisoners still sing work songs today because of the introduction of machines, while blues is also sung by the younger prisoners. But there are already work songs whose rhythm was created to match the cadence of a machine, for example, that of a sewing machine in the women's division, or the pounding of a massive steam press. The worker at the steam press sings *Jesus Cares* in perfect time with the working of the machine:

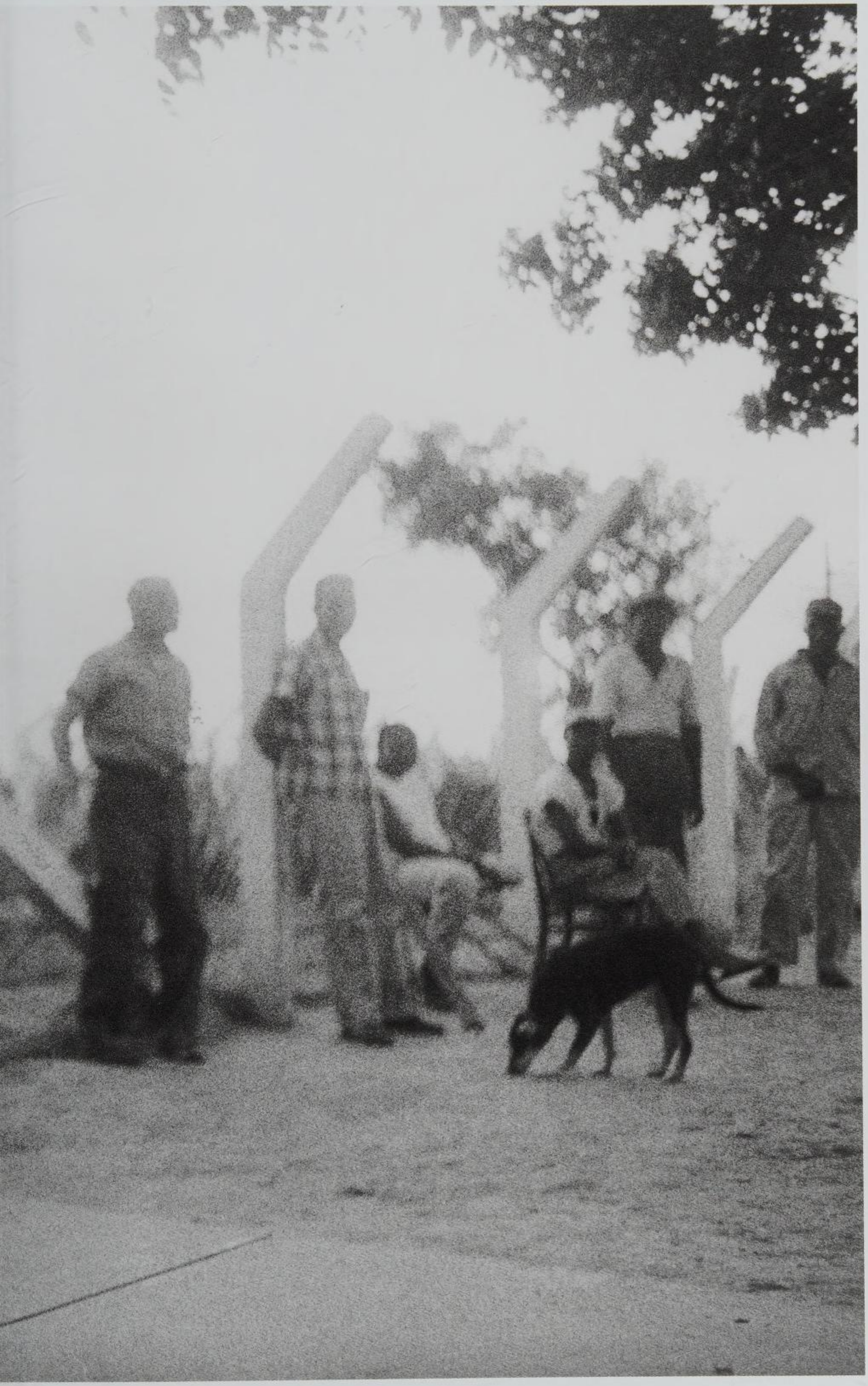
Jesus takes care of me when I'm bowed down.
Jesus takes care of me, yes, he takes care of me.
I remember, when I was a little boy,
My father called me. He said:
Son, don't be sad, Jesus will always find a way.

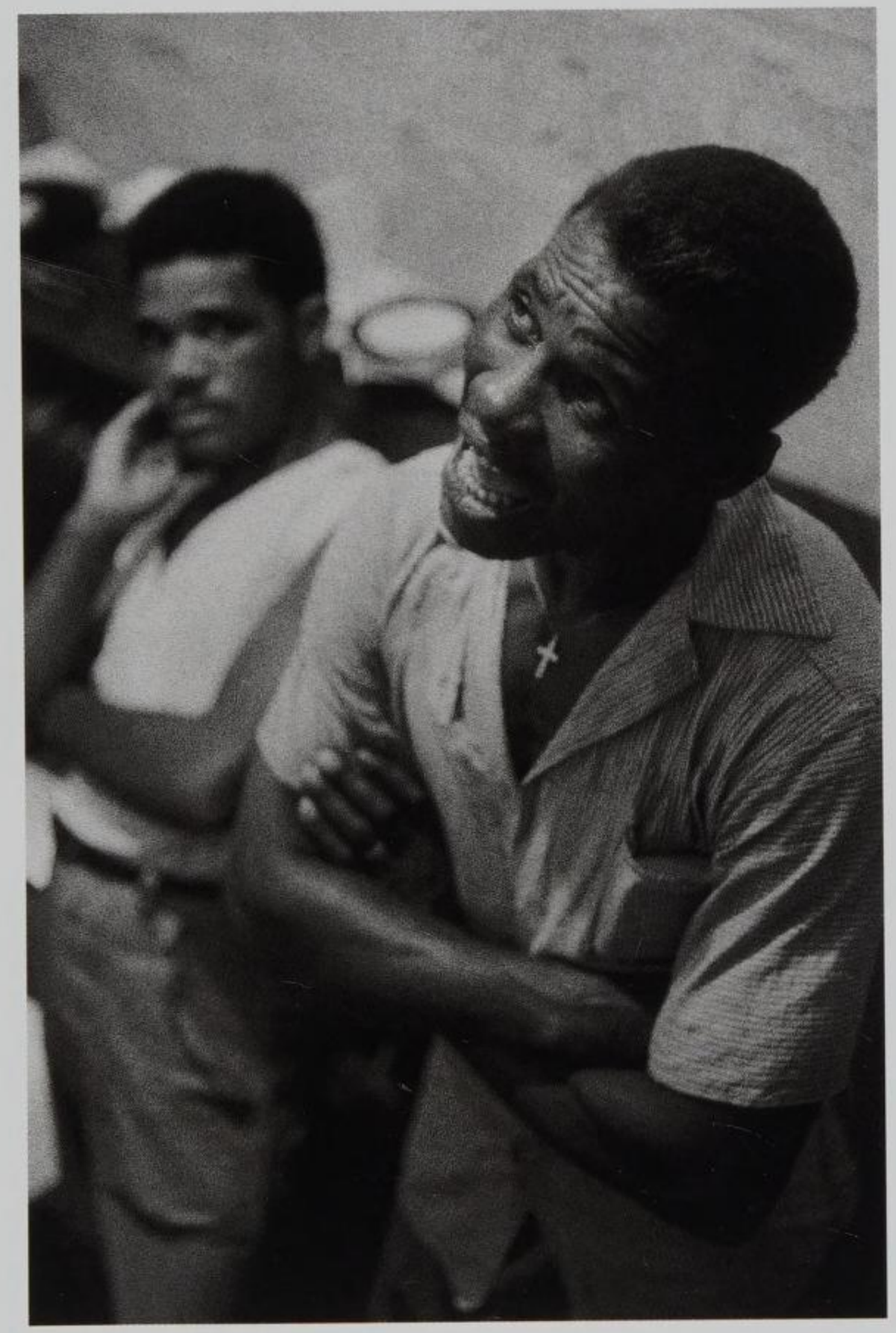
In many of these blues songs, work songs, and spirituals, there is despair, bitterness, and fierce anger. Most of the prisoners realize that if it weren't for the conditions of life of the Negroes in the South and the racial discrimination and everything that goes along with it, they would not have become guilty. There is still separate justice for whites and blacks in many southern states today, even if such a thing has long since been officially prohibited by the Supreme Court in Washington. The prisoner in Mose Allison's *Parchman's Blues* (Parchman Penitentiary in the state of Mississippi is the counterpart of Angola Penitentiary in Louisiana) sings, "All I did was shoot my wife." Most listeners only experience that as comic, but the line also has another meaning. In the state of Mississippi it is not regarded as a capital offense for one Negro to kill another, based on the old practice that it is best not to worry about what the Negroes do to each other. But when a Negro does even the slightest thing to a white person, in most cases he does not escape with his life.
Another prisoner, Robert Pete Williams, said to Dr. Oster: "Music always pursued me. I tried to stop playing, because I thought I should prepare my soul for God. You have to realize, I was a Christian before I came here. I can also play spirituals, but I've strayed from God. He wanted me to become a preacher, but I didn't, and now I'm here. You know, I can't write music, everything I play I hear in the air. You can hear the sound as it comes to you. You know, I'm just going to go get my guitar—I'll be right back and I'll play it." And then Robert Pete Williams brought his guitar and sang this blues (I cite only the most characteristic lines of every song):

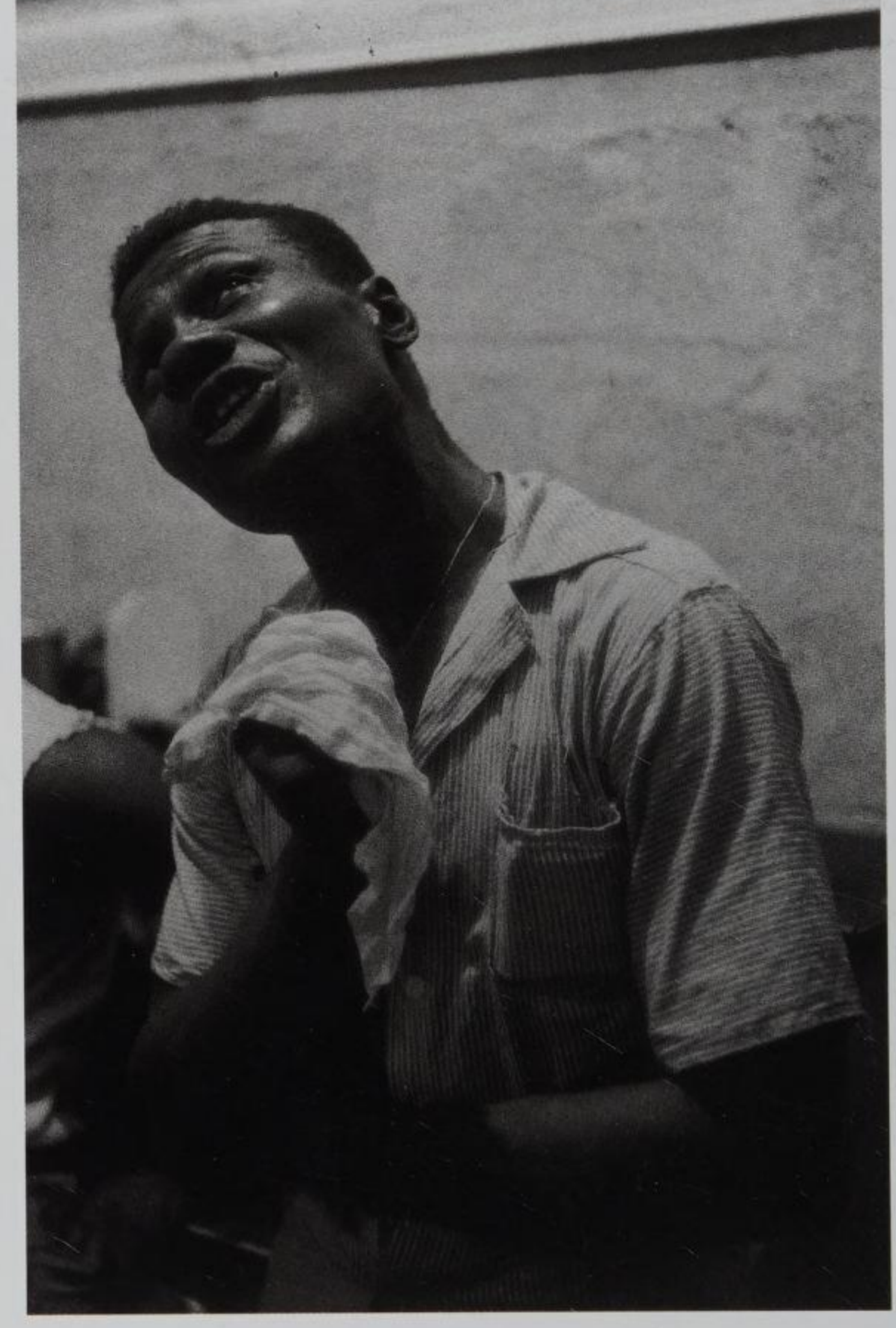
Lord, I feel so bad sometimes,
I feel like I'm getting weaker every day…
All I've got to do is pray.
That's the only thing that can help me here…
Sometimes it looks like my last day
Would be my best day…
Sometimes I think I'll never
See my little children again.
I was glad, somehow, that my poor mother was already dead.
My trouble would have afflicted her too much.
Lord, my trouble is making me weaker and weaker.
Sometimes, baby, I think I should just kill myself…

As Williams sang, the little room was full of prisoners. Others looked in through the window or the door, listened, and moaned "yeah," "yes," "God," and "Lord" between the lines of the song.





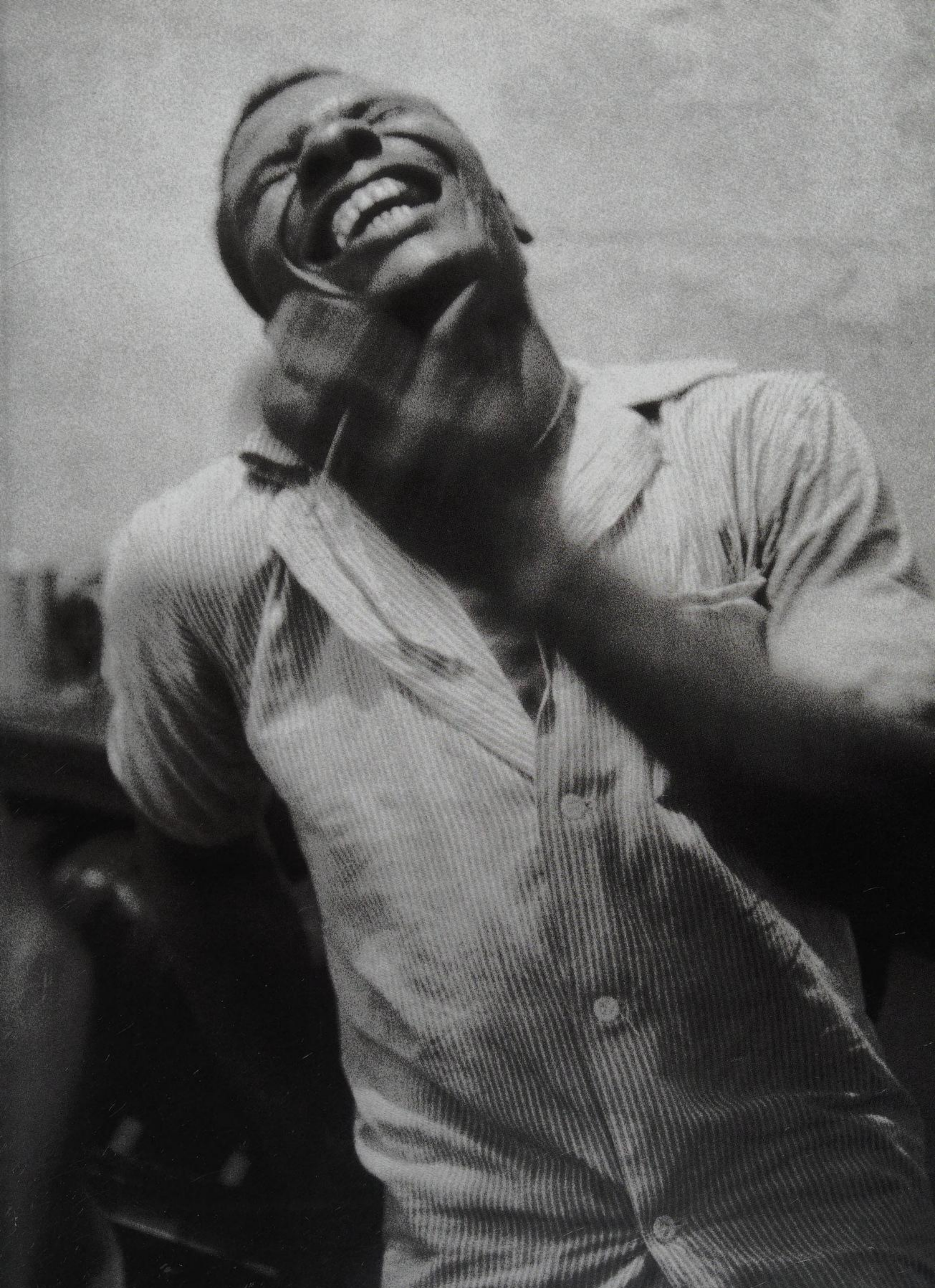




Above / Opposite Roosevelt Charles, blues singer and prisoner.

Oben / Gegenüber Roosevelt Charles, Blues-Sänger und Häftling.

Ci-dessus / Ci-contre Roosevelt Charles, chanteur de blues et détenu.



Right As the music played, the other prisoners listened and moaned "yeah," "yes," "God," and "Lord" between the phrases of the song.

Rechts Während sie der Musik lauschten, stöhnten die übrigen Gefangenen »yeah«, »yes«, »God« und »Lord« zwischen den Phrasen des Liedes.

À droite En écoutant leur compagnon, les autres prisonniers murmuraient et gémissaient « yeah », « yes », « God » et « Lord » entre chaque phrase de sa chanson.

DAS LOUISIANA STAATSGEFÄNGNIS IN ANGOLA

»Jazzfreunde kennen es, weil Leadbelly, der berühmte Folkblues-Sänger, dort jahrelang ›saß‹.«

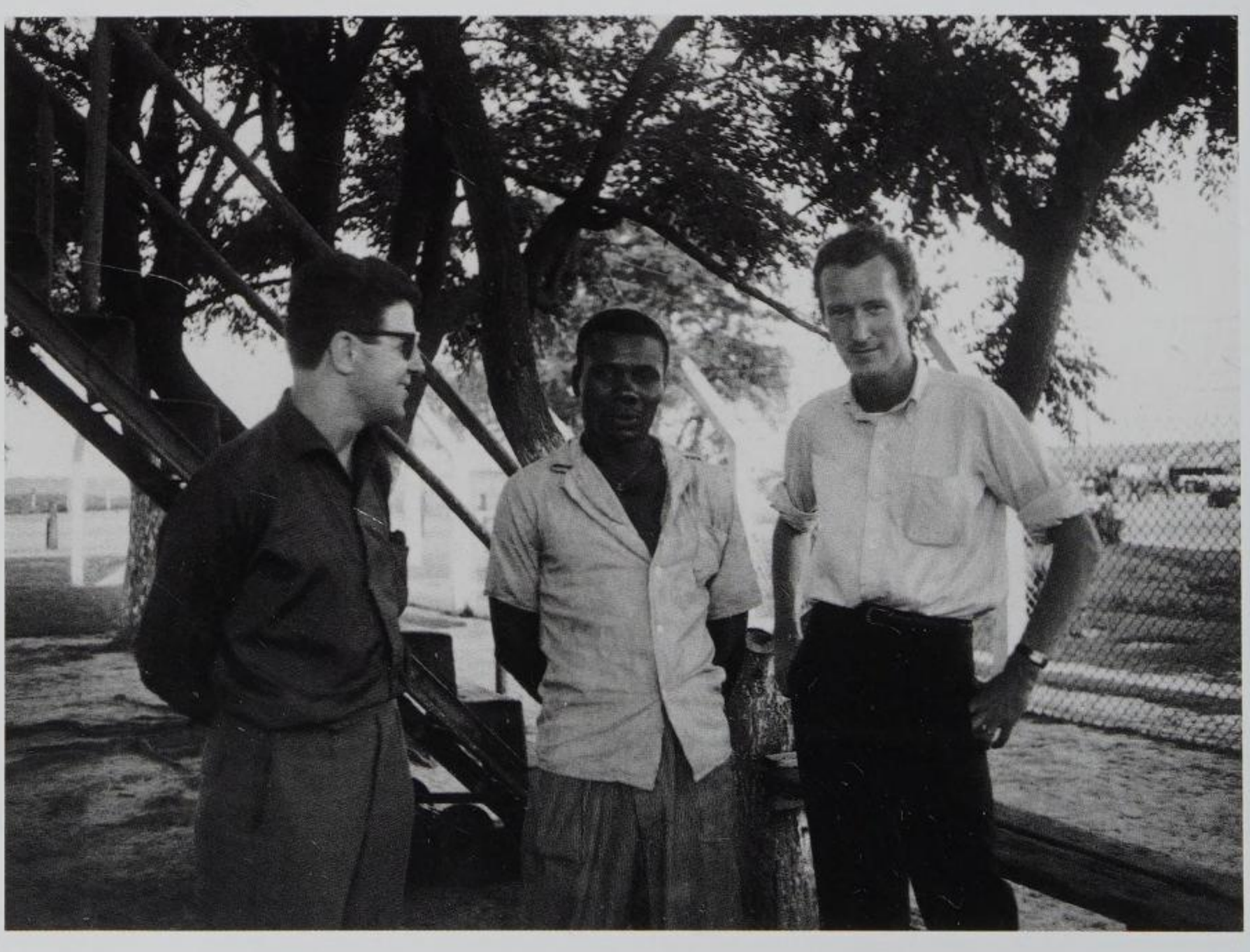
Angola liegt 200 Meilen nördlich von New Orleans – unweit einer mächtigen Biegung des Mississippi. Die Straße, die von Baton Rouge heraufführt, endet dort. Man kann nirgendwo anders hin; es ist, als käme man ans Ende der Welt. Aber das »Ende« ist das Louisiana Staatsgefängnis in Angola. Jazzfreunde kennen es, weil Leadbelly, der berühmte Folkblues-Sänger, dort jahrelang »saß«. Einige seiner schönsten Blues sind im Gefängnis von Angola entstanden. Es gibt auch heute noch Blues, Worksongs und Spirituals im Louisiana-Staatsgefängnis. Es gibt alle Arten von Musik dort. In Angola »sitzen« etwa dreitausend Gefangene. Die eine Hälfte Neger, die andere Weiße. Die weißen Gefangenen erhalten für ihre Kapellen und Bands Instrumente von der Lagerleitung. Die Neger bekommen kaum Instrumente. Gleichwohl ist die musikalische Aktivität bei den Negern zwei- bis dreimal so stark wie bei den Weißen. Es gibt sogar eine Big Band, die von einem Arrangeur geleitet wird, der wegen Rauschgiftsucht verurteilt wurde. Wer als Rauschgiftsüchtiger nach Angola kommt, hat keine Chance, vorzeitig entlassen zu werden. Mörder jedoch können bei guter Führung nach einigen Jahren begnadigt werden.

»Wenn man die Gitarre spielt, bekommt man den Blues schon, wenn man gerade erst am Stimmen ist. «

Der erste Blues-Sänger, den wir in Angola kennenlernten, war Hoagman Maxey. Er stammt aus Las Vegas und wurde wegen Totschlags zu zwölf Jahren Gefängnis verurteilt. Hoagman erzählte uns von einem Gewitter, das gerade am Tag zuvor plötzlich losgebrochen sei. Er sei bei der Arbeit auf der Gefängnisplantage um ein Haar vom Blitz erschlagen worden. Wir erwähnten beiläufig, dass er gewiss eines Tages einen Blues darüber machen würde, und schon griff Hoagman einige Akkorde auf seiner Gitarre und improvisierte seinen *Lightnin' Blues*: den Blues vom Blitz. Das Erstaunliche dabei sind nicht nur die Melodien, sondern vor allem die Texte. Sie treffen Stimmungen und Fakten mit einfacher, direkter Präzision. Die Biegsamkeit, mit der alte, stereotype Phrasen immer wieder neu verwendet, und der Erfindungsreichtum, mit dem neue Phrasen geschaffen werden, sind bewundernswert. Dies ist die wahre »Jazz and Poetry«: die bruchlos in Worte verwandelte Jazzmusik – und natürlich auch umgekehrt: die ebenso bruchlos in Musik verwandelte Blues-Dichtung. Hoagman sagt: »Wenn man die Gitarre spielt, bekommt man den Blues schon, wenn man gerade erst am Stimmen ist. Das ist der beste Teil meines Lebens: der Blues.« Er erzählte Dr. Harry Oster, dem Volksmusikspezialisten der Louisiana State University, wie er zum Blues gekommen sei: »Einmal hatte ich eine ganze Nacht mit einem Freund verbracht, und ein Mädchen war zwischen uns. Es war schon gegen Morgen, als sie eine Gitarre holte und vor uns hinlegte. Sie meinte: ›Es liegt jetzt ganz an euch: wer kann spielen?‹ Nun, ich konnte nicht, aber der andere konnte. Da ging sie mit ihm – und in der Minute habe ich mir vorgenommen, Gitarre zu lernen und Blues zu spielen.« Am Abend sangen alle die verschiedenen Blues-Sänger, einzeln und zusammen, in einem kleinen Raum des Camp H. Die Wände waren vollgeklebt mit Bildern aus Zeitungen, zumeist von irgendwelchen Filmschauspielerinnen oder sonstigen wohlausgestatteten weiblichen Wesen. Guitar Welch sang den *Electric Chair Blues*:

Komisch, Baby, warum sie einen immer um eins in der Nacht auf den elektrischen Stuhl setzen.
Der Strom ist viel stärker dann. Die Leute brauchen kein Licht mehr.

Hart am elektrischen Stuhl vorbeigegangen ist Roosevelt Charles. Als er das erste Mal in Angola war, in den Dreißiger-



Joachim-Ernst Berendt, prisoner Roosevelt Charles and William Claxton.

Joachim-Ernst Berendt, Häftling Roosevelt Charles und William Claxton.

Joachim-Ernst Berendt, le détenu Roosevelt Charles et William Claxton.

jahren, hat er Leadbelly dort noch kennengelernt. Inzwischen sitzt er zum vierten Mal. Diesmal nur wegen Diebstahls, das erste Mal war es wegen Mordes. Er meint, dass er nur beim ersten Mal wirklich Schuld gehabt hätte. Aber wer einmal hiergewesen sei, würde nicht mehr als normaler Mensch akzeptiert: »Wenn irgend etwas in deiner Nähe verlorengeht, heißt es sofort, du hast es gestohlen, denn du warst ja doch schon mal in Angola. Und irgend etwas fehlt immer irgendwo. Du kannst nichts anderes machen, als immer wieder hierher zurückkommen.« Roosevelt Charles hat erst im Gefängnis angefangen, Blues zu singen. Er singt gelegentlich auch noch Worksongs, die alten Arbeitslieder, in deren Rhythmus eine ganze Gruppe von Gefangenen als eine geschlossene Einheit zusammenarbeitet. Es gibt Arbeitslieder, die beim Schilfschneiden und beim Baumfällen, bei Straßenreparaturen oder beim Graben, beim Nähen und beim Bürsten gesungen werden. In einem Worksong, der für den Straßenbau gedacht ist, heißt es:

Oh, wenn ich gewusst hätte, dass der Aufseher so gemein ist,
Oh, guter Kumpel, ich würde niemals New Orleans verlassen haben!
Ach, wenn ich mein neues Haus baue,
Baby, ich werd' den Schornstein höher bau'n,
Damit die Ratten nicht zum Schornstein hereinkommen
Und mir das Feuer ausmachen …
Kummer, Kummer ist alles, was ich in der Welt sehen kann.
Wenn ich diese Straße saubermache, Jungens,
Wundere ich mich, was aus mir geworden ist.

Es gibt auch weibliche Gefangene in Angola. In der Gefängnisschneiderei arbeiten 30 oder 35 Frauen und Mädchen am laufenden Band. Jede macht die gleiche Arbeit immer wieder von vorn. Dabei wurde der folgende Worksong gesungen:

Es gibt irgend etwas in mir, Herr,
Irgend etwas in mir,
Ich kann nicht erklären, was es ist.
Alles, was ich sagen kann, ist:
Lobe Gott, dass noch etwas in dir ist.
Es ist eine himmlische Blume, weißt du.
Ich habe Gott eines Morgens getroffen.
Es ging mir so schlecht.
Er nahm meine Last,
Und mein armes Herz wurde wieder froh.
Alles, was ich sagen kann, ist:
Lobe Gott, dass noch irgend etwas in dir ist.

Die Fachleute vertreten oft die Meinung, dass die Einführung der Maschinen daran schuld sei, dass heute nur noch die älteren der Gefangenen Worksongs singen, während Blues auch von den Jungen gesungen werden. Aber es gibt bereits Worksongs, deren Rhythmus zum Gang einer Maschine geschaffen wurde – etwa einer Nähmaschine in der Frauenabteilung oder zum Stampfen einer mächtigen Dampfpresse. Der Arbeiter an der Dampfpresse singt genau synchron zum Arbeitsgang der Maschine *Jesus Cares*:

Jesus kümmert sich um mich, wenn ich niedergedrückt bin.
Jesus kümmert sich um mich, ja, er kümmert sich um mich.
Ich erinnere mich, als ich ein kleiner Junge war,
Rief mich mein Vater. Er sagte:
Sohn, sei nicht traurig, Jesus wird immer einen Weg finden.

In vielen dieser Blues, Worksongs und Spirituals gibt es Verzweiflung, Bitterkeit und wilden Zorn. Die meisten Gefangenen wissen, dass sie nicht schuldig geworden wären ohne die Lebensbedingungen der Neger im Süden und ohne die Rassendiskriminierung und all das, was dazugehört. Immer noch gibt es in vielen Staaten des Südens verschiedene Rechtsprechung für Weiße und Schwarze – auch wenn das längst schon vom Obersten Gerichtshof in Washington offiziell verboten wurde. Der Gefangene in Mose Allisons *Parchman's Blues* (das Parchman-Gefängnis im Staate Mississippi ist das Gegenstück zum Angola Prison im Staate Louisiana) singt: »All I did was shoot my wife« – »Alles, was ich getan habe, war, dass ich meine Frau erschossen habe.« Die meisten Zuhörer empfinden das nur als komisch, die Zeile hat aber auch noch eine andere Bedeutung: Es wird im Staate Mississippi nicht als Kapitalverbrechen gewertet, wenn ein Neger einen anderen umbringt – aus der alten Praxis heraus, dass man sich am besten nicht darum kümmert, was die Neger sich untereinander antun. Wenn aber ein Neger auch nur das Geringste einem Weißen antut, kommt er in den meisten Fällen nicht mit dem Leben davon.

»Andere hörten zu und stöhnten zwischen den einzelnen Zeilen ›yeah‹ und ›yes‹, ›God‹ und ›Lord‹.«

Robert Pete Williams, ein anderer Gefangener, sagte zu Dr. Oster: »Die Musik hat mich immer verfolgt. Ich habe versucht, mit dem Spielen aufzuhören, weil ich dachte, ich sollte meine Seele für Gott vorbereiten. Sie müssen wissen, ich war ein christlicher Mann, bevor ich hierherkam. Ich kann auch Spirituals spielen, aber ich bin fort von Gott gegangen. Er wollte, dass ich ein Prediger werde, aber ich hab's nicht getan, und jetzt bin ich nun hier. Wissen Sie, ich kann keine Musik aufschreiben, alles was ich spiele, höre ich in der Luft. Du kannst den Klang hören, wie er zu dir kommt. Wissen Sie, ich hole gleich mal meine Gitarre, ich bin gleich wieder da und spiele es.« Und dann brachte Robert Pete Williams seine Gitarre und sang den folgenden Blues (ich versuche, jeweils nur die charakteristischen Zeilen zu übersetzen):

Herr, mir geht's so schlecht manchmal,
Ich glaube, ich werde jeden Tag schwächer …
Alles, was ich tun muss, ist beten.
Das ist das einzige, was mir hier helfen kann …
Manchmal sieht es so aus, als ob mein letzter Tag
Mein bester Tag würde …
Manchmal glaube ich, ich werde niemals mehr
Meine kleinen Kinder wiedersehn.
Irgendwie war ich froh, dass meine arme Mutter vorher gestorben ist.
Der Kummer mit mir hätte ihr zu sehr zugesetzt.
Herr, mein Kummer macht mich immer schwächer.
Manchmal glaube ich, Baby, ich sollte mich selbst umbringen …

Während Williams das sang, stand der kleine Raum voller Gefangener. Andere schauten zum Fenster oder zur Tür herein, hörten zu und stöhnten zwischen den einzelnen Zeilen »yeah« und »yes«, »God« und »Lord«.

PÉNITENCIER D'ÉTAT À ANGOLA

« Les amateurs de jazz le connaissent car Leadbelly, le célèbre chanteur de blues country, y a passé de longues années. »

Entrance to Camp A.

Eingang zum »Camp A«.

L'entrée du « Camp A ».

Angola se trouve à environ deux cents miles de la Nouvelle-Orléans, non loin d'un large coude du Mississippi. La route qui part de Baton Rouge s'arrête là. Il n'y a nulle part d'autre où aller. C'est comme si vous étiez arrivé au bout du monde. Mais ce « bout », c'est en fait le pénitencier de l'État de Louisiane, à Angola. Les amateurs de jazz le connaissent car Leadbelly, le célèbre chanteur de blues country, y a passé de longues années. Certains de ses plus beaux blues ont été écrits derrière ces barreaux. Aujourd'hui encore, on y entend des blues, des chants de travail et des spirituals. Le pénitencier abrite toutes sortes de musique. Près de trois mille détenus y sont enfermés. La moitié sont des Nègres. L'administration distribue des instruments pour les ensembles et les orchestres des prisonniers blancs. Les Nègres, eux, doivent se débrouiller sans. Néanmoins, il y a deux à trois fois plus d'activité musicale parmi eux que chez les Blancs. Ils ont même un *big band*, dirigé par un arrangeur incarcéré pour toxicomanie. Celui qui est envoyé à Angola à cause de sa dépendance à la drogue a peu d'espoir d'en ressortir rapidement. Les assassins, eux, ont plus de chance d'être relaxés après un certain nombre d'années pour bonne conduite.

« Quand on prend sa guitare, le blues commence dès qu'on se met à l'accorder. »

Hoagman Maxey est le premier chanteur de blues que nous avons rencontré à Angola. Originaire de Las Vegas, il a été condamné à douze ans de prison pour homicide involontaire. Il nous a parlé d'une tempête qui avait brusquement éclaté la veille. Il avait failli être frappé par la foudre alors qu'il travaillait dans les champs du pénitencier. Nous lui avons dit en plaisantant qu'il écrirait sûrement une chanson là-dessus un de ces jours et, aussitôt, il a gratté quelques accords sur sa guitare en improvisant son *Lightnin' Blues* (« blues foudroyant »). Toutefois, le plus stupéfiant dans le blues, ce ne sont pas les mélodies mais les paroles. Elles capturent des humeurs et des faits avec une précision simple et directe. La souplesse avec laquelle les musiciens trouvent toujours de nouveaux moyens d'interpréter des phrases stéréotypées et leur créativité pour en inventer de nouvelles sont impressionnantes. C'est là la véritable expression du « jazz and poetry », la musique se transformant doucement en paroles et inversement. La poésie du blues est indissociable de sa musique. Selon Hoagman : « Quand on prend sa guitare, le blues commence dès qu'on se met à l'accorder. C'est ce qu'il y a de mieux de ma vie : le blues. » Il a raconté comment il avait découvert le blues au professeur Harry Oster, spécialiste de musique folklorique à la Louisiana State University : « Je passais une nuit avec un copain et une fille s'est mise entre nous. Au lever du jour, elle est allée chercher une guitare et l'a déposée devant nous, déclarant : ‹ Tout dépend de vous à présent. Qui sait en jouer ?› Moi, je ne savais pas mais mon ami, si. Alors elle est partie avec lui. Dès cet instant, j'ai décidé d'apprendre la guitare et le blues. » Le soir, tous les chanteurs de blues se retrouvent dans une petite pièce du Camp H, pour chanter seuls ou à plusieurs. Les murs sont tapissés de photos découpées dans des magazines, principalement des vedettes de cinéma ou d'autres femmes girondes. Guitar Welch nous a interprété le « blues de la chaise électrique ».

C'est drôle, Baby, ils te font toujours griller à une heure du matin.
Le courant est bien plus fort à cette heure-là. Les gens n'ont pas besoin d'y voir clair.

Roosevelt Charles n'est pas passé loin de la chaise électrique. Lors de son premier séjour à Angola dans les années trente, il a rencontré Leadbelly. Il en est à présent à sa quatrième incarcération. Cette fois pour vol. La première, c'était pour meurtre. Il nous dit qu'il n'était vraiment coupable que la première fois mais qu'après avoir fait un passage ici on n'est plus considéré comme un être humain à part entière :

« Dès que quelque chose disparaît dans le voisinage, on dit tout ce suite que c'est toi qui l'as volé. Après tout, tu as déjà été à Angola. Comme il y a toujours des choses qui disparaissent quelque part, tu es condamné à revenir encore et encore. » Roosevelt Charles a commencé à chanter le blues en prison. Il chante également des *work songs* à l'occasion, ces vieux chants qui rythmaient le travail collectif des détenus : certains accompagnaient la coupe des roseaux ou l'abattage des arbres, d'autres les travaux de voirie ou le creusement de fossés, d'autres encore la couture et le brossage. Un chant de travail type pour la construction des routes donne ceci :

Oh, si j'avais su que le gardien était si méchant
Oh, mon ami je serais resté à la Nouvelle-Orléans
Ah, quand je bâtirai ma nouvelle maison,
Je construirai la cheminée plus haute,
Pour éviter que les rats n'y entrent
Et n'éteignent mon feu …
Des ennuis, des ennuis, je ne vois que ça partout.
Les gars, quand je nettoie cette rue,
Je n'en reviens pas de ce que je suis devenu.

Il y a aussi un quartier de femmes à Angola. Dans l'atelier de confection, 30 ou 35 détenues travaillent sur une chaîne de fabrication. Chacune effectue la même tâche encore et encore à longueur de journée. Tout en travaillant, elles chantent :

Il y a quelque chose en moi, Seigneur,
Quelque chose en moi.
Je ne sais pas l'expliquer.
Tout ce que je peux dire, c'est :
Remercie le Seigneur qu'il y ait encore quelque chose en toi.
C'est un présent merveilleux, tu sais.
J'ai croisé Dieu un matin.
J'étais au bout du rouleau.
Il m'a pris mon fardeau
Et mon pauvre cœur s'est illuminé à nouveau.
Tout ce que je peux dire, c'est :
Remercie le Seigneur qu'il y ait encore quelque chose en toi.

Les experts affirment souvent que seuls les vieux prisonniers continuent de chanter les *work songs* qu'ils ont appris avant l'introduction des nouvelles machines, alors que les détenus plus jeunes chantent le blues. Mais il existe déjà des chants de travail dont le rythme a été créé pour correspondre à la cadence des machines, par exemple celle des machines à coudre dans les ateliers des femmes, ou le martèlement d'une massive presse à vapeur. L'ouvrier qui manipule cette dernière chante *Jesus Cares* en accord parfait avec le fonctionnement de sa machine :

Jésus prend soin de moi quand je suis à genoux.
Jésus prend soin de moi, oui, il prend soin de moi.
Je me souviens, quand j'étais enfant ;
Mon père m'a appelé. Il m'a dit :
Fils, ne sois pas triste. Jésus trouve
toujours le moyen.

Bon nombre de ces blues, de ces chants de travail et de ces spirituals sont chargés de désespoir, d'amertume et d'une profonde colère. La plupart des détenus savent que, si ce n'était pour les conditions de vie des Nègres dans le Sud, la discrimination raciale et tout ce qui l'accompagne, ils ne seraient pas là. Dans de nombreux États du Sud aujourd'hui, la justice n'est pas la même pour les Blancs et pour les Noirs, même si la Cour Suprême à Washington a officiellement interdit toute différence de traitement. Le prisonnier du *Parchman's Blues* de Mose Allison (le pénitencier Parchman dans l'État du Mississippi est l'équivalent d'Angola en Louisiane), chante « Tout ce que j'ai fait, c'est tuer ma femme ». La plupart des gens l'interprètent comme une boutade mais la phrase a un double sens : dans l'État du Mississippi, un Nègre qui tue un autre Nègre ne commet pas un crime capital, dans la mesure où la coutume veut qu'on ne s'inquiète pas trop de ce que se font les Nègres entre eux. Mais qu'un Nègre s'avise de toucher un cheveu d'un Blanc et il le paiera souvent de sa vie.
Un autre détenu, Robert Pete Williams, a déclaré au professeur Oster : « La musique me poursuit depuis toujours. J'ai essayé d'arrêter de jouer, parce que je voulais préparer mon âme pour Dieu. Il faut que vous sachiez qu'avant d'atterrir

« D'autres l'écoutaient, hochant la tête et gémissant entre les vers : ‹ yeah ›, ‹ yes ›, ‹ God ›, ‹ Lord › … »

ici j'étais un bon chrétien. Je peux aussi jouer des spirituals mais je me suis éloigné de Dieu. Il voulait que je sois prédicateur, ce que je n'ai pas fait, et me voici ici à présent. Je ne sais pas écrire la musique, tout ce que je joue, je l'entends dans l'air. Je capte les sons comme ils me viennent. Attendez, je vais chercher ma guitare et vous montrer. » Quand il est revenu avec sa guitare, il nous a chanté ce blues (je ne cite que les passages les plus caractéristiques de chaque chanson) :

Seigneur, parfois je me sens si mal.
J'ai l'impression de m'affaiblir de jour en jour.
Tout ce qui me reste, c'est la prière.
C'est la seule chose qui peut m'aider ici-bas.
Parfois, je crois que mon dernier jour
Sera mon meilleur jour …
Parfois je me dis que je ne reverrai
Jamais mes petits enfants.
Au fond, c'est aussi bien que ma mère soit déjà morte
Mes ennuis l'auraient trop peinée.
Seigneur, mes ennuis m'affaiblissent de jour en jour.
Parfois, Baby, je crois que je ferais mieux de
me tuer …

La petite pièce où chantait Williams était remplie de prisonniers. D'autres se tenaient sur le seuil ou l'écoutaient par la fenêtre ouverte, hochant la tête et gémissant entre les vers : « yeah », « yes », « God », « Lord » …

MEMPHIS QUEEN II
PORT OF
MEMPHIS. TENN.
Beale St
JUG BAND

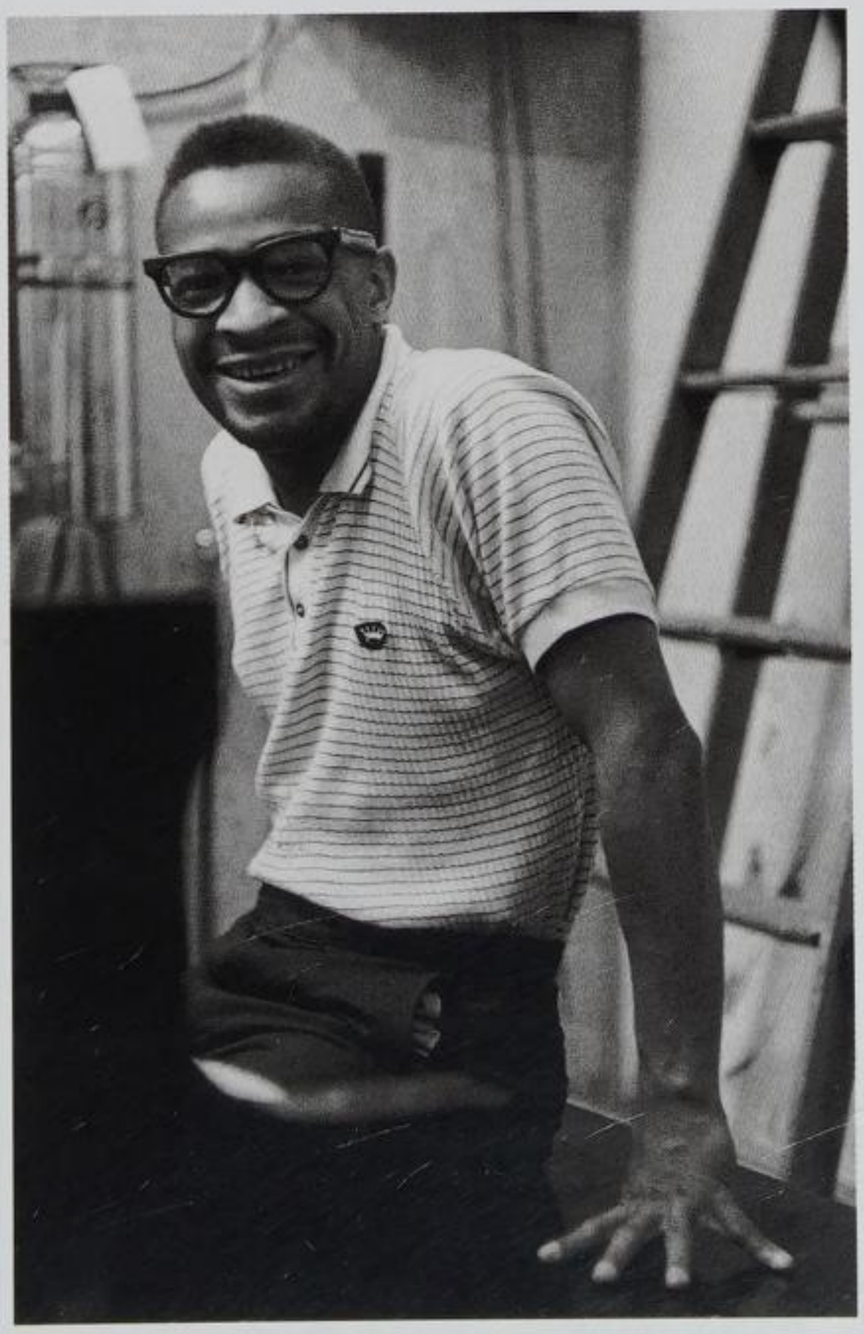
MEMPHIS

"In Memphis today there is no more traditional jazz, in the sense in which such jazz continues to be played in New Orleans."

Memphis, in the state of Tennessee, is the city of William Christopher Handy. Handy was the first great "composer" of jazz. He put his blues together from the phrases and lines of the songs he heard there, just as, for their part, blues singers have always constructed the lyrics and melodies of their blues songs from the many elements and formulas that seem to be valid building blocks of all of the blues that have ever been sung, and still do so today. These formulas are present in an old blues song by Bessie Smith, and they are present in a modern one by Ray Charles. And the corresponding melodic phrases are no less present today in the music of Horace Silver than they once were in the guitar part of a country blues singer like Leadbelly. They are the most constant element in the entire history of jazz. There is no jazz style in which they sound outmoded.

"Memphis has erected a monument to W. C. Handy as the 'Father of the Blues.' It is the only jazz monument in the United States."

Formally, the blues compositions of W. C. Handy are more interesting than almost everything that was written after him in jazz. With virtuoso confidence, Handy combines blues and song elements, eight, twelve, and thirty-two bar forms. When Horace Silver did the same thing in the second half of the 1950s, people celebrated it as a highly modern accomplishment. Handy often pointed out that in Memphis around 1905, people played music that hardly differed at all from the music being made in New Orleans during those same years. "But it was only in 1917," he says, "that we discovered for the first time that there was also music like that in New Orleans." The city of Memphis has erected a monument to Handy as the "Father of the Blues" in Handy Park, which is named after him. It is the only jazz monument in the United States. There is only one other jazz monument apart from it, the one to Sidney Bechet in Juan-Les-Pins on the French Riviera. But the Handy monument in Memphis is also connected to Europe; it was designed in Italy.
Since the old days of W. C. Handy, many well-known jazz musicians have come from Memphis, including Louis Armstrong's second wife, Lil Hardin, and clarinetist Buster Bailey, both of them classically trained musicians. When you remember that Handy too had this classical training, and also that as vital and expressive a contemporary musician as the alto saxophonist Frank Strozier came from Memphis to Chicago as a competent big-band arranger, you get the impression that the Memphis musicians are solidly and classically educated. In Memphis today there is no more traditional jazz, in the sense in which such jazz continues to be played in New Orleans. But just as in all American cities where Negroes live, there is blues and modern jazz. Many outstanding modern musicians have come from Memphis in recent years—Frank Strozier, for example, whom I have already mentioned, or virtuoso pianist Phineas Newborn (another musician who combines jazz feeling with classical training and technique), trumpeters Louis Smith and Booker Little, or tenor saxophonist George Coleman. The trumpeter Gene "Bow Legs" Miller and his combo are well known in New York by now, but they still play in Handy's city, with Charles Crawford (tenor and baritone saxophone), Joe Dukes (drums), the eighteen-year-old Robert Cooper (alto saxophone), and Floyd Newman (baritone saxophone). They are a typical hard bop combo, the kind you find everywhere in the black cities of the U.S.A., often with a healthy helping of rhythm and blues. We also ran into alto saxophonist Cooper on Beale Street, the main street of black Memphis, in front of one of the countless pawnshops you find there. W. C. Handy sings about the pawnshops and junk shops on that street in his *Beale Street Blues*, and he says one could plaster all of Jerusalem over again with Beale Street's bangles and baubles. It's true, one could. There is also still the traditional Memphis Jug Band of Will Shade, an ensemble that plays a kind of hybrid of folklike blues and archaic New Orleans jazz on primitive instruments. Will Shade plucks the tub bass, a tub that is connected to a pole. A string is stretched between the end of the pole and the tub. When you play the string properly, you can play all the harmonies that are needed for a solid blues accompaniment.The next day Will Shade demonstrated his music for us with a member of his band, Dewey Corley, in front of the Memphis Queen Riverboat that floats on the Mississippi. Right away a worker who was busy on the boat came along and simply joined in without saying a word. Everywhere we met and heard blues musicians. There are also still street singers, for example Joe L. Person, a wild-looking young man who plays the guitar left-handed, and whose blues recalls two of the best blues musicians to come from Memphis, St. Louis Jimmy and Memphis Slim. Today both are among the countless blues singers on the South Side of Chicago. Joe White, whom Dick Allen regards as "one of the two greatest street drummers who have ever lived," still lives in Jackson near Memphis. The other was Marzie Campbell, who is dead. Joe White played throughout the South in minstrel shows and later in countless marching bands.



Opposite Members of the Beale Street Jug Band: Dewey Corley (guitar), Will Shade (tub bass), and the third musician is a worker on the riverboat, Memphis Queen II.
Below Pianist Phineas Newborn.

Gegenüber Mitglieder der Beale Street Jug Band; Dewey Corley (Gitarre), Will Shade (Waschzuber-Bass), der dritte Musiker arbeitet auf dem Flussdampfer Memphis Queen II.
Unten Der Pianist Phineas Newborn.

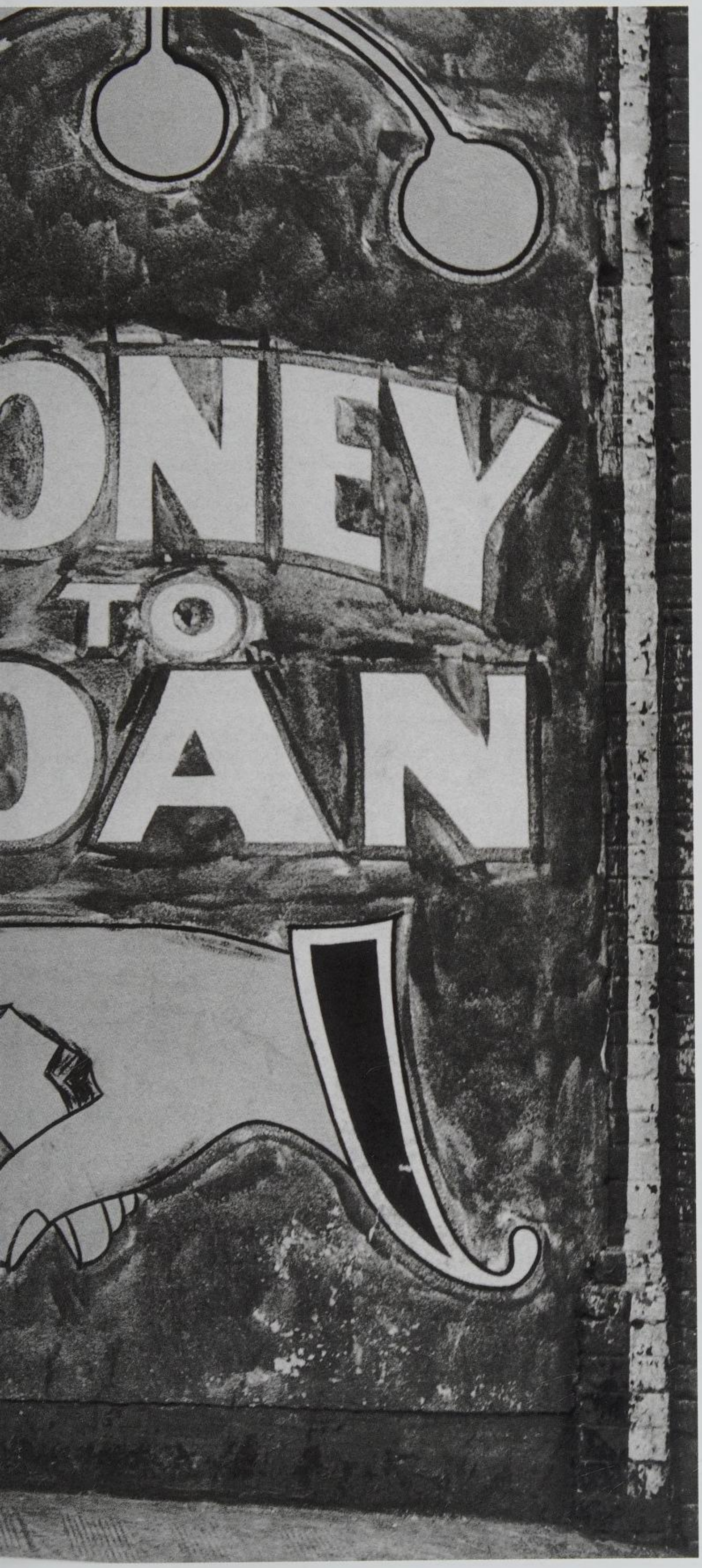
Ci-contre Des membres du Beale Street Jug Band : Dewey Corley (guitare), Will Shade (tub bass). Le troisième musicien est un ouvrier qui travaillait sur le bateau à vapeur Memphis Queen II.
Ci-dessous Le pianiste Phineas Newborn.

Above Street drummer Joe White at his home in Jackson, Mississippi. Joe played in countless marching bands and in minstrel shows since the 1920s.
Right Will Shade and his tub bass at his home in Memphis.

Oben Street-Drummer Joe White in seiner Wohnung in Jackson, Mississippi. Joe hatte seit den Zwanzigerjahren in zahllosen Marching Bands und Minstrel Shows mitgespielt.
Rechts Will Shade und sein Waschzuber-Bass in seiner Wohnung in Memphis.

Ci-dessus Le batteur de fanfare Joe White chez lui à Jackson, Mississippi. Joe a joué dans d'innombrables *marching bands* et *minstrel shows* depuis les années 20.
À droite Will Shade et son tub bass chez lui à Memphis.

SAM'S
PAWN SHOP
SAM'S
LOANS
SAL.
2
4



Alto saxophonist Bob Cooper in front of the many pawn shops on Beale Street in Memphis.

Altsaxofonist Bob Cooper vor einem der zahlreichen Leihhäuser in der Beale Street in Memphis.

Le saxophoniste alto Bob Cooper devant l'un des nombreux prêteurs sur gages de Beale Street à Memphis.

MEMPHIS

»Es gibt heute in Memphis keinen traditionellen Jazz mehr in dem Sinne, in dem er noch immer in New Orleans gespielt wird.«

Memphis, im Staate Tennessee, ist die Stadt William Christopher Handys. Handy war der erste große »Komponist« des Jazz. Er baute seine Blues aus den Phrasen und Zeilen der Lieder zusammen, die er dort unten hörte – wie ihrerseits die Blues-Sänger immer schon und auch heute noch die Texte und die Melodien ihrer Blues aus vielen Phrasen, Floskeln und Einheiten zusammenbauen, die gültige Bestandteile aller jemals gesungener Blues zu sein scheinen. Diese Floskeln gibt es gleichermaßen in einem alten Blues von Bessie Smith wie in einem modernen von Ray Charles. Und die dazugehörigen Melodiephrasen gibt es ebenso heute bei Horace Silver wie früher in der Gitarrenbegleitung eines Folk Blues-Sängers – etwa Leadbellys. Sie sind das Beständigste in der ganzen Jazzgeschichte. In keinem Jazzstil klingen sie »veraltet«.

»Memphis hat dem ›Blues-Vater‹ Handy ein Denkmal gesetzt – in dem nach ihm benannten ›Handy Park‹.«

Formal sind die Blues-Kompositionen von W.C. Handy interessanter als fast alles, was nach ihm im Jazz geschrieben wurde. Mit virtuoser Sicherheit verbindet Handy Blues- und Song-Einheiten, 8-, 12- und 32-taktige Formen. Als Horace Silver in der zweiten Hälfte der Fünfzigerjahre das gleiche tat, hat man dies als hochmoderne Errungenschaft gefeiert. Handy hat oft darauf hingewiesen, dass man in Memphis um 1905 eine Musik spielte, die kaum anders war als das, was man in den gleichen Jahren in New Orleans machte. Handy sagt: »Aber es war 1917, als wir zum ersten Mal erfuhren, dass es auch in New Orleans solche Musik gibt.« Die Stadt Memphis hat dem »Blues-Vater« Handy ein Denkmal gesetzt – in dem nach ihm benannten »Handy Park«. Es ist das einzige Jazzdenkmal in den USA. Außer ihm gibt es nur noch ein anderes Jazzdenkmal: das von Sidney Bechet in Juan-Les-Pins an der französischen Riviera. Aber auch das Handy-Denkmal in Memphis ist mit Europa verbunden: Es wurde in Italien entworfen.

Seit Handys alten Zeiten sind viele bekannte Jazzmusiker aus Memphis gekommen – unter ihnen Louis Armstrongs zweite Frau, Lil Hardin, und der Klarinettist Buster Bailey – beides Musiker, die klassisch geschult waren. Wenn man weiß, dass es auch bei Handy diese klassische Schulung gab und dass heute ein so expressiver, vitaler Musiker wie der Altsaxofonist Frank Strozier gleich als kompetenter Big Band-Arrangeur aus Memphis nach Chicago kam, ergibt sich der Eindruck, dass die Memphis-Musiker gut und klassisch ausgebildet sind. Es gibt heute in Memphis keinen traditionellen Jazz mehr in dem Sinne, in dem er noch immer in New Orleans gespielt wird. Aber es gibt – wie in allen Städten der USA, in denen Neger wohnen – Blues und modernen Jazz. Viele vorzügliche moderne Musiker sind in den letzten Jahren aus Memphis gekommen – etwa der bereits erwähnte Frank Strozier oder der virtuose Pianist Phineas Newborn (auch er ein Musiker, der Jazzgefühl mit klassischer Ausbildung und Technik verbindet), die Trompeter Louis Smith und Booker Little oder der Tenorsaxofonist George Coleman. Sie sind inzwischen in New York bekannt geworden, aber die Combo des Trompeters Gene »Bow Legs« Miller spielt immer noch in der Stadt Handys – mit Charles Crawford (Tenor- und Baritonsaxofon), Joe Dukes (Schlagzeug), dem 18-jährigen Robert Cooper (Altsaxofon) und Floyd Newman (Baritonsaxofon). Es ist eine typische Hard Bop-Combo, wie es sie überall in den schwarzen Städten der USA gibt, oft mit einem guten Schuss Rhythm and Blues. Den Altsaxofonisten Cooper trafen wir auch auf der Beale Street – der Hauptstraße des schwarzen Memphis – vor einem der zahllosen Pfandleihgeschäfte, die es dort gibt. W.C. Handy singt in seinem *Beale Street Blues* über die Pfandläden, Leihhäuser und Ramschgeschäfte in dieser Straße, und er sagt, dass man ganz Jerusalem noch einmal mit dem Flitterschmuck der Beale Street pflastern könne. Man kann es.

Nach wie vor gibt es auch die traditionsreiche Memphis Jug Band von Will Shade, ein Ensemble, das eine Art Mittelding aus volksmusikartigem Blues und archaischem New Orleans Jazz auf primitiven Instrumenten spielt. Will Shade zupft den Tub Bass – eine Tonne, die mit einer Stange verbunden ist. Zwischen dem oberen Ende der Stange und der Tonne ist eine Saite gespannt. Wenn man die Saite richtig greift, kann man alle Harmonien, die für eine solide Bluesbegleitung erforderlich sind, spielen. Am nächsten Tag demonstrierte uns Will Shade seine Musik mit einem Mitglied seiner Band, Dewey Corley, vor dem Memphis Queen Riverboat, das auf dem Mississippi liegt. Sofort fand sich ein Arbeiter, der auf dem Boot zu tun hatte, dazu und machte einfach mit, ohne irgend etwas zu sagen.

Überall trafen und hörten wir Blues-Musiker. Auch Straßensänger gibt es noch – etwa Joe L. Person, ein wild ausschauender junger Mann, der die Gitarre linkshändig spielt und mit seinen Blues an zwei der besten Blues-Musiker erinnert, die aus Memphis stammen: St. Louis Jimmy und Memphis Slim. Beide gehören heute zu den zahllosen Blues-Sängern auf der »South Side« Chicagos. In der Nähe von Memphis, in Jackson, lebt noch Joe White, der nach Meinung von Dick Allen »einer der beiden größten Straßen-Drummer ist, die es je gegeben hat«. Der andere war Marzie Campbell und ist tot. Joe White hat überall im Süden in Minstrel Shows und später in zahllosen »Marching Bands« gespielt.

MEMPHIS

« À Memphis aujourd'hui, il n'y a plus de jazz traditionnel comme on en entend encore à la Nouvelle-Orléans. »

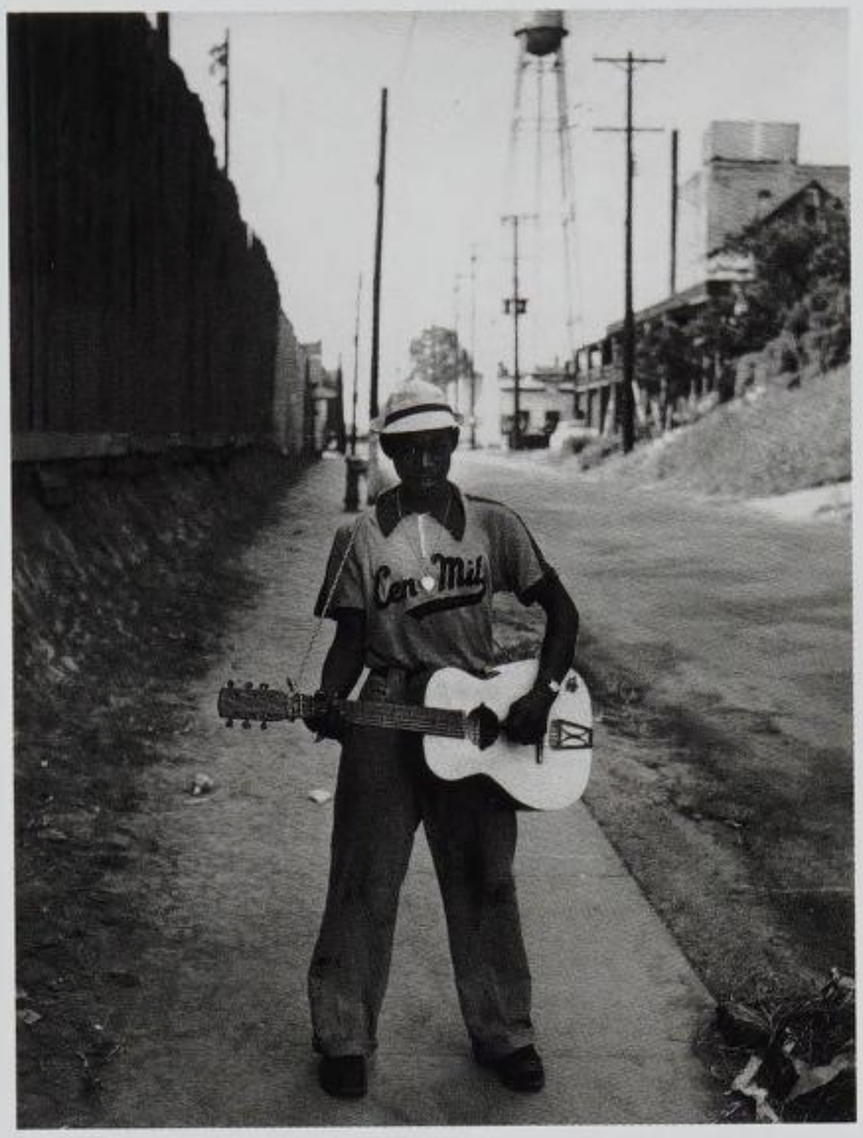
Memphis, dans l'État de Tennessee, est la ville de William Christopher Handy, le premier grand « compositeur » de jazz. Il assemblait ses blues à partir de phrases et de vers des chansons qu'il y avait entendues, tout comme, de leur côté, les chanteurs de blues ont toujours construit les paroles et les mélodies de leurs morceaux avec les nombreux éléments et formules qui semblent constituer les composants stables de tous les blues jamais chantés. C'est encore le cas aujourd'hui. Ces formules sont présentes dans un vieux blues de Bessie Smith comme dans un air moderne de Ray Charles. Les phrases mélodiques actuelles d'un Horace Silver sont les mêmes que celles autrefois grattées à la guitare par un chanteur de blues country comme Leadbelly. Ce sont les éléments les plus constants de l'histoire du jazz. On les retrouve dans tous les styles sans qu'ils ne paraissent jamais démodés.

Sur le plan formel, les compositions de blues de W. C. Handy sont plus intéressantes que pratiquement tout ce qui été écrit après lui. Avec une assurance virtuose, il conjugue des éléments du blues et du chant dans des formes à huit, douze et trente-deux mesures. Quand Horace Silver fit la même chose dans la seconde moitié des années cinquante, on fêta cela comme un exploit ultra-moderne. Handy a souvent signalé que, vers 1905, on jouait à Memphis une musique qui n'était guère différente de celle que l'on faisait à la Nouvelle-Orléans, ces années-là. Handy dit : « Mais ce n'est qu'en 1917 qu'on a découvert qu'il existait aussi une musique du même genre à la Nouvelle-Orléans. » La ville de Memphis lui a érigé un monument en tant que « Père du blues » dans un parc qui porte son nom, le Handy Park. C'est le seul monument au jazz des États-Unis. Le seul autre connu est celui en l'honneur de Sidney Bechet à Juan-les-Pins sur la Côte d'Azur. Ceci dit, le monument de Handy est également lié à l'Europe : il a été conçu en Italie.

« Memphis lui a érigé un monument en tant que ‹ Père du blues › dans un parc qui porte son nom, le Handy Park. »

Depuis l'époque de W. C. Handy, Memphis a vu naître bien d'autres musiciens de jazz célèbres, dont la seconde épouse de Louis Armstrong, Lil Hardin et le clarinettiste Buster Bailey, tous deux ayant reçu une formation classique. Quand on se souvient que Handy avait lui aussi étudié la musique classique, et qu'un musicien contemporain aussi important et expressif que le saxophoniste alto Frank Strozier est monté de Memphis à Chicago pour devenir un excellent arrangeur pour grand orchestre, on a l'impression que les musiciens de Memphis sont solidement et classiquement formés. À Memphis aujourd'hui, il n'y a plus de jazz traditionnel comme on en entend encore à la Nouvelle-Orléans mais, comme dans toutes les villes des États-Unis où habitent des Nègres, il y a du blues et du jazz moderne. Ces dernières années, Memphis nous a donné de nombreux excellents jazzmen modernes : Frank Strozier, notamment, déjà cité ; le pianiste virtuose Phineas Newborn (encore un musicien qui marie le feeling jazzy avec une technique et une formation classiques) ; les trompettistes Louis Smith et Booker Little ; ou encore le saxophoniste ténor George Coleman. Le trompettiste Gene « Bow Legs » Miller et sa formation sont désormais bien connus à New York, mais ils continuent de jouer dans la ville d'Handy, avec Charles Crawford (saxophones ténor et baryton) ; Joe Dukes (batterie), Robert Cooper (saxophone alto) qui n'a que dix-huit ans, et Floyd Newman (saxophone baryton). Ils forment un « combo » typique de hard bop, comme on en entend partout dans les villes noires des États-Unis, souvent généreusement assaisonné de rhythm and blues. Nous sommes également tombés sur le saxophoniste Cooper dans Beale Street, la rue principale du quartier noir, devant l'une des innombrables échoppes de prêteurs sur gages. W. C. Handy a écrit une chanson sur les prêteurs sur gage et les brocanteurs dans son *Beale Street Blues*, disant qu'il y avait de quoi encombrer à nouveau tout Jérusalem avec leurs montagnes de camelote. Et il a raison. Le Memphis Jug Band de Will Shade existe toujours. C'est un ensemble traditionnel qui joue une sorte de blues folk et de jazz néo-orléanais archaïque sur des instruments primitifs. Will Shade joue du *tub bass*, une cuvette fixée à un manche. Une corde relie l'extrémité du manche à la cuvette et, pincée correctement, elle peut produire toutes les harmoniques nécessaires pour un bon accompagnement de blues. Le lendemain de notre arrivée, Will Shade nous en a fait une démonstration avec un membre de son orchestre, Dewey Corley, devant le Memphis Queen Riverboat amarré sur le Mississippi. Immédiatement, un ouvrier qui travaillait sur le bateau s'est approché et s'est joint à eux sans échanger une parole.

Partout, nous avons rencontré et entendu des bluesmen. On trouve encore des chanteurs de rues, comme Joe L. Person, un jeune homme à l'air sauvage qui joue de la guitare de la main gauche et dont les blues rappellent deux des meilleurs bluesmen originaires de Memphis, St. Louis Jimmy et Memphis Slim. Aujourd'hui, ces derniers ont rejoint les légions de chanteurs de blues du South Side de Chicago. Joe White, que Dick Allen considère comme « l'un des deux plus grands batteurs de rues qui aient jamais existé », vit encore à Jackson près de Memphis. L'autre était Marzie Campbell, aujourd'hui décédé. Joe White a joué dans tout le Sud dans des troupes de « minstrel » et plus tard d'innombrables « marching bands ».



Opposite Joe L. Person, street blues singer, Memphis.

Gegenüber Joe L. Person, Blues-Sänger auf der Straße in Memphis.

Ci-contre Joe L. Person, chanteur de blues itinérant, Memphis.

SAIN
OUIS

ST. LOUIS

"St. Louis was the capital of ragtime in the United States."

When people mention St. Louis in the context of jazz, they tend to think either of ragtime or of W. C. Handy's *St. Louis Blues*, the most-played piece in the history of jazz, which exists in over eight hundred different recorded versions. "I've got the St. Louis blues, I'm as sad as I can be," it says in the song. And you really do get sad in St. Louis. The city is as boring and colorless as the Mississippi River that flows past is sluggish and dirty. Down by the river there is still one of the old showboats that once played such an important role in everything having to do with music and theater, including jazz. Today it is a kind of museum. The whole city is a museum. "No other urban community in the U.S.A. is as balkanized as St. Louis," wrote a great American newspaper. There are streets where you can drive forty miles an hour in one direction but only thirty in the other, because some old administrative boundary established by the French city founders runs down the middle; no one cares about it anymore, but it's still "in force." St. Louis may be twice as big as Kansas City (which lies a few hundred miles to the west), but as far as jazz is concerned, it lies in the shadow of K.C. The jazz of the Midwest is "Kansas City jazz." And there are still three or four times as many opportunities to hear jazz in smaller Kansas City as there are in St. Louis.

"Miles Davis grew up in St. Louis, where his father was a prominent dentist."

One important name in Midwestern jazz in St. Louis is that of trumpeter Dewey Jackson. Jackson played on the Mississippi riverboats beginning in 1919. He was a member of the Fate Marable Band, surely the best known of the St. Louis jazz bands that traveled the entire length of the Mississippi on the steamboats, from New Orleans to Minneapolis. In the second half of the 1920s and then above all in the 1930s, Jackson led the St. Louis Peacock Charleston Band and other typical Midwestern big bands, which played all the new things that people admired in New York at that time when they were played by Fletcher Henderson and Don Redman, who people believed had invented them. Today Dewey Jackson is a painter by profession. He has become very religious, and he plays in church every Sunday. He doesn't blow jazz anymore. Jackson was one of the great trumpeters from St. Louis. One of the last (but definitely not the last of all) is Miles Davis, who grew up in St. Louis, where his father was a prominent dentist. Frank Driggs writes: "St. Louis was always a city of trumpeters. The city had outstanding trumpet teachers in the strong German community, where people had experience in both military and classical music."

The Singleton Palmers Band still plays in St. Louis today, as they have for many years. We heard them at the Golden Eagle Opera House, a well-run and attractive jazz club. Singleton himself is the sousaphone player, and the music of his band is real, solid, heavy Midwestern jazz. The Mellow Cellar is another of the St. Louis jazz clubs. It is a café-like establishment that serves no alcohol. Black and white musicians jam together. All of them are young, and they are all more interested in jazz than in anything else. They play outstanding modern jazz all night long. We were especially impressed by the trumpeter Vincent Pitts and the alto saxophonist Tony Vaughn. Don Cunningham's combo is also interesting—it is a modern Afro-Cuban jazz ensemble, with Vernon Nashville on flute, Charles Gilbert (bongos), Don Cunningham (conga), and Dean Couey (timbales). And then, out in East St. Louis, there is still the Faust Club, a grungy club where two ladies played the manliest jazz that we heard in all St. Louis: the tenor saxophonist Tina Wiley and the pianist and vocalist Flora Smith. The atmosphere here is reminiscent of the early days at the turn of the century, when together with Sedalia, which is not far away, St. Louis was the capital of ragtime in the United States. Scott Joplin, the most important of all ragtime musicians, as well as Tom Turpin and other rag pianists played and composed in St. Louis. Ragtime was this city's true contribution. Nothing of all that survives any longer there today.

Opposite The Don Cunningham Combo in front of the St. Louis Monument. This combo is interesting because it is a modern Afro-Cuban jazz ensemble, with Vernon Nashville (flute), Charles Gilbert (bongos), Don Cunningham (conga) and Dean Couey (timbales).
Below A carnival on the road from St. Louis to Kansas City.

Gegenüber Die Don Cunningham Combo vor dem St. Louis Monument. Die Don Cunningham Combo ist interessant: Es handelt sich um ein modernes afrokubanisches Jazzensemble mit Vernon Nashville (Flöte), Charles Gilbert (Bongos), Don Cunningham (Conga) und Dean Couey (Timbales).
Unten Ein Jahrmarkt auf der Straße von St. Louis nach Kansas City.

Ci-contre Le Don Cunningham Combo devant le monument de St. Louis. Ce combo est intéressant car il s'agit d'un ensemble de jazz afro-cubain, composé de Vernon Nashville (flûte), de Charles Gilbert (bongos), de Don Cunningham (conga) et de Dean Couey (timbales).
Ci-dessous Une fête foraine sur la route de St. Louis à Kansas City.

Page 203 The Singleton Palmer Band at the Golden Eagle Opera House in St. Louis: Gus Perryman (piano), Leon King (trombone), Singleton Palmer (sousaphone), Norman Mason (clarinet), Lige Shaw (drums), Bill Martin (trombone).
Pages 204 – 205 In front of the Mellow Cellar Club, St. Louis. Vincent Pitts (trumpet) and Tony Vaughn (alto saxophone).

Seite 203 Die Singleton Palmer Band im Golden Eagle Opera House in St. Louis: Gus Perryman (Klavier), Leon King (Posaune), Singleton Palmer (Sousafon), Norman Mason (Klarinette), Lige Shaw (Schlagzeug), Bill Martin (Posaune).
Seite 204 – 205 Vor dem Mellow Cellar Club, St. Louis. Vincent Pitts (Trompete) und Tony Vaughn (Altsaxofon).

Page 203 Le Singleton Palmer Band au Golden Eagle Opera House à St. Louis : Gus Perryman (piano), Leon King (trombone), Singleton Palmer (sousaphone), Norman Mason (clarinette), Lige Shaw (batterie), Bill Martin (trombone).
Pages 204 – 205 Devant le Mellow Cellar Club de St. Louis. Vincent Pitts (trompette) et Tony Vaughn (saxophone alto).

Above Dewey Jackson played on riverboats of the Mississippi as far back as 1919. Photographed in his home in Memphis.

Oben Dewey Jackson spielte schon seit 1919 auf den Mississippi-Dampfern. Aufgenommen bei ihm zu Hause in Memphis.

Ci-dessus Dewey Jackson jouait déjà sur les bateaux à vapeur du Mississippi en 1919. Photographié ici chez lui à Memphis.

MELLOW
ELLAR

SPLIT

½ RHINOCEROS ½ ZEBRA

ALIVE

5 LEGGED COW

ALIVE

GIANT ANT EATER

ALIVE

5 LEGGED SHEEP

ALIVE

TWIST

COW WITH 2 TAILS

ALIVE

WHAT IS IT ???
NO EYES NO TAIL NO SEX

ALIVE

NATURE'S ERROR

LIVE

THE WORLD'S STRANGEST FREAK ANIMALS

SCAVENGERS OF THE BATTLEFIELDS

LIVE

4 LEGGED DUCK

ALIVE

MIDGET COW

ALIVE

½ BEAR ½ MONKEY

ALIVE

ST. LOUIS

»St. Louis war die Hauptstadt des Ragtime in den USA.«

Pages 206 – 209 A small town carnival just outside St. Louis.

Seite 206 – 209 Jahrmarkt in einer Kleinstadt unweit von St. Louis.

Pages 206 – 209 Une petite fête foraine à la sortie de St. Louis.

Wer im Jazz St. Louis sagt, denkt entweder an den Ragtime oder an W.C. Handys *St. Louis Blues*, das meistgespielte Stück der Jazzgeschichte, in über 800 verschiedenen Schallplattenversionen aufgenommen. »Hab' den St. Louis Blues, bin so traurig, wie ich nur sein kann«, heißt es darin. Und traurig wird man in der Tat in St. Louis. Die Stadt ist so langweilig und farblos wie der träge, schmutzig vorbeifließende Mississippi. Dort unten am Fluss liegt noch eines der alten »Showboats«, die früher in allem, was mit Musik und Theater und auch mit Jazz zu tun hatte, eine so wichtige Rolle spielten. Heute ist dieses Showboat eine Art Museum. Die ganze Stadt ist ein Museum. »Keine andere Stadtgemeinde in den USA ist so balkanisiert wie St. Louis«, schrieb eine große amerikanische Zeitschrift. Es gibt Straßen, wo man auf der einen Fahrbahn 40 Meilen und auf der anderen nur 30 fahren darf, weil zwischendrin irgendeine von den französischen Stadtgründern eingerichtete Verwaltungsgrenze entlanggeht, um die sich heute niemand mehr kümmert und die trotzdem noch »gilt«. Zwar ist St. Louis doppelt so groß wie Kansas City (das noch ein paar hundert Meilen weiter westlich liegt), aber was den Jazz betrifft, so steht die Stadt im Schatten von »K. C.«. Der Jazz des Mittelwestens ist »Kansas City Jazz«. Und noch heute bietet das kleinere Kansas City drei bis vier Mal so viel Gelegenheit, Jazz zu hören, wie St. Louis.

»Miles Davies wuchs in St. Louis auf, wo sein Vater ein angesehener Dentist war.«

Ein wichtiger Name des mittelwestlichen Jazz in St. Louis ist der des Trompeters Dewey Jackson. Jackson hat seit 1919 auf den Riverboats des Mississippi gespielt. Er war Mitglied der Fate Marable Band, und dies ist die wohl bekannteste St. Louis Jazz Band, die auf den Dampfern den ganzen Mississippi befahren hat, von New Orleans bis Minneapolis. In der zweiten Hälfte der Zwanziger- und dann vor allem in den Dreißigerjahren leitete Jackson die St. Louis Peacock Charleston Band und andere typische Midwestern Big Bands, die all die neuen Sachen spielten, die man damals in New York bei Fletcher Henderson und Don Redman bewunderte und von denen man glaubte, dass Fletcher und Don sie erst geschaffen hätten. Heute ist Dewey Jackson im Hauptberuf Malermeister. Er ist sehr religiös geworden und spielt jeden Sonntag in der Kirche. Jazz bläst er nicht mehr. Jackson war einer der großen Trompeter aus St. Louis. Einer der letzten (aber gewiss nicht der allerletzte) ist Miles Davis, der in St. Louis aufwuchs und dessen Vater dort ein angesehener Dentist war. Frank Driggs schreibt: »St. Louis war immer eine Trompeterstadt. Die Stadt hatte ausgezeichnete Trompetenlehrer in der starken deutschen Gemeinde, wo man Erfahrungen sowohl in der Militärmusik wie in der klassischen Musik besaß.«
Immer noch – und schon seit vielen Jahren – spielt in St. Louis die Singleton Palmers Band. Wir hörten sie im Golden Eagle Opera House, einem attraktiven, gutgeführten Jazzlokal. Singleton selbst ist der Sousafonspieler, und die Musik seiner Band ist richtiger, schwerer, solider Mittelwestjazz. Ein anderes der Jazzlokale in St. Louis ist der Mellow Cellar. Es ist ein caféartiger Platz, in dem keine alkoholischen Drinks serviert werden. Schwarze und weiße Musiker »jammen« zusammen; alle sind jung und alle sind an nichts anderem interessiert als am Jazz. Man spielt die ganze Nacht hindurch hervorragenden modernen Jazz. Der Trompeter Vincent Pitts und der Altsaxofonist Tony Vaughn fielen uns besonders auf. Interessant ist auch die Combo von Don Cunningham, ein modernes afrokubanisches Jazzensemble mit Vernon Nashville auf der Flöte, Charles Gilbert (Bongos), Don Cunningham (Conga) und Dean Couey (Timbales).
Und dann gibt es draußen in East St. Louis noch den Faust Club, ein rauhes Lokal, in dem zwei Damen den männlichsten Jazz machten, den wir in St. Louis hörten: die Tenorsaxofonistin Tina Wiley und die Pianistin und Vokalistin Flora Smith. Die Atmosphäre hier erinnert an die alte Zeit um die Jahrhundertwende, in der St. Louis – zusammen mit dem unweit gelegenen Sedalia – die Hauptstadt des Ragtime in den USA war. Scott Joplin, der wichtigste aller Ragtimemusiker, und auch Tom Turpin und andere Ragpianisten spielten und komponierten in St. Louis. Ragtime war der eigentliche Beitrag dieser Stadt. Nichts davon ist heute mehr da.

ST. LOUIS

« St. Louis était la capitale du ragtime aux États-Unis. »

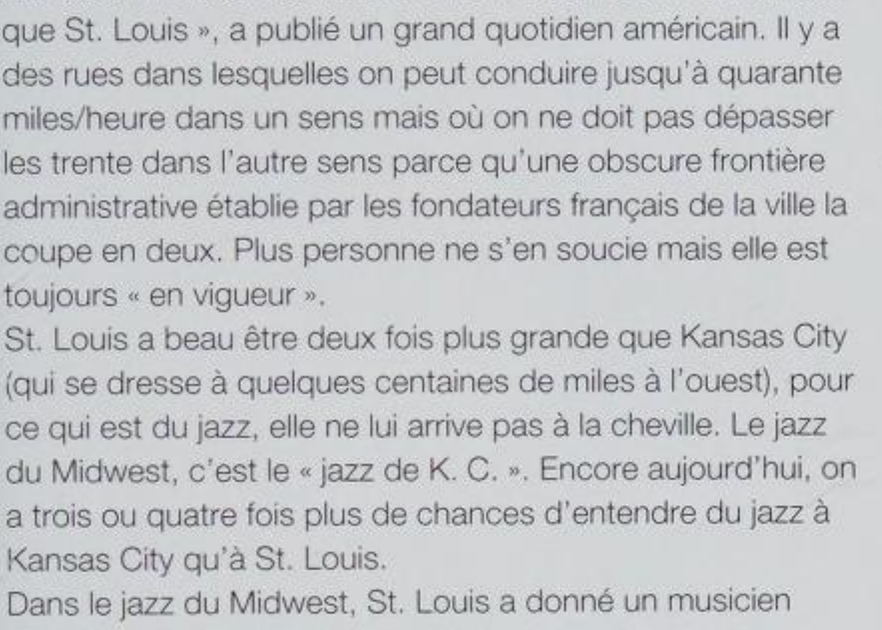
Quand on mentionne St. Louis dans un contexte de jazz, on a tendance à penser soit au ragtime soit au *St. Louis Blues* de W. C. Handy, le morceau le plus joué de l'histoire du jazz et qu'on trouve dans plus de huit cents versions enregistrées. « J'ai le blues de St. Louis, plus triste ça n'existe pas », dit la chanson. Il faut dire qu'il est facile d'être triste à St. Louis. La ville est aussi ennuyeuse et incolore que le Mississippi qui la traverse est lent et sale. En aval sur le fleuve se trouve encore un des ces bateaux à aubes qui ont joué un rôle si important dans tout ce qui a trait à la musique et au théâtre, y compris le jazz. Aujourd'hui, c'est une sorte de musée. Toute la ville est un musée. « Aucune autre communauté aux États-Unis n'a été autant balkanisée que St. Louis », a publié un grand quotidien américain. Il y a des rues dans lesquelles on peut conduire jusqu'à quarante miles/heure dans un sens mais où on ne doit pas dépasser les trente dans l'autre sens parce qu'une obscure frontière administrative établie par les fondateurs français de la ville la coupe en deux. Plus personne ne s'en soucie mais elle est toujours « en vigueur ».

St. Louis a beau être deux fois plus grande que Kansas City (qui se dresse à quelques centaines de miles à l'ouest), pour ce qui est du jazz, elle ne lui arrive pas à la cheville. Le jazz du Midwest, c'est le « jazz de K. C. ». Encore aujourd'hui, on a trois ou quatre fois plus de chances d'entendre du jazz à Kansas City qu'à St. Louis.

Dans le jazz du Midwest, St. Louis a donné un musicien important : le trompettiste Dewey Jackson. Ce dernier a commencé à jouer sur les bateaux du Mississippi en 1919. Il faisait partie du Fate Marable Band, certainement l'orchestre de jazz de St. Louis le plus célèbre à avoir sillonné le fleuve de la Nouvelle-Orléans à Minneapolis à bord des bateaux à vapeur. À partir de 1925 mais surtout dans les années trente, Jackson a dirigé le St. Louis Peacock Charleston Band et d'autres grands orchestres typiques du Midwest qui jouaient toutes les nouveautés qu'on admirait à New York, à

« Miles Davis a grandi à St. Louis où son père était dentiste. »

l'époque où elles étaient interprétées par Fletcher Henderson et Don Redman. D'ailleurs, on croyait que c'étaient ces derniers qui les avaient inventées. Aujourd'hui, Dewey Jackson est peintre. Il est devenu très religieux et joue à l'église tous les dimanches. Il ne fait plus de jazz. Jackson fut l'un des grands trompettistes de St. Louis. Un des derniers (mais certainement pas le tout dernier) est Miles Davis, qui a grandi ici. Son père y était dentiste. Frank Driggs a écrit : « St. Louis a toujours été une ville de trompettistes. Son importante communauté allemande, dont les membres ont été formés aux musiques militaires et classiques, lui a fourni d'excellents professeurs de trompette. »



Le Singleton Palmers Band joue à St. Louis comme il le faisait il y a plusieurs années. Nous l'avons entendu au Golden Eagle Opera House, un club de jazz bien dirigé et ne manquant pas de charme. Singleton joue du sousaphone et la musique de son orchestre est du jazz solide et lourd du Midwest. Mellow Cellar est l'un des clubs de jazz locaux. C'est un établissement du type café-concert qui ne sert pas d'alcool. Les musiciens noirs et blancs y font des bœufs ensemble. Ils sont tous jeunes et fanatiques de jazz. Ils jouent un modern jazz de premier ordre jusqu'à l'aube. Nous avons été particulièrement impressionnés par le trompettiste Vincent Pitts et le saxophoniste alto Tony Vaughn. Le combo de Don Cunningham ne manque pas non plus d'intérêt. C'est un ensemble de jazz afro-cubain, avec Vernon Nashville à la flûte, Charles Gilbert aux bongos, Don Cunningham au conga et Dean Couey aux timbales.

Et puis, décentré à l'est de St. Louis, il y a toujours le Faust Club, une boîte un peu cradingue où deux dames jouaient le jazz le plus viril qu'on ait entendu à St. Louis : la saxophoniste ténor Tina Wiley et la chanteuse Flora Smith. L'ambiance qui règne dans cet endroit rappelle le début du siècle, quand, avec Sedalia située non loin, St. Louis était la capitale du ragtime. Scott Joplin, le plus grand musicien du genre, ainsi que Tom Turpin et d'autres pianistes de ragtime jouaient et composaient à St. Louis. Le ragtime fut la vraie contribution de la ville. Aujourd'hui, il n'en reste absolument rien.

KANSAS CITY

"After New Orleans, Kansas City is probably the most important city in the history of jazz."

Many jazz critics write that Kansas City doesn't receive anything like the recognition it deserves in the world of jazz. But then, since so many critics say so, it seems that it receives that recognition after all. After New Orleans, K.C. is probably the most important city in the history of jazz. Two jazz styles originated in Kansas City, swing as the jazz style of the 1930s and bebop as the style of the 1940s. The most important bebop musician is Charlie Parker. He was born in Kansas City, and he lies buried there today beneath a simple, unadorned gravestone at Lincoln Cemetery. Only the cemetery attendant knows what sets that grave apart from the hundreds of others that look so similar: "Because people from all over the world come and ask where Charlie Parker's grave is." At first we tried to ask Charlie Parker's mother where her son was buried. Mrs. Addie B. Parker lives in a simple house on Olive Street, and even today she is still bewildered by the fame her boy achieved. That fame is like a burden that gets heavier every time the old woman receives a new demonstration of it. That someone from Germany came to ask about her Charlie was just too much. She wept and wept and wept. And simply repeated over and over, "It hurts too much." We learned that Charlie is buried at Lincoln Cemetery from the musicians' union.

"Charlie Parker made his first record as a member of the Jay McShann Band."

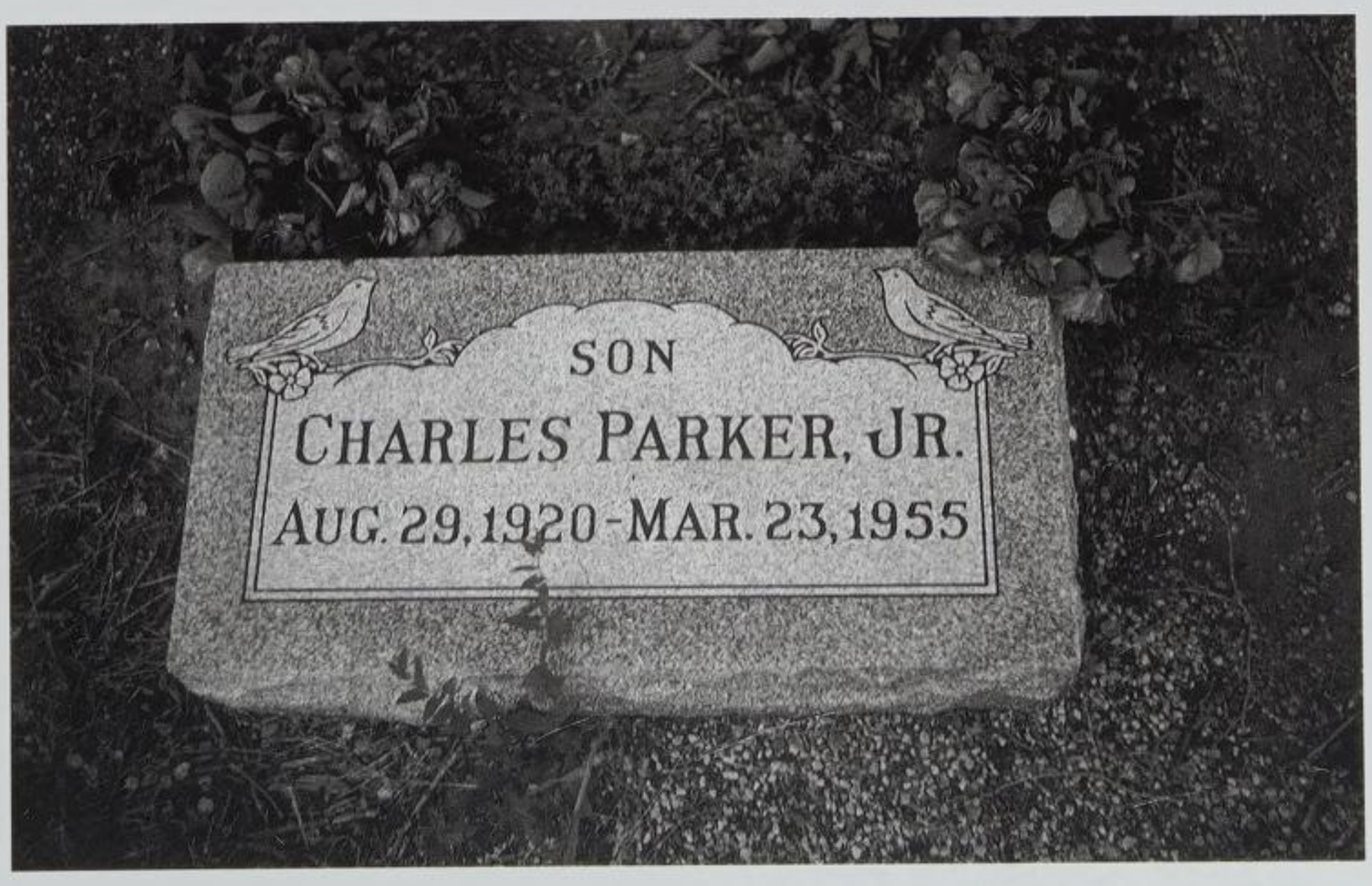
The musicians' union "Local No. 627 American Federation of Musicians" on Highland Avenue, with its president Richard Smith, was and is the permanent meeting place for Kansas City musicians. There are jam sessions there almost every week. The musicians we heard there included bassist and tuba player Clint Weaver, who already played with George E. Lee, one of the important old Kansas City bands. Sometimes Edwin Sleepy Hickox also performs there, a friendly old gentleman whom the musicians' describe as the Art Tatum of Kansas City. The other musicians in this photo of the jam session at the musicians union are Fender bassist Harold Rice, pianist Bobby Burnett, tenor saxophonist Oscar "Fats" Dennis, and drummer William "Schoolboy" Holt. Most of these musicians, including the younger ones, still play in the spirit of the old Kansas City. The arranger Willie Rice leads a studio big band in K.C., in which many young musicians play for fun. There are studio big bands like it throughout the United States, but everywhere else they play a highly modern brand of orchestral jazz, while Willie Rice's band in Kansas City still recalls Jay McShann and the old Count Basie of the 1930s. It is very much a modern big band, but it is also a Kansas City band. The spirit of Kansas City still lives in these young musicians. Oscar "Fats" Dennis is a typical representative of the young generation of musicians in Kansas City. He blows his tenor sax with a lot of Lester Young influences, and on clarinet he is a sort of "modern Kansas City version of Benny Goodman." Of course, like most of these young musicians he plays in the dance clubs of black Kansas City, and there his music is not so much jazz as rhythm and blues, which sometimes very much borders on rock and roll. Oscar comes from one of the musical families that are so common throughout the Midwest and in jazz in general (the Pettifords are another!). Only one of his six brothers did not become a musician, and his father is still an active pianist at age sixty-seven. He trained all of his sons himself. Speaking of which: sometime somebody ought to write a history of jazz families. Since the great medieval families of painters and sculptors, there hasn't been an art form with as many artistically active families as jazz—not just individual personalities, as is usually the case in the other modern arts. Jazz stands against the isolation and loneliness of the modern artist and ultimately of modern man in general. Even where it expresses isolation and loneliness—for example in the music of Miles Davis—it is a communal art form as compared with the radical abstraction of isolation in the other modern arts (painting, poetry, and serial music). For this reason the community of the family is conceivable and effective in jazz. It is always only possible to conceive of Picasso, Schönberg, Joyce, and all the other great representatives of modern art as every one for himself and all alone. But in jazz there are the Tios in New Orleans, the Pettifords in the Midwest, the Joneses in Detroit, the Heaths in Philadelphia, and countless others. Almost every jazz musician begins to make music as a member of a family or network of relations. Almost every artist in the other modern arts begins alone.

It so happened that the preliminary competition for Miss Universe was being held in Kansas City when we were there. The music was provided, not—as would go without saying anywhere else in the world—by a modern commercial orchestra, but by a jazz band with a Kansas City sound, the band of tenor saxophonist Jimmy Keith. Keith played with Count Basie, and other musicians in his band were with Jay McShann, George E. Lee, and Andy Kirk. It's always like that in Kansas City. There's always someone in every band who played with Basie, Moten, McShann, Lee, Harlan Leonard, Kirk, and the other old K.C. bands. That's why the tradition remains so alive. Bob Brookmeyer in New York had already drawn our attention to George Salisbury, the pianist of the Jimmy Keith Band. He has a musical conception similar to Brookmeyer, who is surely the best-known exponent of this connection between the old Kansas City tradition and more modern jazz. The result is a "cool Kansas City" sound, as it were, but it is nonetheless sturdy and solid, and at the same time it has a modern sonority. There are surely more clubs in Kansas City where jazz and jazzlike music is played than in any other city of its size. There is the House of Blues, the Orchid Room, the Club Golden Horseshoe, the Kismet, the Trocadero, the Mardi Gras, the Fandango, the Nightingale Tavern (earlier the famous Sunset Club, where Hot Lips Page played), the Subway, the Cross Road, the Castaway, the Playboy, and many others. In many of these clubs, the musicians play music that is similar to rhythm and blues. Kansas City was

Opposite Charlie Parker, photographed early in 1951, La Crescenta, California.
Below Charlie Parker's gravestone in the Lincoln Cemetery in Kansas City.

Gegenüber Charlie Parker, 1951 aufgenommen, La Crescenta, Kalifornien.
Unten Charlie Parkers Grabstein auf dem Lincoln Cemetery in Kansas City.

Ci-contre Charlie Parker, photographié en 1951, La Crescenta, Californie.
Ci-dessous La tombe de Charlie Parker au Lincoln Cemetery de Kansas City.



Above / Opposite Carmell Jones (trumpet) and Charles Matthews (bass) on the famous "blues corner" of 18th and Vine, Kansas City.

Oben / Gegenüber Carmell Jones (Trompete) und Charles Matthews (Bass) an der berühmten »Blues-Ecke« 18th Street und Vine Street, Kansas City.

Ci-dessus / Ci-contre Carmell Jones (trompette) et Charles Matthews (basse) sur le célèbre « coin du blues » à l'angle de 18th Street et Vine Street à Kansas City.

always a blues city. And three of the greatest blues singers still performing today are still connected to Kansas City: Jimmy Rushing, Joe Turner, and Jimmy Witherspoon. The drummer Baby Lovett came to Kansas City from Louisiana in 1922. In New Orleans he played with Bunk Johnson, and then in Kansas City he played with George E. Lee and Harlan Leonard, and for years he was the accompanist for the blues singer Julia Lee. Today he plays with the blues and boogie pianist Joshua Johnson. And Joshua has more than his last name in common with Pete Johnson: he is a true old Kansas City blues and boogie pianist. The blues singer Eddie "Cleanhead" Vinson actually hails from Texas, but he came to Kansas City "to get the feeling here," to get to know the atmosphere of the city. He performed with the pianist Frank Smith's trio, and the Frank Smith Trio also has the typical modern Kansas City musical conception. Of course, all these names are not as glittering as the names that played a role in Kansas City earlier on: Jesse Stone, Eddie Durham, Andy Kirk, Harlan Leonard, Julia Lee, Pete Johnson, Joe Turner, Don Byas, Clyde Hart, Jimmy Rushing, Hot Lips Page, Ben Webster, Joe Thomas, Hershel Evans, Walter Page, Buck Clayton, and of course the brothers Moten and George Ewing Lee's band; and then the pianists: from the boogie man Pete Johnson to Mary Lou Williams to Clyde Hart, who died in 1945 and about whom people have speculated that he was the very first to play modern jazz on the piano, even before Bud Powell. But what is decisive is that Kansas City is still a musically interesting city today.

There is one band in which the two streams that began in Kansas City—swing and bebop—are still united. It is Jay McShann's. Charlie Parker made his first record as a member of the Jay McShann Band. And Jay was one of the very first to recognize Charlie Parker's importance. Most of the musicians in Jay's band rejected Parker at the time, just as Lester Young had been rejected by the musicians of Fletcher Henderson's band a few years earlier. But Jay insisted that Parker stay in the band. Jay told us: "I could hear him—the others couldn't hear him yet then." And then: "It didn't matter how loud the band played; Charlie Parker cut through everyone." We heard Jay McShann in Kansas City in a club with the lovely name Kismet. The waitresses are dressed up as harem women. Jay McShann sits at the piano wearing an Arab's turban. He could hardly believe there are people in Europe who have ever heard his name.

"The 'normal' citizens of Kansas City take virtually no interest in their city's jazz tradition and jazz presence."

Of course, there are also young hard bop musicians in Kansas City. The best of them is the trumpeter Carmell Jones. All the jazz aficionados who have heard him in Kansas City predict a bright future for him. Carmell plays with the fluidity and ease of the best young jazz trumpeters, but he is insecure and riddled with complexes, because most of the time he is forced to play rock and roll. He's rarely able to play the music he really cares about. In order to get out of Kansas City and play in Chicago once in a while, he became a porter and conductor on the Pullman Express, which operates between Kansas City and Chicago. It's nice that he finally made his first records during the months when this book was taking shape, a turn of events in which the accounts of a traveling critic and his photographer in New York and on the West Coast are not entirely without their part. Carmell played together with an eighteen-year-old bassist by the name of Charles Matthews, who lives diagonally across from him on the other side of the street in Kansas City, Kansas. Bill Claxton photographed the two of them on the corner of 18th and Vine Streets, the famous jazz corner that Joe Turner sang about, with the subway where Pete Johnson played. In Kansas City you run into the traces of the old jazz past everywhere, often enough indirectly. The employee who helped us at the post office was Pete Johnson's former drummer, Merle Johnson. And if someone had died we could have gone to Joe Thomas, who used to play tenor saxophone in Jimmie Lunceford's band and now owns one of the largest funeral homes in Kansas City.

The "normal" citizens of Kansas City take virtually no interest in their city's jazz tradition and jazz presence. Kansas City is effectively just an enormous outgrowth of its giant slaughterhouse and giant railroad station, which seem to be the only reason a Kansas City exists at all. Hardly any of its bourgeois white residents suspect that the city is also important in the jazz world. And when you talk about it with them, they are utterly astonished. Their expression seems to say, "You've come to Kansas City from Europe? Because of jazz music? Not because of wheat or cattle? In Europe people talk about Kansas City because of jazz? Do the people there know nothing of our cattle? Hmm, those Europeans—they're simply backward!"

1800 E
18TH ST
1600 E
VINE ST

Above T-Bone Walker, who hails from Kansas City, during a rehearsal at the *Tonight Show*, NBC Studios, Burbank, California.
Opposite Jimmy Witherspoon with Sonny Kenner (guitar).

Oben T-Bone Walker, der aus Kansas City kommt, in der *Tonight Show*, NBC Studios, Burbank, Kalifornien.
Gegenüber Jimmy Witherspoon mit Sonny Kenner (Gitarre).

Ci-dessus T-Bone Walker, un enfant de Kansas City, au cours d'une répétition pour le *Tonight Show*, NBC Studios, Burbank, Californie.
Ci-contre Jimmy Witherspoon avec Sonny Kenner (guitare).

Opposite Jam session at the Musicians' Union, Kansas City.
Above Clint Weaver (tuba), Musicians' Union, Kansas City.

Gegenüber Jamsession in der Musikergewerkschaft, Kansas City.
Oben Clint Weaver (Tuba) in den Räumen der Musikergewerkschaft, Kansas City.

Ci-contre Une jam-session au syndicat des musiciens, Kansas City.
Ci-dessus Clint Weaver (tuba) au syndicat des musiciens, Kansas City.

Above Jam session at the Musicians' Union Local No. 627 in Kansas City: Harold Rice (fender bass), Bobby Burnett (piano), Oscar "Fats" Dennis (tenor sax), William"Schoolboy" Holt (drums) and the pianist Edwin "Sleepy" Hickox.

Oben Jamsession in der Musikergewerkschaft Local No. 627 in Kansas City: Harold Rice (Fender Bass), Bobby Burnett (Klavier), Oscar »Fats« Dennis (Tenorsaxofon), William »Schoolboy« Holt (Schlagzeug) und der Pianist Edwin »Sleepy« Hickox.

Ci-dessus Une jam-session au Local No. 627, le syndicat des musiciens, à Kansas City : Harold Rice (Fender bass), Bobby Burnett (piano), Oscar « Fats » Dennis (saxophone ténor), William « Schoolboy » Holt (batterie) et le pianiste Edwin « Sleepy » Hickox.

Above Oscar "Fats" Dennis at one of Kansas City's freight train yards.

Oben Oscar »Fats« Dennis in einem der zahlreichen Güterzugdepots von Kansas City.

Ci-dessus Oscar « Fats » Dennis devant un wagon de marchandis dans la gare de triage de Kansas City.

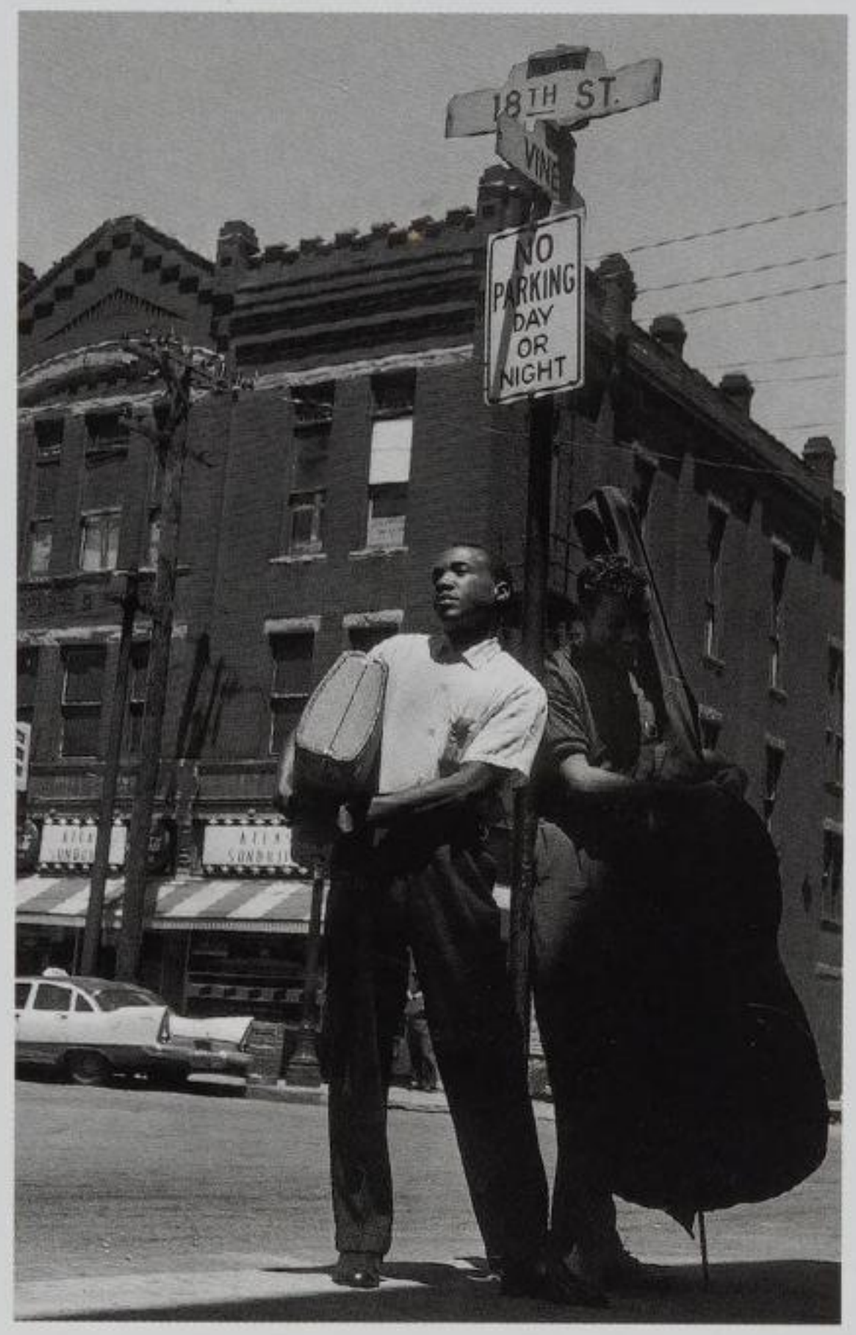
KANSAS CITY

»Wahrscheinlich ist Kansas City nach New Orleans überhaupt die wichtigste Stadt der Jazzgeschichte.«

Carmell Jones and Charles Matthews at 18th and Vine, Kansas City.

Carmell Jones und Charles Matthews, Ecke 18th und Vine Street, Kansas City.

Carmell Jones et Charles Matthews à l'angle de 18th Street et Vine Street à Kansas City.



Viele Jazzkritiker schreiben, dass Kansas City längst nicht die Anerkennung findet, die dieser Stadt im Jazz gebührt. Aber da es so viele Kritiker sagen, findet sie die gebührende Anerkennung. Wahrscheinlich ist K. C. nach New Orleans überhaupt die wichtigste Stadt der Jazzgeschichte. Zwei Jazzstile haben von Kansas City ihren Ausgang genommen. Der Swing als Jazzstil der Dreißiger- und der Bebop als Jazzstil der Vierzigerjahre. Der wichtigste Bebopmusiker ist Charlie Parker. Er wurde in Kansas City geboren und liegt heute dort unter einem einfachen, schmucklosen Grabstein auf dem Lincoln Cemetery begraben. Nur der Friedhofwärter weiß, inwiefern sich dieses Grab von den Hunderten ähnlich aussehender unterscheidet: »Weil die Leute aus der ganzen Welt kommen und fragen, wo das Grab von Charlie Parker ist.« Vorher wollten wir Charlie Parkers Mutter fragen, auf welchem Friedhof ihr Sohn begraben sei. Mrs. Addie B. Parker wohnt in einem einfachen Haus in der Olive Street und ist immer noch fassungslos vor dem Ruhm, den ihr Junge gewann. Der Ruhm ist wie eine Bürde, die jedes Mal schwerer wird, wenn die alte Frau neue Beweise dafür erhält. Dass da jemand aus Deutschland kam und nach ihrem Charlie fragte, war einfach zuviel. Sie weinte und weinte und weinte. Und sagte immer nur: »Es tut zu sehr weh.« Dass Charlie auf dem Lincoln-Friedhof liegt, erfuhren wir bei der Musikergewerkschaft.

Die Musikergewerkschaft »Local No. 627 American Federation of Musicians« in der Highland Avenue mit ihrem Präsidenten Richard Smith war und ist der ständige Treffpunkt der Kansas City-Musiker. Es gibt dort fast jede Woche Jamsessions. Zu den Musikern, die wir dort hörten, gehört der Bassist und Tubaspieler Clint Weaver, der bereits bei George E. Lee gespielt hat, einem der wichtigen alten Kansas City-Orchester. Manchmal erscheint auch Edwin Sleepy Hickox, ein alter, freundlicher Herr, den die Musiker als den »Art Tatum von Kansas City« bezeichnen. Die anderen Musiker auf diesem Foto von der Jamsession in der Musikergewerkschaft sind: der Fender-Bassist Harold Rice, der Pianist Bobby Burnett, der Tenorsaxofonist Oscar »Fats« Dennis und der Schlagzeuger William »Schoolboy« Holt. Die meisten dieser Musiker, auch die jüngeren unter ihnen, spielen nach wie vor im Geiste des alten Kansas City. Der Arrangeur Willie Rice leitet in K. C. eine Studio Big Band, in der viele junge Musiker zu ihrem Vergnügen mitspielen. Es gibt solche Studio Big Bands überall in den USA, aber während sie sonst einen hochmodernen großorchestralen Jazz spielen, erinnert die Band von Willie Rice in Kansas City nach wie vor an Jay McShann und den alten Count Basie der Dreißigerjahre. Sie ist durchaus eine moderne Big Band, aber sie ist auch ein Kansas City-Orchester. Das heißt: Der Geist Kansas Citys ist nach wie vor bei den jungen Musikern lebendig. Oscar »Fats« Dennis ist ein typischer Vertreter der jungen Musikergeneration in Kansas City. Er bläst sein Tenorsaxofon mit vielen Lester Young-Einflüssen und ist auf der Klarinette eine Art »moderne Kansas City-Ausgabe von Benny Goodman«. Natürlich spielt er – wie die meisten dieser jungen Musiker – in den Tanzlokalen des schwarzen Kansas City, und da ist seine Musik nicht so sehr Jazz wie Rhythm and Blues, manchmal durchaus an der Grenze des Rock'n Roll. Oscar stammt aus einer der Musikerfamilien, die es im Mittelwesten und überhaupt im Jazz so häufig gibt (die »Pettifords« sind eine andere!). Von seinen sechs Brüdern ist nur einer nicht Musiker geworden. Der Vater ist noch mit 67 Jahren aktiver Pianist. Er hat alle seine Söhne selbst ausgebildet. Bei der Gelegenheit: Man sollte einmal eine Geschichte der Jazzfamilien schreiben. Seit den großen Maler- und Bildhauerfamilien des Mittelalters hat es keine Kunstform gegeben, in der es so viele künstlerisch aktive Familien gibt wie im Jazz – nicht immer nur Einzelpersönlichkeiten wie meist in den übrigen Bereichen der modernen Kunst. Der Jazz steht der Vereinzelung und Vereinsamung des modernen Künstlers – und letztlich überhaupt des modernen Menschen – entgegen. Selbst dort, wo er Vereinzelung und Vereinsamung ausdrückt – bei Miles Davis etwa – ist er – verglichen mit der radikalen Abstraktion der Vereinzelung in den anderen Bereichen der modernen Künste (Malerei, Dichtung und serieller Musik) – Gemeinschaftskunst. Deshalb ist die Gemeinschaft der Familie im Jazz denkbar und wirksam. Picasso, Schönberg, Joyce und alle die anderen großen Repräsentanten der modernen Kunst sind immer nur jeder für sich und ganz allein denkbar, ohne einen familiären Zusammenhang. Aber im Jazz gibt es die Tios in New Orleans, die Pettifords im Mittelwesten, die Jones' in Detroit, die Heaths in Philadelphia und zahllose andere. Fast jeder Jazzmusiker beginnt als Glied einer Familie oder eines verwandtschaftlichen Kreises zu musizieren. Fast jeder Künstler in den anderen modernen Künsten beginnt allein.

»Als Mitglied der Jay McShann Band machte Charlie Parker seine erste Plattenaufnahme.«

Als wir in Kansas City waren, wurde dort gerade die Vorentscheidung für die Wahl der Miss Universum durchgeführt. Zur Begleitung spielte nicht – wie das doch überall sonst in der Welt selbstverständlich wäre – ein modernes kommerzielles Tanzorchester, sondern eine Jazz Band mit Kansas City-Klängen: diejenige des Tenorsaxofonisten Jimmy Keith. Keith hat bei Count Basie gespielt, und andere seiner Musiker waren bei Jay McShann, George E. Lee und Andy Kirk. Und so ist es ständig in Kansas City: In jeder Band war immer jemand, der bei Basie, Moten, McShann, Lee, Harlan Leonard, Kirk und den anderen alten K. C.-Orchestern gespielt hat; deshalb bleibt die Tradition so lebendig. Auf

den Pianisten der Jimmy Keith Band hatte uns bereits Bob Brookmeyer in New York aufmerksam gemacht: George Salisbury. Er hat eine ähnliche Konzeption wie Brookmeyer, der wohl der bekannteste Exponent dieses Bezuges alter Kansas City-Tradition auf den moderneren Jazz ist. Das Ergebnis ist gleichsam ein »unterkühltes Kansas City«, aber trotzdem handfest und solide und dabei mit moderner Klanglichkeit.
Es gibt in Kansas City so viele Lokale, in denen Jazz und jazzähnliche Musik gespielt wird, wie gewiss in keiner anderen Stadt dieser Größe. Da ist das House of Blues, der Orchid Room, der Club Golden Horse Shoe, das Kismet, das Trocadero, das Mardi Gras, das Fandango, die Nightingale Tavern (früher der berühmte Sunset Club, in dem Hot Lips Page gespielt hat), das Subway, die Cross Road, das Castaway, das Playboy und viele andere. In vielen dieser Klubs wird eine Rhythm and Blues-artige Musik gemacht. Kansas City war immer eine Blues-Stadt. Und drei der größten heute noch auftretenden Blues-Sänger sind nach wie vor mit Kansas City verbunden: Jimmy Rushing, Joe Turner und Jimmy Witherspoon. Der Schlagzeuger Baby Lovett kam 1922 aus Louisiana nach Kansas City. Er hat in New Orleans noch mit Bunk Johnson gespielt und dann in Kansas City mit George E. Lee und Harlan Leonard und war jahrelang Begleiter der Blues-Sängerin Julia Lee. Heute spielt er zusammen mit dem Blues- und Boogiepianisten Joshua Johnson. Und Joshua hat mit Pete Johnson nicht nur den Nachnamen gemeinsam: Er ist ein richtiger alter Kansas City-Blues- und Boogie-Pianist. Der Blues-Sänger Eddie »Cleanhead« Vinson stammt eigentlich aus Texas, aber er kam nach Kansas City, »to get the feeling here«: um die Atmosphäre der Stadt kennenzulernen. Er trat mit dem Trio des Pianisten Frank Smith auf, und auch dieses Frank Smith Trio hat die typische moderne Kansas City-Konzeption. Gewiss sind alle diese Namen nicht so glanzvoll wie diejenigen, die früher in Kansas City eine Rolle gespielt haben: Jesse Stone, Eddie Durham, Andy Kirk, Harlan Leonard, Julia Lee, Pete Johnson, Joe Turner, Don Byas, Clyde Hart, Jimmy Rushing, Hot Lips Page, Ben Webster, Joe Thomas, Hershel Evans, Walter Page, Buck Clayton und natürlich die Brüder Moten und die Band von George Ewing Lee; und dann die Pianisten: vom Boogie-Mann Pete Johnson über Mary Lou Williams bis zu dem 1945 verstorbenen Clyde Hart, von dem man vermutet hat, dass er überhaupt als erster modernen Jazz auf dem Piano gespielt habe, noch vor Bud Powell. Aber entscheidend ist, dass Kansas City auch heute noch musikalisch eine interessante Stadt ist.
Es gibt ein Orchester, in dem die beiden Ströme, die von Kansas City ausgegangen sind – der Swing und der Bebop – noch ein einziger Strom sind. Das ist das Orchester von Jay McShann. Als Mitglied der Jay McShann Band machte Charlie Parker seine erste Plattenaufnahme. Und Jay war überhaupt einer der ersten, die die Bedeutung Charlie Parkers erkannten. Die meisten Musiker, die Jay damals in seinem Orchester hatte, lehnten Parker ab – wie ein paar Jahre vorher Lester Young von den Musikern des Orchesters Fletcher Henderson abgelehnt worden war. Aber Jay bestand darauf, dass Parker in der Band blieb. Jay sagte uns: »Ich konnte ihn hören, die anderen hörten ihn damals noch nicht.« Und dann: »Es war egal, wie laut die Band spielte, Charlie Parker schnitt durch alle hindurch.« Jay McShann hörten wir in Kansas City in einem Lokal, das den schönen Namen Kismet trägt. Die Kellnerinnen sind als Haremsdamen verkleidet. Jay McShann sitzt mit einem arabischen Turban am Klavier. Dass es in Europa Leute gibt, die jemals seinen Namen gehört haben, konnte er nicht fassen.

Selbstverständlich gibt es auch junge Hard Bop-Musiker in Kansas City. Der beste von ihnen ist der Trompeter Carmell Jones. Alle Kenner, die ihn in Kansas City gehört haben, sagen ihm eine gute Zukunft voraus. Carmell bläst mit der fließenden Leichtigkeit der besten jungen Jazztrompeter, aber er ist unsicher und komplexgeladen, weil er meist Rock'n Roll spielen muss und nur selten die Musik, auf die es ihm ankommt. Um aus Kansas City herauszukommen und gelegentlich auch mal in Chicago spielen zu können, wurde er Gepäckträger und Schaffner in dem Pullmanexpress, der zwischen Kansas City und Chicago verkehrt. Es ist schön, dass er es in den Monaten, in denen dieses Buch entstand,

»Die ›normalen‹ Bürger von Kansas City nehmen praktisch keinen Anteil an Jazztradition und Jazzgegenwart ihrer Stadt.«

nun doch zu seinen ersten Plattenaufnahmen gebracht hat – woran die Erzählungen eines reisenden Kritikers und seines Fotografen in New York und an der Westküste nicht ganz unschuldig sind. Carmell spielte zusammen mit einem 18-jährigen Bassisten namens Charles Matthews, der schräg gegenüber von ihm auf der anderen Straßenseite in Kansas City, Kansas, wohnt. Bill Claxton hat die beiden an der Ecke 18th Street und Vine Street fotografiert, der berühmten Jazzecke, die Joe Turner besungen hat und an der das Subway liegt, in dem Pete Johnson spielte. Überall stößt man in Kansas City auf die Spuren der alten Jazzvergangenheit – oft genug auch indirekt. Der Postbeamte, der uns bediente, war Pete Johnsons alter Schlagzeuger Merle Johnson. Und für den Fall, dass jemand gestorben wäre, hätten wir zu Joe Thomas gehen können, der früher bei Jimmie Lunceford Tenorsaxofonist war und jetzt eines der größten »Funeral Homes« in Kansas City besitzt.
Die »normalen« Bürger von Kansas City nehmen praktisch keinen Anteil an Jazztradition und Jazzgegenwart ihrer Stadt. Kansas City ist im Grunde nur ein gigantischer Auswuchs des Riesenschlachthofes und des Riesenbahnhofes, die der alleinige Anlass dafür zu sein scheinen, dass es Kansas City überhaupt gibt. Dass die Stadt außerdem noch im Jazz Bedeutung hat, ahnt kaum einer ihrer bürgerlichen weißen Bewohner. Und wenn man mit ihnen darüber spricht, fallensie von einem Erstaunen ins andere. Ihr Gesichtsausdruckscheint zu sagen: »Sie kommen aus Europa nach Kansas City? Wegen Jazzmusik? Nicht wegen Weizen oder Schlachtvieh? In Europa spricht man über Kansas City wegen Jazz? Wissen denn die Leute nichts von unseren Rindern? Ja, die Europäer – sie sind eben doch zurückgeblieben!«

KANSAS CITY

« Après la Nouvelle-Orléans, Kansas City est sans doute la ville la plus importante dans l'histoire du jazz. »

De nombreux critiques de jazz soutiennent que Kansas City n'est pas reconnue à sa juste valeur dans le monde du jazz. D'un autre côté, ils sont si nombreux à le dire, que cela revient quand même à une reconnaissance. Après la Nouvelle-Orléans, K. C. est sans doute la ville la plus importante dans l'histoire du jazz. Deux styles de jazz y ont vu le jour, le swing dans les années trente et le be-bop dans les années quarante. Charlie Parker est le plus important musicien de be-bop. Né à Kansas City, il y est aujourd'hui enterré sous une simple dalle neutre dans le cimetière Lincoln. Seul le gardien du cimetière sait ce qui distingue cette tombe des centaines d'autres identiques : « Parce que des gens venus du monde entier me demandent où est Charlie Parker. » On avait d'abord demandé à la mère de Charlie Parker où était enterré son fils. Mme Addie B. Parker vit dans une maison toute simple sur Olive Street et, aujourd'hui encore, elle n'en revient pas de la renommée de son rejeton. Celle-ci est comme un fardeau qui devient plus lourd chaque fois que la vieille dame en reçoit la démonstration. Que quelqu'un vienne d'Allemagne demander des nouvelles de son fils s'avéra trop pour elle. Elle s'est effondrée en sanglots. « Ça fait trop mal. » Finalement, c'est le syndicat des musiciens qui nous a indiqué où se trouvait la sépulture.

Le syndicat des musiciens « local n° 627, American Federation of Musicians » sur Highland Avenue, présidé par Richard Smith, a été et reste le lieu de rencontre des musiciens de Kansas City. Des jam-sessions s'y déroulent pratiquement toutes les semaines. Nous y avons entendu le bassiste et tubiste Clint Weaver, qui jouait dans l'orchestre de George E. Lee, un des plus importants de la ville. Edwin Sleepy Hickox vient parfois aussi s'y produire. C'est un charmant vieux monsieur que les musiciens décrivent comme le Art Tatum de Kansas City. Les autres musiciens sur cette photo de la jam-session au syndicat sont Harold Rice à la Fender bass, Bobby Burnett au piano, Oscar « Fats » Dennis au saxophone ténor et William « Schoolboy » Holt à la batterie. La plupart de ces jazzmen, y compris les plus jeunes, jouent encore dans l'esprit du vieux Kansas City. L'arrangeur Willie Rice dirige un grand orchestre de studio où de nombreux jeunes musiciens viennent jouer pour le plaisir. Il existe des orchestres de studio dans tous les États-Unis, mais partout ailleurs, ils jouent un jazz orchestral très moderne, alors que celui de Willie Rice à Kansas City rappelle encore Jay McShann et le vieux Count Basie des années trente. C'est un grand orchestre moderne mais qui porte encore très fort l'empreinte « K. C. ». L'esprit

« Charlie Parker a enregistré son premier disque alors qu'il faisait partie de l'orchestre de Jay McShann. »

de Kansas City habite encore ces jeunes musiciens. Oscar « Fats » Dennis est un parfait représentant de cette jeune génération. Son jeu au saxo ténor révèle de nombreuses influences de Lester Young, alors qu'à la clarinette c'est une sorte de « version moderne de Benny Goodman revue à la mode de Kansas City ». Naturellement, comme la plupart de ses jeunes confrères, il joue dans les dancings noirs de la ville, des lieux plus marqués par le rhythm and blues et qui flirtent parfois avec le rock'n'roll. Oscar vient de l'une de ces familles de musiciens si fréquentes dans le Midwest et dans le monde du jazz en général (les Pettiford en sont un autre exemple !). Sur ses six frères, un seul n'est pas devenu musicien. Leur père est encore un pianiste actif à l'âge de soixante-sept ans. Il a formé lui-même ses fils. D'ailleurs, quelqu'un devrait un jour écrire une histoire des familles du jazz. Depuis les grandes lignées médiévales de sculpteurs et de peintres, on n'a pas vu de forme artistique comptant autant de familles créatives que le jazz, alors que les autres formes d'art moderne sont plutôt marquées par les talents d'individus isolés. Le jazz s'oppose à l'isolement et à la solitude de l'artiste moderne et, au bout du compte, de l'homme moderne en général. Même quand il exprime l'isolement et la solitude, comme dans le cas de la musique de Miles Davis, par exemple, cela reste une forme d'art communautaire comparée à l'abstraction radicale de l'isolement dans d'autres formes d'art (peinture, poésie ou musique sérielle). Pour cette raison, dans le jazz, la communauté de la famille est non seulement concevable mais productive. On ne peut concevoir Picasso, Schönberg, Joyce et tous les autres grands représentants de l'art moderne que travaillant seuls et chacun pour soi. Mais dans le jazz, il y a les Tio à la Nouvelle-Orléans, les Pettiford dans le Midwest, les Jones à Détroit, les Heath à Philadelphie et d'innombrables autres. Presque tous les jazzmen ont commencé à faire de la musique au sein de leur famille ou d'un réseau de parents. Pratiquement tous les artistes des autres arts modernes commencent seuls.

Il s'est trouvé que les sélections préliminaires de Miss Univers se déroulaient à Kansas City au moment où nous y étions. Contrairement à ce qui se serait passé n'importe où ailleurs dans le monde, où la compétition aurait été rythmée par un orchestre commercial, ici, l'accompagnement musical était un jazz typiquement Kansas City, assuré par la formation du saxophoniste ténor Jimmy Keith. Keith a joué avec Count Basie ; d'autres musiciens de son ensemble avec Jay McShann, George E. Lee et Andy Kirk. C'est toujours comme ça à Kansas City : dans tous les orchestres, il y a toujours quelqu'un qui a joué avec Basie, Moten, McShann, Lee, Harlan Leonard, Kirk et les autres anciens orchestres de la ville. C'est pourquoi la tradition demeure vivante. À New York, Bob Brookmeyer avait déjà attiré notre attention sur George Salisbury, la pianiste de l'ensemble de Jimmy Keith. Sa conception musicale est semblable à celle de

Pianist and singer Joshua Johnson with his drummer Baby Lovett in Crossroads Club.

Pianist und Sänger Joshua Johnson mit seinem Schlagzeuger Baby Lovett im Crossroads Club, Kansas City.

Le pianiste et chanteur Joshua Johnson avec son batteur Baby Lovett au Crossroads Club, Kansas City.

Brookmeyer, qui est sans conteste le plus célèbre défenseur de ce lien entre la vieille tradition de Kansas City et un jazz plus moderne. Cela donne un son « Kansas City cool », qui n'en est pas moins énergique et solide tout en présentant une sonorité moderne.
Il y a plus de clubs où l'on passe du jazz ou une musique proche du jazz à Kansas City que dans n'importe quelle autre ville d'une taille équivalente. Il y a la House of Blues, l'Orchid Room, le Club Golden Horseshoe, le Kismet, le Trocadero, le Mardi Gras, le Fandango, la Nightingale Tavern (autrefois le célèbre Sunset Club, où jouait Hot Lips Page), le Subway, le Cross Road, le Castaway, le Playboy et bien d'autres. Dans bon nombre de ces clubs, les musiciens jouent une musique proche du rhythm and blues. Kansas City a toujours été une ville du blues. Trois des plus grands chanteurs de blues encore en activité aujourd'hui sont liés à Kansas City : Jimmy Rushing, Joe Turner et Jimmy Witherspoon. Le batteur Baby Lovett est arrivé à Kansas City depuis sa Louisiane natale en 1922. À la Nouvelle-Orléans, il jouait avec Bunk Johnson puis, à Kansas City, avec George E. Lee et Harlan Leonard. Pendant des années, il fut l'accompagnateur de la chanteuse Julia Lee. Aujourd'hui, il joue avec le pianiste Joshua Johnson. Joshua partage plus qu'un patronyme avec Pete Johnson : c'est un vrai pianiste de blues et de boogie-woogie à la Kansas City. Le chanteur de blues Eddie « Cleanhead » Vinson est originaire du Texas mais il est venu à Kansas City pour y chercher le « feeling d'ici », prendre le pouls de la ville. Il a joué avec le trio du pianiste Frank Smith, qui a une conception moderne du jazz typique de Kansas City. Naturellement, tous ces musiciens sont moins connus que les grands noms qui ont brillé à Kansas City par le passé : Jesse Stone, Eddie Durham, Andy Kirk, Harlan Leonard, Julia Lee, Pete Johnson, Joe Turner, Don Byas, Clyde Hart, Jimmy Rushing, Hot Lips Page, Ben Webster, Joe Thomas, Hershel Evans,

« Les citoyens ‹ normaux › de Kansas City ne s'intéressent pas à la tradition du jazz de leur ville ni au jazz d'aujourd'hui. »

Walter Page, Buck Clayton, et, bien sûr, les frères Moten et l'orchestre de George Ewing Lee. Et puis il y a les pianistes : de Pete Johnson, spécialiste du boogie-woogie, à Mary Lou Williams et Clyde Hart, mort en 1945 et dont on a dit qu'il était le premier à avoir joué du modern jazz au piano, même avant Bud Powell. Mais le plus important, c'est que Kansas City reste aujourd'hui une ville musicalement intéressante. L'orchestre de Jay McShann marie encore les deux courants qui sont nés à Kansas City : le swing et le be-bop. Charlie Parker a enregistré son premier disque alors qu'il faisait partie de cet ensemble et Jay McShann est l'un des tout premiers à avoir reconnu son importance. À l'époque, la plupart des autres musiciens de l'orchestre rejetaient Parker, tout comme Lester Young avait été dénigré par ses confrères au sein de la formation de Fletcher Henderson quelques années plus tôt. Jay insista pour que Parker reste dans l'orchestre. Il nous a raconté : « Je pouvais l'entendre, les autres ne l'entendaient pas encore … Même quand l'orchestre jouait très fort, le son de Charlie Parker se détachait nettement du reste. » Nous sommes allés écouter Jay McShann dans un club au joli nom de Kismet. Les serveuses y sont habillées en almées. Jay est assis au piano coiffé d'un turban. Il ne pouvait croire qu'il y avait des gens en Europe qui connaissait son nom.

Naturellement, il y a aussi de jeunes tenants du hard bop à Kansas City. Le meilleur d'entre eux est le trompettiste Carmell Jones. Tous les fans de jazz qui l'ont entendu à Kansas City lui prédisent un brillant avenir. Il joue avec l'aisance et la fluidité des grands trompettistes mais il manque d'assurance et est bourré de complexes parce que, la plupart du temps, il est obligé de jouer du rock'n'roll. Il a rarement l'occasion de jouer la musique qu'il aime vraiment. Afin de fuir Kansas City et de jouer à Chicago de temps en temps, il est devenu porteur et conducteur pour Pullman Express, qui dessert la ligne entre Kansas City et Chicago. Au cours des mois pendant lesquels ce livre se préparait, il a enfin pu enregistrer son premier disque, un coup de chance auquel un critique itinérant et son photographe new-yorkais ne sont pas totalement étrangers. Carmell a joué avec Charles Matthews, un bassiste âgé de dix-huit ans qui habite en face de chez lui. Bill Claxton les a photographiés ensemble à l'angle de 18th et de Vine Street, un coin célèbre cité dans une chanson de Joe Turner, avec le métro dans lequel jouait Pete Johnson. À Kansas City, on tombe sur des traces du vieux jazz à tous les coins de rue, quoi que souvent indirectes. L'employé qui nous a servis à la poste était l'ancien batteur de Pete Johnson, Merle Johnson. Et si quelqu'un était mort, nous aurions pu nous rendre chez Joe Thomas, qui jouait autrefois du saxophone ténor dans l'orchestre de Jimmie Lunceford et possède à présent la plus grande entreprise de pompes funèbres de la ville.
Les citoyens « normaux » de Kansas City ne s'intéressent pas à la tradition du jazz de leur ville ni au jazz d'aujourd'hui. La ville n'est qu'une énorme excroissance de ses abattoirs géants et de son immense gare ferroviaire, qui semblent ses uniques raisons d'être. La grande majorité de ses bourgeois blancs ne soupçonnent pas un instant l'importance de la ville dans le monde du jazz. Si vous leur en parlez, ils tombent du ciel. On peut lire sur leur visage ahuris : « Vous êtes venus d'Europe jusqu'ici pour le jazz ? Pas pour le bétail, ni pour le blé ? En Europe les gens parlent de Kansas City à cause du jazz ? Ils ne savent donc rien de notre cheptel ? Hmm … ces Européens sont décidément arriérés ! »

BIG BANDS

"Four big bands above all others represent all of orchestral jazz."

Kansas City is not just a city of the blues. It was always a city of bands. The line of descent that leads from George Ewing Lee and Benny Moten through Andy Kirk and Jesse Stone to Harlan Leonard and Jay McShann, above all however to Count Basie, is more impressive than any other orchestral line of development in jazz—with the exception of the one Duke Ellington described entirely by himself, from the early Ellington of the 1920s to the modern Ellington. That is why we follow Kansas City with the chapter "Big Bands." This book is not a jazz encyclopedia. In it, four big bands above all others represent all of orchestral jazz: Count Basie, Duke Ellington, Stan Kenton, and Woody Herman. Basie is the master of simple, swinging, compact directness. His music has been described as "nothing but orchestrated swing." Kenton is the master of a complex tonal palette that seeks to embrace everything that can be achieved in the realm of sonority but is still able to swing. In the process, however, a point has come into view that no one suspected the existence of before Kenton: the point at which a supreme tonal refinement in the spirit of European symphonic music and jazzy swing are mutually exclusive. Through Kenton this point has entered the universal consciousness of the jazz world. And finally, Duke Ellington is the master, quite simply, of everything that is implied by the word "orchestral" in the context of jazz. In the nearly forty years of his career, he has discovered more new possibilities for jazz than anyone else: from the melodic use of the bass

"Benny Carter actually invented the five-part saxophone section that is still used in most large jazz orchestras today."

to the use of the human voice as an instrument; from the incorporation of Latin American rhythms—in collaboration with his trombonist Juan Tizol, who comes from Puerto Rico—to the smaller solo concerto (and later the larger one as well) for a single soloist; from the simple, impressionistic "mood picture in jazz" to the large-scale concert work. Certainly there are many excellent jazz composers today. But at a time when one could still argue whether something as paradoxical as a "jazz composer" was even conceivable, Duke Ellington was the only one who resolved the paradox.

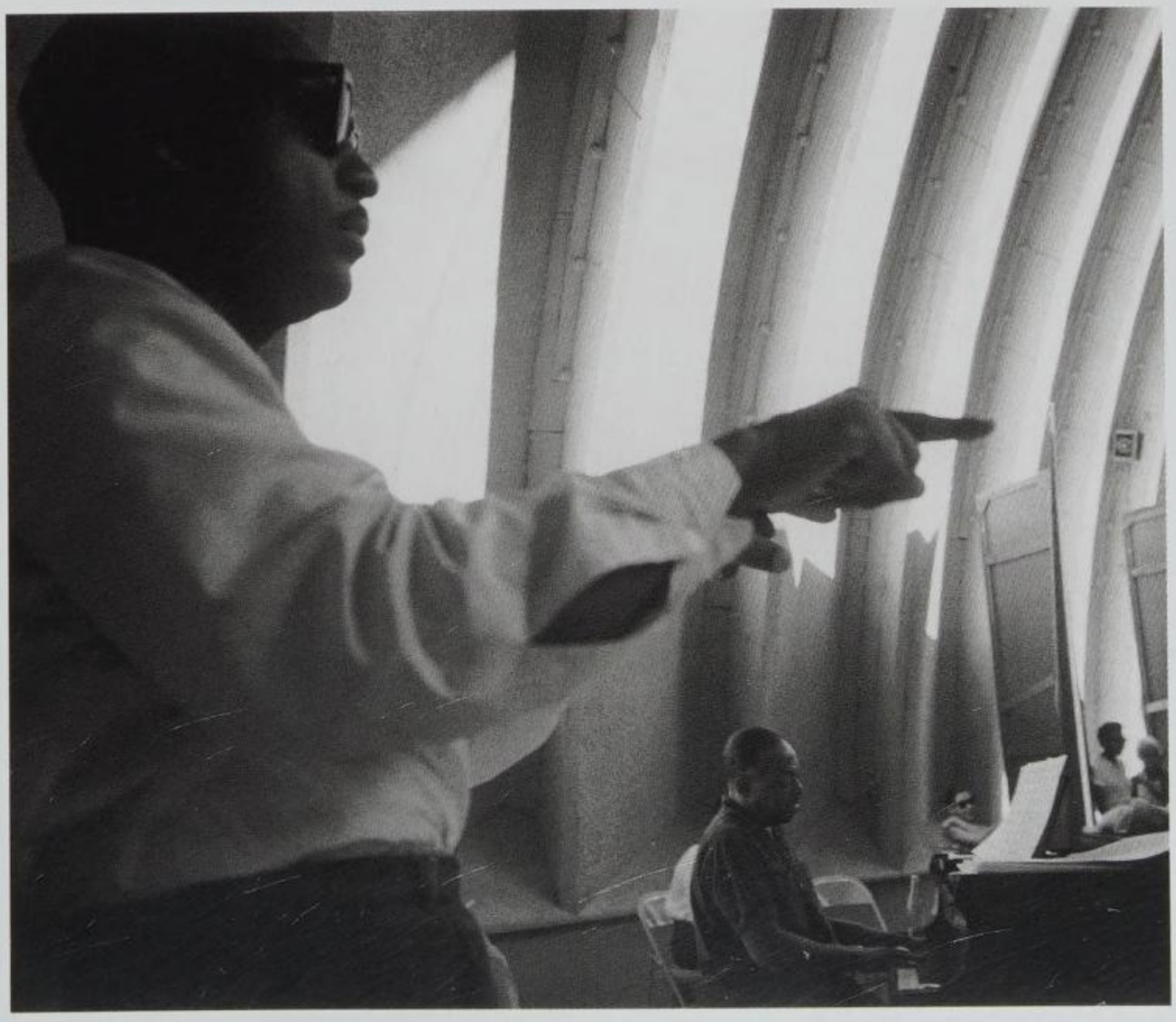
The photos of Count Basie were taken while Basie recorded the *Kansas City Suite*, which was written for him by Benny Carter. And with Carter, a fifth name has now sounded that very much deserves to be mentioned together with the Ellington-Basie-Kenton triumvirate. Thirty years ago, Benny Carter actually invented the five-part saxophone section that is still used in most large jazz orchestras today. And to this very day, that saxophone section is the decisive tonal element that distinguishes a jazz orchestra from other kinds of orchestra. The sax section of the Ellington band with its unmistakable vibrato is a good example of this. The photo shows from left to right: Paul Gonsalves (tenor saxophone), Jimmy Hamilton (clarinet), Johnny Hodges (alto saxophone), and Duke Ellington's "All American Baritone Saxophone Number One," Harry Carney. It is without doubt one of the most brilliant sax sections in all of jazz history. For the rest, Basie is more than "orchestrated swing"; he is very much also "orchestrated blues." Jimmy Rushing is the exponent of the "Basie Blues"—and he continued to be, even after he ceased to belong to Count Basie's band and Joe Williams replaced him there. There is no other voice that so much sits at the midpoint of all the different tendencies and streams of the blues as that of "Little" Jimmy Rushing. Joe Williams on the other hand is more than a modernized Rushing (although, as it happens, he is that too). He sings the blues with the sophistication of Frank Sinatra, and he sings ballads with the expressiveness of the blues—with a virtuoso mastery of the entire scale of vocal expression.

The photo of the Stan Kenton Band was taken at the place where Kenton's career began in the early 1940s, the same place where it nearly ended in the mid-1950s: Balboa Beach, south of Hollywood on the coast of the Pacific Ocean. Some years ago, at great financial sacrifice to himself, Kenton wanted to make the Balboa Ballroom into a new center for his music, and he suffered a business disaster of catastrophic proportions in the process. Finally, the study of Duke Ellington was made when Ellington played at one of the jazz festivals where he has enjoyed his greatest triumphs in recent years: Monterey, as he premiered his *Suite Thursday*, based on the novel *Sweet Thursday* by John Steinbeck. Ellington: "We wrote that and thought of the doctor—you know, the doctor who has no sex life. The young guys have taken it all away from him without him knowing a thing about it—you do know that Steinbeck story, don't you baby?"

Opposite / Below Benny Carter leads the Count Basie Orchestra in his *Kansas City Suite*, Hollywood Bowl.

Gegenüber / Unten Benny Carter dirigiert das Count Basie Orchestra beim Spielen seiner *Kansas City Suite*, Hollywood Bowl.

Ci-contre / Ci-dessous Benny Carter dirige le Count Basie Orchestra qui interprète sa *Kansas City Suite*, Hollywood Bowl.



Pages 226 – 227 Benny Carter and Count Basie.
Page 228 Joe Newman (trumpet), backstage of the Hollywood Bowl.
Page 229 Bassist Eddie Jones with the Count Basie Orchestra.
Pages 230 – 231 Ella Fitzgerald with Herb Ellis (guitar), pianist Lou Levy conducting the Count Basie Orchestra at the Waldorf Astoria ballroom, New York City, 1960.
Pages 232 – 233 Joe Williams "checking out his chops" backstage at the Paramount Theatre, Philadelphia, 1960.

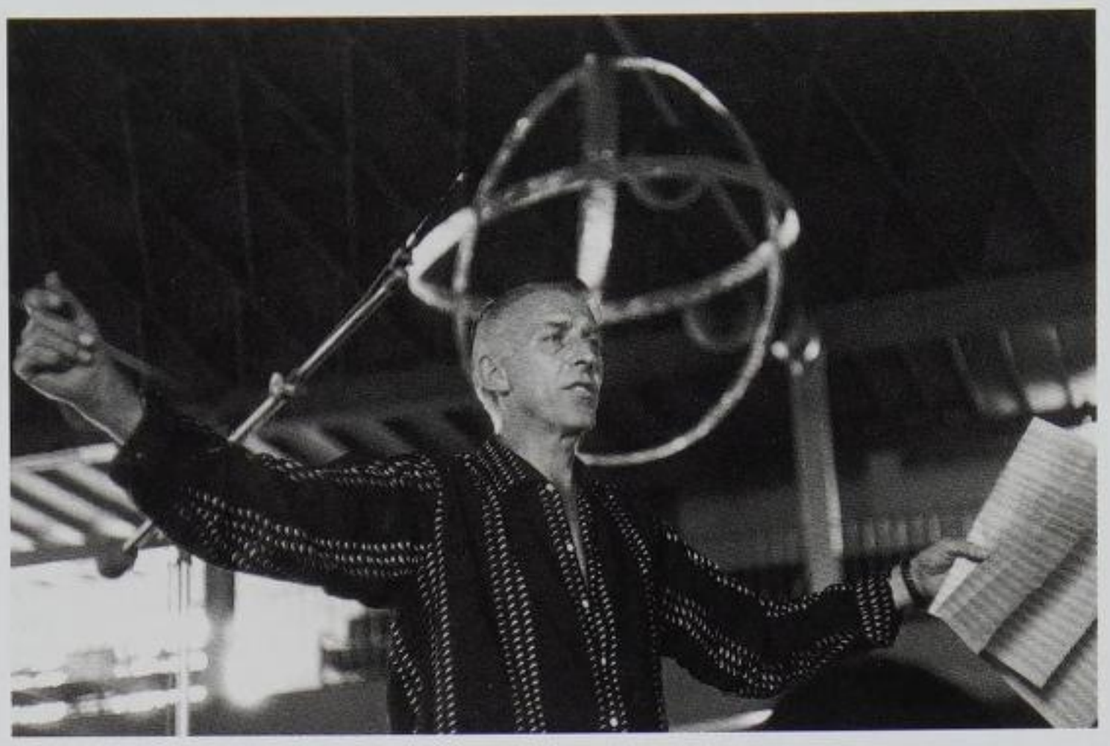
Seite 226 – 227 Benny Carter und Count Basie.
Seite 228 Joe Newman (Trompete) hinter der Bühne in der Hollywood Bowl.
Seite 229 Bassist Eddie Jones mit dem Count Basie Orchestra.
Seite 230 – 231 Ella Fitzgerald mit Herb Ellis (Gitarre), der Pianist Lou Levy dirigiert das Count Basie Orchestra im Ballsaal des Waldorf Astoria, New York City, 1960.
Seite 232 – 233 Joe Williams konzentriert sich hinter der Bühne im Paramount Theatre, Philadelphia, 1960.

Pages 226 – 227 Benny Carter et Count Basie.
Page 228 Joe Newman (trompette) dans les loges du Hollywood Bowl.
Page 229 Le bassiste Eddie Jones avec le Count Basie Orchestra.
Pages 230 – 231 Ella Fitzgerald avec Herb Ellis (guitare), tandis que le pianiste Lou Levy dirige le Count Basie Orchestra dans la salle de bal du Waldorf Astoria, New York, 1960.
Pages 232 – 233 Joe Williams dans les loges du Paramount Theatre, Philadelphie, 1960.

Opposite Bandleader Charlie Barnett during a recording session, Hollywood.
Above Woody Herman (clarinet) and his orchestra, rehearsing.
Pages 236 – 237 The Sauter-Finnegan Orchestra, Los Angeles.
Pages 238 – 239 Duke Ellington, Monterey Jazz Festival, 1960.
Pages 240 – 241 Duke Ellington and his saxophone section, Paul Gonsalves (tenor saxophone), Jimmy Hamilton (clarinet), Johnny Hodges and Russell Procope (alto saxophones), Harry Carney (baritone sax).

Gegenüber Bandleader Charlie Barnett während einer Aufnahmesitzung, Hollywood.
Oben Woody Herman (Klarinette) und sein Orchester bei der Probe.
Seite 236 – 237 Das Sauter-Finnegan Orchestra, Los Angeles.
Seite 238 – 239 Duke Ellington, Monterey Jazz Festival, 1960.
Seite 240 – 241 Duke Ellington und seine Saxofongruppe. Paul Gonsalves (Tenorsaxofon), Jimmy Hamilton (Klarinette), Johnny Hodges und Russell Procope (Altsaxofon), Harry Carney (Baritonsaxofon).

Ci-contre Le chef d'orchestre Charlie Barnett au cours d'une séance d'enregistrement, Hollywood.
Ci-dessus Woody Herman (clarinette) et son orchestre, en répétition.
Pages 236 – 237 Le Sauter-Finnegan Orchestra, Los Angeles.
Pages 238 – 239 Duke Ellington au Monterey Jazz Festival, 1960.
Pages 240 – 241 Duke Ellington et son pupitre de saxophones. Paul Gonsalves (saxophone ténor), Jimmy Hamilton (clarinette), Johnny Hodges et Russell Procope (saxophones alto), Harry Carney (saxophone baryton).



Left / Above Stan Kenton, Hollywood.
Pages 244 – 245 The Stan Kenton Band on the beach, outside the Rendezvous Ballroom in Balboa, California.

Links / Oben Stan Kenton, Hollywood.
Seite 244 – 245 Die Stan Kenton Band am Strand vor dem Rendezvous Ballroom in Balboa, Kalifornien.

À gauche / Ci-dessus Stan Kenton, Hollywood.
Pages 244 – 245 Le Stan Kenton Band sur la plage, devant le Rendezvous Ballroom à Balboa, Californie.

BIG BANDS

»Vier Big Bands repräsentieren – mehr als irgendwelche anderen Orchester – den großorchestralen Jazz.«

Anita O'Day.

Kansas City ist nicht nur eine Blues-Stadt. Es war immer eine Stadt von Bands. Die Linie, die von George Ewing Lee und Benny Moten über Andy Kirk, Jesse Stone zu Harlan Leonard und Jay McShann, vor allem aber zu Count Basie führt, ist imposanter als alle großorchestralen Entwicklungslinien der Jazzmusik – mit Ausnahme der einen, die Duke Ellington an sich selbst vollzogen hat: vom alten Ellington der Zwanzigerjahre zum modernen Ellington. Deshalb folgt nach

»Benny Carter hat den fünfstimmigen Saxofonsatz, wie er noch heute verwendet wird, eigentlich geschaffen.«

Kansas City das Kapitel »Big Bands«. Dieses Buch ist keine Jazzenzyklopädie. Vier Big Bands repräsentieren – mehr als irgendwelche anderen Orchester – den großorchestralen Jazz: Count Basie, Duke Ellington, Stan Kenton und Woody Herman. Basie ist der Meister einfacher, swingender, kompakter Direktheit. Man hat seine Musik »nichts als orchestrierten Swing« genannt. Kenton ist der Meister einer komplizierten Klangpalette, die alles zu umfassen trachtet, was klanglich realisierbar ist und trotzdem noch swingen kann. Freilich ist dabei ein Punkt sichtbar geworden, von dem man vor ihm nichts ahnte: der Punkt, an dem sich eine höchste klangliche Raffinesse im Sinne der europäischen Sinfonik und jazzmäßiger Swing ausschließen. Durch Kenton ist dieser Punkt ins Allgemeinbewusstsein der Jazzwelt gerückt. Und Duke Ellington schließlich ist der Meister schlechterdings von allem, was das Wort »großorchestral« im Jazz bedeutet. In seiner fast 40-jährigen Laufbahn hat er mehr neue Möglichkeiten für den Jazz gefunden als irgendein anderer: von der melodischen Verwendung des Basses bis zum Gebrauch der menschlichen Stimme als Instrument; von der Einbeziehung lateinamerikanischer Rhythmen – in Zusammenarbeit mit seinem aus Porto Riko stammenden Posaunisten Juan Tizol – bis zum kleineren, später auch größeren Solo Concerto eines einzelnen Solisten; vom einfachen impressionistischen »Stimmungsbild in Jazz« bis zum großen konzertanten Werk. Gewiss gibt es heute viele vorzügliche Jazzkomponisten. Aber in einer Zeit, in der man darüber streiten konnte, ob eine so paradoxe Sache wie ein »Jazzkomponist« überhaupt denkbar sei, war Duke Ellington der einzige, der das Paradoxon gelöst hat.

Die Fotos von Count Basie wurden gemacht, als Basie die *Kansas City Suite* aufnahm, die Benny Carter für ihn geschrieben hatte. Und mit Carter ist ein fünfter Name gefallen, der durchaus in dem Dreigestirn Ellington–Basie–Kenton genannt werden darf. Benny Carter hat den fünfstimmigen Saxofonsatz, wie er noch heute in den meisten großen Orchestern der Jazzmusik verwendet wird, vor 30 Jahren eigentlich geschaffen. Und dieser Saxofonsatz ist bis auf den heutigen Tag das entscheidende Klangelement, durch das sich ein Jazzorchester von anderen Orchestern unterscheidet. Der Sax-Satz des Ellington-Orchesters mit seinem unverwechselbaren Vibrato ist ein gutes Beispiel hierfür.
Das Foto zeigt von links nach rechts: Paul Gonsalves (Tenorsaxofon), Jimmy Hamilton (Klarinette), Johnny Hodges (Altsaxofon), Russell Procope (Altsaxofon) und Duke Ellingtons »All American Baritonsaxophone Number One« Harry Carney – sicher eine der brillantesten Sax Sections in der ganzen Jazzgeschichte. Im Übrigen kann man von Basie nicht nur sagen, dass er »orchestrierter Swing« sei; er ist durchaus auch »orchestrierter Blues«. Jimmy Rushing ist der Exponent des »Basie Blues« – auch dann noch, als er nicht mehr zum Orchester Count Basie gehörte und Joe Williams ihn dort ersetzte. Es gibt keine andere Stimme, die sich so genau in der Mitte all der verschiedenen Ströme und Tendenzen des Blues befindet wie die von »Little« Jimmy Rushing. Joe Williams andererseits ist mehr als ein modernisierter Rushing (dies ist er allerdings auch). Er singt Blues mit der »sophistication« Frank Sinatras und Balladen mit der Expressivität des Blues – virtuos über alle Skalen vokalen Ausdrucks gebietend.

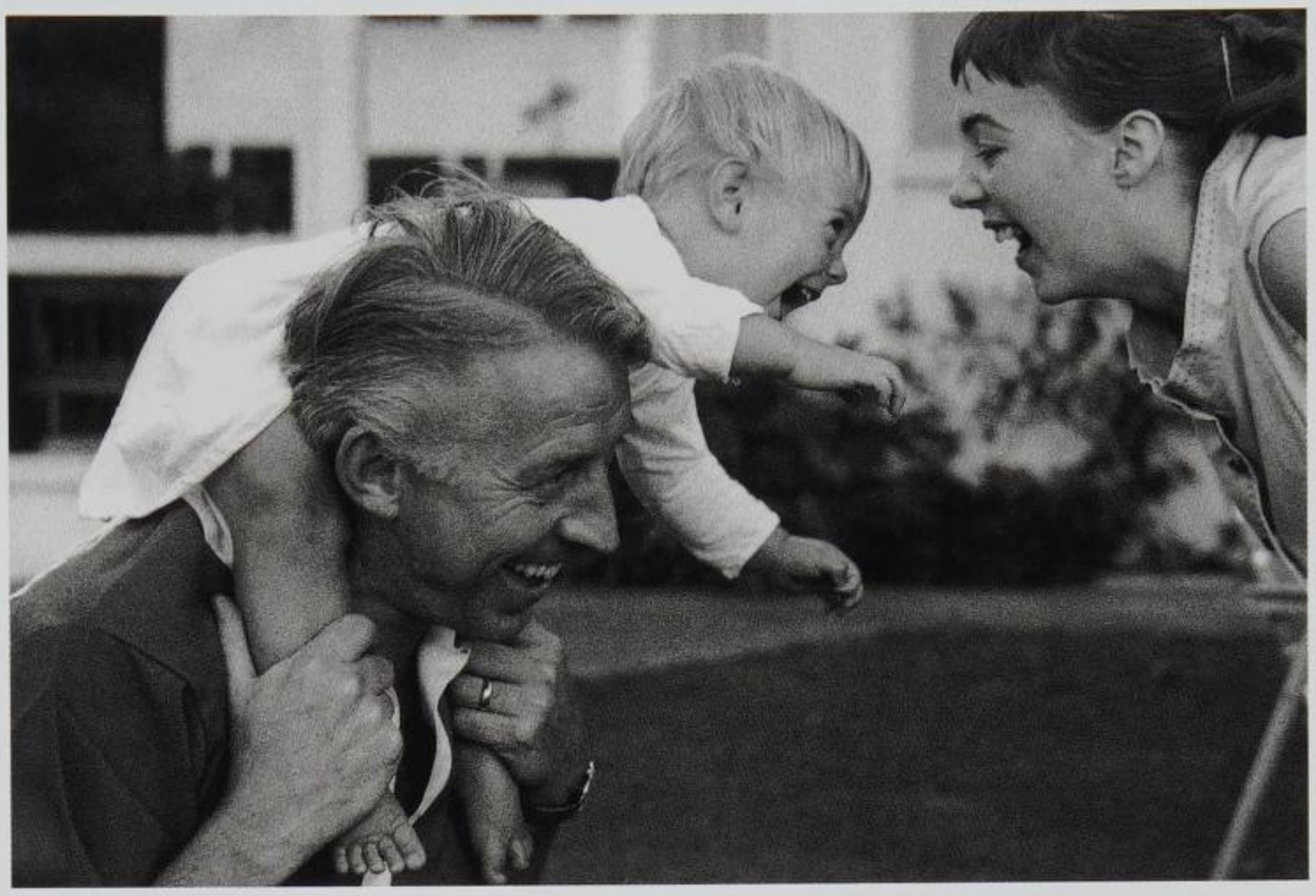
Das Foto des Stan Kenton-Orchesters wurde dort aufgenommen, wo Anfang der Vierzigerjahre die Kenton-Lautbahn begann und wo sie in der Mitte der Fünfzigerjahre beinahe geendet hätte: in Balboa Beach, südlich von Hollywood am Strand des Pazifischen Ozeans. Kenton wollte den Balboa Ballroom vor einigen Jahren unter großen finanziellen Opfern zu einem neuen Zentrum für seine Musik machen und erlebte dabei ein katastrophales geschäftliches Desaster. Die Duke Ellington-Studie schließlich entstand, als Ellington auf einem der Jazzfestivals spielte, wo er in den letzten Jahren seine größten Triumphe gefeiert hat – in Monterey, als er dort seine *Suite Thursday* uraufführte, über den Roman *Sweet Thursday* von John Steinbeck. Ellington: »Wir schrieben das und dachten dabei an den Doktor – wissen Sie, den Doktor, der kein Sex-Life hat. Die Jungens haben alles für ihn erledigt, ohne dass der Doktor was davon wusste – du kennst doch diese Steinbeck-Geschichte, Baby?«

LES BIG BANDS

« Quatre big bands, plus que les autres, nous paraissaient représenter l'ensemble du jazz orchestral. »

Kansas City n'est pas uniquement un centre du blues, elle a toujours été une ville d'orchestres. Cette longue lignée qui descend de George Ewing Lee et Benny Moten, passe par Andy Kirk et Jesse Stone, et se poursuit jusqu'à Harlan Leonard et Jay McShann – sans oublier, surtout, Count Basie – représente le développement orchestral le plus impressionnant du jazz. Sans parler de Duke Ellington qui représente toute une famille en lui-même, du Ellington des débuts dans les années vingt au Duke moderne. C'est pourquoi, après Kansas City, nous consacrons un chapitre aux « big bands ». Ce livre n'ayant pas une vocation encyclopédique, nous avons photographié plus particulièrement quatre big bands qui, plus que les autres, nous paraissaient

« Benny Carter a inventé le pupitre à cinq saxophones qui est toujours de rigueur dans la plupart des grandes formations de jazz actuelles. »



Stan Kenton and his wife Ann Richards and their baby son.

Stan Kenton, seine Frau Ann Richards und ihr kleiner Sohn.

Stan Kenton, sa femme Ann Richards et leur fils bébé.

représenter l'ensemble du jazz orchestral : celui de Count Basie, de Duke Ellington, de Stan Kenton et de Woody Herman. Basie est le maître du jazz simple, compact, direct et swinguant. Sa musique a été décrite comme « rien que du swing orchestré ». Kenton possède une palette tonale complexe qui cherche à couvrir tout ce qui peut se faire en matière de sonorités tout en restant toujours capable de swinguer. Toutefois, en cours de route, il a fait ressortir un élément dont personne auparavant n'avait soupçonné l'existence : à quel point le raffinement tonal suprême dans l'esprit de la musique symphonique européenne et le swing jazzy s'excluent mutuellement. Grâce à lui, cette découverte est entrée dans la conscience universelle du monde du jazz. Duke Ellington est le maître, tout simplement, de tout ce qu'implique le terme « orchestral » dans le contexte du jazz. Au cours de ses près de quarante ans de carrière, il a découvert plus de nouvelles possibilités que n'importe qui d'autre : de l'utilisation mélodique de la contrebasse à celle de la voix humaine comme instrument ; de l'incorporation des rythmes latino-américains – en collaboration avec son tromboniste, le Portoricain Juan Tizol – au petit concerto pour soliste (avant de passer plus tard à un format plus grand) ; du simple « tableau d'ambiance en jazz » impressionniste au travail concertiste de grande envergure. Il existe beaucoup d'excellents compositeurs de jazz aujourd'hui. Mais, à une époque où l'on pouvait encore se demander si quelque chose d'aussi paradoxal qu'un « compositeur de jazz » était concevable, Duke Ellington fut le seul à apporter une réponse claire.

Les photos de Count Basie ont été prises alors qu'il enregistrait *Kansas City Suite*, écrite pour lui par Benny Carter.Ce dernier mérite amplement d'être cité aux côtés du triumvirat Ellington-Basie-Kenton. Il y a trente ans, Benny Carter a inventé le pupitre à cinq saxophones qui est toujours de rigueur dans la plupart des grandes formations de jazz actuelles. Encore aujourd'hui, ce pupitre de saxophones constitue l'élément tonal qui distingue un orchestre de jazz des autres types d'orchestre. Celui de l'orchestre d'Ellington, avec son vibrato reconnaissable entre tous, en est un bon exemple. La photo montre, de gauche à droite : Paul Gonsalves (saxophone ténor) ; Jimmy Hamilton (clarinette), Johnny Hodges (saxophone alto) et le « n° 1 des saxophonistes barytons américains » Harry Carney. C'est le pupitre de saxophones le plus brillant de toute l'histoire du jazz. Pour le reste, Basie offre plus que « du swing orchestré ». Il offre aussi du « blues orchestré ». Chantre du « Basie Blues », Jimmy Rushing a continué à l'être même après que Joe Williams l'eut remplacé dans l'orchestre de Count Basie. Aucune autre voix n'incarne mieux que celle de « Little Jimmy Rushing » l'intersection entre toutes les tendances et les courants différents du blues. Pour sa part, Joe Williams est plus qu'une version modernisée de Rushing (même s'il l'est aussi). Il chante le blues avec la sophistication de Frank Sinatra et met toute l'expressivité du blues dans ses balades avec une maîtrise virtuose de toute la gamme de l'expression vocale.

La photo du Stan Kenton Band a été prise là où a démarré la carrière de Kenton au début des années quarante et où elle a bien failli s'arrêter au milieu des années cinquante : à Balboa Beach, au sud de Hollywood sur la côte du Pacifique. Il y a quelques années, prenant un immense risque financier personnel, Kenton a voulu faire du Balboa Ballroom son nouveau centre musical. Il a essuyé un échec retentissant aux proportions catastrophiques. Enfin, le portrait de Duke Ellington a été réalisé lors de l'un des festivals de jazz où il a connu ses plus grands triomphes ces dernières années : ici, à Monterey, où il a présenté pour la première fois sa *Suite Thursday*, inspirée du roman de John Steinbeck *Tendre Jeudi*. Il explique lui-même : « On a écrit ça en pensant au docteur ... Tu sais, celui qui n'a pas de vie sexuelle. Les jeunes gars lui ont tout pris sans qu'il se rende compte de rien ... Tu connais cette histoire de Steinbeck, mon coco, non ? »

CHICAGO

"The Blues is like a good medicine. When you've sung it out yourself, you feel better."

When people say "Chicago" in the context of jazz, they tend to think of the Chicago style, the jazz style of the 1920s. Only very few are aware that Chicago not only has a great tradition; it also has a lively jazz present. Today the Windy City, as it is called, means three things: (1) the blues capital of the United States, (2) the capital of gospel music, and (3) a modern jazz center that is constantly overlooked because there is so much talk of Detroit and Philadelphia. Little is left of the Chicago style, the first jazz style, which was shaped and represented almost exclusively by white musicians. Most Chicago-style musicians went to New York as early as the beginning of the 1930s during the second great trek in jazz history, the trek from Chicago to New York. (The first one was from New Orleans to Chicago.) Many of the old Chicago-style musicians play in Eddie Condon's circle today. Among the few musicians from the smaller or greater orbits of the Chicago style who still live in Chicago today are bassist Jim Lannigan, pianist Art Hodes, and indirectly also George Brunies. Brunies was the trombonist for the New Orleans Rhythm Kings and the musician with whom the trombone began to become emancipated from the status of a harmonic background element to that of melodic instrument. Nevertheless, he refused to be photographed or interviewed: "If Condon and Mezzrow have their own books, I've long since earned a book of my own. Other books I don't need."

It may be said of Lannigan that he is not only the last real Chicago-style musician still living in Chicago, but also that he stands at the beginning of the entire Chicago style. In 1924 he brought Bud Freeman, Frank Teschemacher, and Jimmy McPartland—the whole core of the Chicago crowd—together, and he then became those musicians' favored bassist. In the 1930s, when nothing was left of the Chicago style, he became a bassist with the Chicago Symphony Orchestra. He remained with the orchestra for fourteen years, but even today he still plays occasional jam sessions when the right group of musicians comes together. Many of the old Chicago musicians—not least the most famous among them, Benny Goodman—came out of the orchestra of Hull House, a marvelous social institution that took the children of low income people, above all Jewish and Eastern European immigrants, off the streets, which were ruled by Al Capone and his mob. In front of the historical backdrop of Hull House we photographed Art Hodes, who was born in Russia in 1904 and—like most of the Chicago-style musicians—came to jazz through hearing Louis Armstrong, King Oliver, and the other great musicians who at that time streamed from New Orleans to the Windy City on the South Side. Art Hodes is probably the first white jazz musician who possessed a strong and convincing blues feeling.

"The same racial and social situation of the 1920s is causing blues musicians to stream from the South to the Windy City."

For the rest, the old gentlemen who are still left over from the Chicago style have a young successor whose Chicago style is as alive as if he lived in the 1920s. He is Marty Grosz, the son of the German painter George Grosz. The irony of this has deeper meaning: the father was a dadaist, who attacked with his satirical drawings quite simply everything that seemed established; in 1960, the son is making the music of the 1920s. Marty Grosz played at one of the "gaslight clubs" that are suddenly everywhere in the United States: they are perfect reconstructions of the "saloons" of the Roaring Twenties, with plush and velvet, chandeliers, and a superabundance of gold and silver ornament. The waitresses—exquisite beauties, "as sexy as can be"—wear tight black bathing suits. The mob king Al Capone lived in clubs like these. Today's visitor has the advantage that there are no gangsters who suddenly start shooting and no shrill whistle warning of the police, about to plunge in in search of prohibition violators. Thus one enjoys the atmosphere of the dangerous Roaring Twenties, but without any danger. Even less is left of the glory days of black jazz on the South Side of Chicago in the 1920s than is left of the white Chicago style. At one point we ate some excellent barbecue on the South

Opposite The Ramsey Lewis Trio on Michigan Avenue: Eldee Young (bass), Ramsey Lewis (piano) and Isaac "Redd" Holt (drums).
Below Art Hodes in front of what's left of Hull House, Chicago.

Gegenüber The Ramsey Lewis Trio auf der Michigan Avenue: Eldee Young (Bass), Ramsey Lewis (Klavier) und Isaac »Redd« Holt (Schlagzeug).
Unten Art Hodes vor dem Überbleibsel des Hull House, Chicago.

Ci-contre Le Ramsey Lewis Trio sur Michigan Avenue : Eldee Young (basse), Ramsey Lewis (piano) et Isaac « Redd » Holt (batterie).
Ci-dessous Art Hodes devant ce qu'il reste de Hull House, Chicago.

The Ramsey Lewis Trio on Michigan Avenue.

Das Ramsey Lewis Trio auf der Michigan Avenue.

Le Ramsey Lewis Trio sur Michigan Avenue.

Side, ribs roasted over an open flame. When the man who was roasting them noticed that we had something to do with jazz he introduced himself: Mike McKendrick, banjo player with Louis Armstrong in the 1920s and one of the last survivors of a large family, all of whom recorded under the same name "Mike McKendrick" at the time and caused a great deal of confusion; you never know which McKendrick it actually was. There were six in all, a father and five sons. The best-known family member—"Little Mike" McKendrick, also a banjo player—just died in 1961. The man roasting ribs on South Indiana Avenue on the South Side is Ruben Mike or "Big Mike" McKendrick. John Steiner—the great aficionado of Chicago jazz, who worked strenuously to assemble all the details of those early days—knows a house every few blocks where King Oliver or Baby Dodds, Jelly Roll Morton, Bessie Smith, or Louis Armstrong

"My blues deal with what's happening today. Many people don't know how to express it. I think it's good if I make a song out of it."

lived or played. But only a few of the well-known old buildings are still left. The "residential" area on 34th Street that is sung about in the famous *Mecca Flat Blues*, where there were so many jazz musicians then, has today been replaced by the splendid Technology Center constructed by Mies van der Rohe. Mecca Flats was originally built for 175 families, but there were soon more than three times that many living there. It had grown into one of the worst slums on the South Side. Despite that, not much has changed. The same racial and social situation that caused jazz musicians to stream out of New Orleans to Chicago in the 1920s is causing blues musicians to stream from the South to the Windy City today. That is how Chicago became the capital of New Orleans jazz in the 1920s, and that is why it is the capital of the blues today, however much southern atmosphere may be preserved in its blues. On the South Side (and the West Side too) there are a lot of clubs where you can hear blues of every stripe. And most of these blues singers are young people. They look like the hard bop musicians of Detroit or Philadelphia, but when they begin to play or sing, what you hear is authentic blues. It is simply not true that the blues is the dying art form of an older generation, and that the young people do not care about it any longer. There are many young men and women not only among the blues musicians, but also among those who listen to the blues. You get the feeling that in the blues world there is not, or is hardly, a generation gap—the way that there is in commercial popular music, say, or elsewhere in jazz—where every generation primarily loves what was or is actually living in its youth. The "star" among the blues singers of Chicago is Muddy Waters. He more than anyone else has inherited the legacy of the late great Big Bill Broonzy, to whose blues he has also dedicated a record. Muddy—whose real name is McKinley Morganfield—comes from the state of Mississippi and worked in the fields as a farm worker before he came to Chicago in 1943: the typical life trajectory of a blues singer. Muddy Waters sings three or four times a week at various blues clubs on the South Side. He is so successful that even his name is copied. One of the young blues singers of Chicago calls himself Clear Waters: the "dirty" water is followed closely by the "clear."

The blues in Chicago was one of the high points of our trip. We wanted to invite the many blues musicians to a party, but how were we going to get their addresses? And anyway, once we had their addresses, who would come? A Chicago blues record company that we'd asked for help told us to abandon all hope—our "blues party" was a pipe dream. But the singer and boogie pianist Memphis Slim, who comes from Memphis but has been connected to the Chicago blues scene for so long now that he should really be called "Chicago Slim," sent us to Jump Jackson, and Jump is a drummer whose band accompanies all these blues musicians at their recording sessions. Records are constantly being made. For while it may be the case that most of the blues musicians are unknown in the white world, in the black world their records often achieve respectable sales.

Jump Jackson gave us his address book and his garage. He calls the garage a "studio," but if it isn't a garage, it's a wooden shack—it's definitely not a studio. It is located on South LaSalle Street. We invited our blues musicians there. And all of them came: St. Louis Jimmy, Sunnyland Slim, Little Brother Montgomery, Lee Jackson, Willie Mabon, Clear Waters, Memphis Slim, Roosevelt Sykes, Shakey Jake, Johnny Thompson, Jimmie Thompson, Tom Archia, Corky Roberts, Jump Jackson's band. Rarely have I seen so many warm and sincere people together in one place as I did at that party. And the music never ended. Our blues guests positively fought for the place at or next to the piano. Finally, not only musicians and singers, but half the city block—children, girls, women, men, old men—joined in the party. St. Louis Jimmy, the blues singer from Memphis, whose real name is James Oden, sang his *Goin' Down Slow*, which suddenly made him famous in 1941 and then turned him into an unknown again just as quickly. An unknown—because the lyrics of this blues are so sad that people felt it had to be the final recording by a blues singer who died immediately thereafter. St. Louis Jimmy told us how twenty years after that recording, he still meets people who are surprised to find him still among the living. Next to the simple, gripping blues singing of St. Louis Jimmy, the blues of Willie Mabon, a young singer from Tennessee, seemed cultivated and refined. Shakey Jake, who comes from Arkansas, not only sang but also played the harmonica, in a style very close to rock and roll, but with an expressiveness and sincerity that are wholly the province of authentic blues. What an astonishing instrument the harmonica again and again becomes in the world of the blues! Roosevelt Sykes comes from a family of preachers and organists in St. Louis. He made his first recordings as early as 1929, then had two big hits in the mid-1930s with *Nighttime Is the Right Time* and especially *Honeydripper*, and went on to live more or less secluded and unnoticed, until now. With the general comeback of the blues he has established a reputation outside the black blues world, a reputation he would never have dared to dream of. It is interesting that Roosevelt Sykes views jazz compositions that we experience today as very much rooted in jazz tradition as "progressive"—that is how far back his own

feeling for tradition reaches. "In the clubs where I perform today," he says, "I usually have to play progressive pieces and jazz, numbers like *Honeysuckle Rose* and *Stardust*." And in another context: "My blues deal with what's happening today. They deal with what people want to tell each other about. Many people don't know how to express it. That's why I think it's good if I make a song out of it." With his stirring blues and boogie piano playing, Roosevelt was one of the first models for Memphis Slim. And Memphis (or Peter Chatman, as he is actually called) was one of the nicest, most engaging guests at our party. For Memphis Slim too—as for so many of these blues singers—the encounter with Big Bill Broonzy was a decisive impetus. Broonzy had said to him: "Listen to me, Slim, you play just like Roosevelt Sykes. But you have a style of your own. Play like yourself. Play like Memphis Slim."
Today Memphis Slim is not only a marvelous boogie pianist

"In a sense, a blues singer is like a preacher. He has to reach the people."

and a wonderful blues singer but also a successful composer. He says: "Wherever I look, I find the blues. For me the blues is like a good medicine. When you've sung it out of yourself, you feel better. And the people who are listening to you feel better too. They recognize their own trouble in your songs. In a sense, a blues singer is like a preacher. He has to reach the people. The listeners have to react the same way they do to the pastor in church. That's also why people say of a real blues singer that he preaches the blues."
Little Brother Montgomery is also one of the old blues people who for years could only be heard on the so-called "race records," which were intended exclusively for Negroes. Now, in the wake of the blues renaissance, he has already been on tour to England (1960), where he was described as one of the last surviving authentic "barrelhouse pianists." Eurreal Montgomery (his real name) comes from Louisiana, and he has also performed as a vocalist, with his peculiar falsetto voice. For all these musicians, the Jump Jackson Band—with Jump on drums, Lee Jackson (guitar), Tom Archia (tenor saxophone), and Corky Roberts (bass)—was the best accompaniment one could ask for. When our blues party was over and Jump locked up his garage, Memphis Slim said: "I'll never forget the blues. How can you forget what's true and real? You can't do 'as if' in the blues. The blues is a part of human life. A part of the life of everyone and above all of everyone's trouble. If you've never had trouble, you can't sing the blues. You can't feel them. You don't learn the blues in school. You're born with them."

But Chicago is also a swinging city in the realm of modern jazz. You realize just how lively the Windy City is in musical terms when you read in *Down Beat* magazine that eight percent of all jazz record sales in America are registered in Chicago. New York, which has more than twice as many residents as Chicago, accounts for only ten percent of jazz record sales. This, however, is precisely the tragedy of young jazz musicians in Chicago: New York is so centrally important that you simply have to go there if you want to become known. The Chicago-style musicians of the 1920s had to do that, and the hard bop musicians still have to do it today. The music of the Ramsey Lewis Trio and of trumpeter and tenor saxophonist Ira Sullivan belongs to the best modern jazz being made in Chicago today. Just as John Steiner lovingly tends the remnants of the 1920s, the disc jockey Joe Segal looks after the jazz generation of today. He regularly puts on jam sessions with musicians like Ira Sullivan, pianists Richard Abrams and Tony Castellano, bassists Herbert Brown and Bob Nagatani, drummers Gene Fox and Bucky Taylor, alto saxophonists Haig Chitjian and Tommy Ponce, tenor saxophonist Aaron Myers, or Eddie Harris, who plays Sonny Rollins and Coltrane phrases with a Stan Getz tenor tone on the South Side. I experienced pianist John Wright as especially typical of all of these musicians. Many of his ornaments and embellishments are reminiscent of Ahmad Jamal, but all of it is in the direct and simple language of solid blues improvisation. Both Jamal and Muddy Waters are in evidence when this twenty-seven-year-old musician from Kentucky and longtime resident of the South Side plays his blues. Ira Sullivan was the first white musician to be hired by Art Blakey for his Messengers. As a tenor saxophonist he feels himself under the influence of Sonny Stitt. As a trumpeter he very much has a style of his own. Ira says: "Music brings me closer to religion. I feel high-spirited and happy when a group I'm playing in finds this inner connection, this creative connection in which everyone tries to outdo everyone else. Sometimes I have to laugh out loud, I feel so happy. It's my way of connecting with God … It means nothing to have a well-known name—it's what's inside you that's important."

St. Louis Jimmy at the blues party given for us in Jump Jackson's "studio garage."

St. Louis Jimmy bei der Bluesparty, die in Jump Jacksons Garagenstudio für uns gegeben wurde.

St. Louis Jimmy à la « blues party » qu'on donnait pour nous dans le garage de Jump Jackson.

FOR SALE
MUSIC
HUSAR
MI2 7219
REPAIR

Opposite Marty Grosz (banjo), the son of German painter George Grosz, with bassist Jim Lannigan, Chicago.

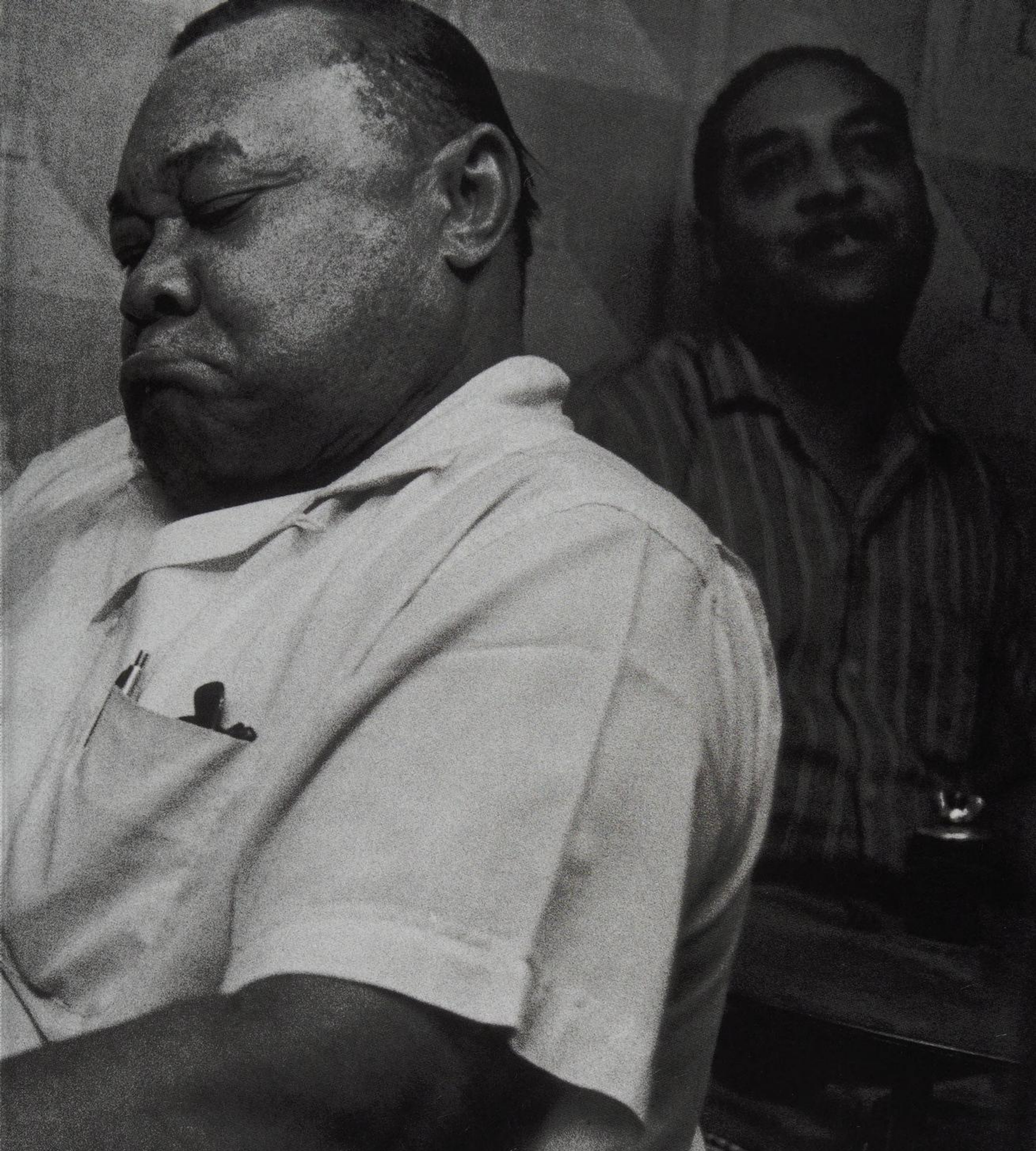
Gegenüber Marty Grosz (Banjo), der Sohn des deutschen Malers George Grosz, mit dem Bassisten Jim Lannigan, Chicago.

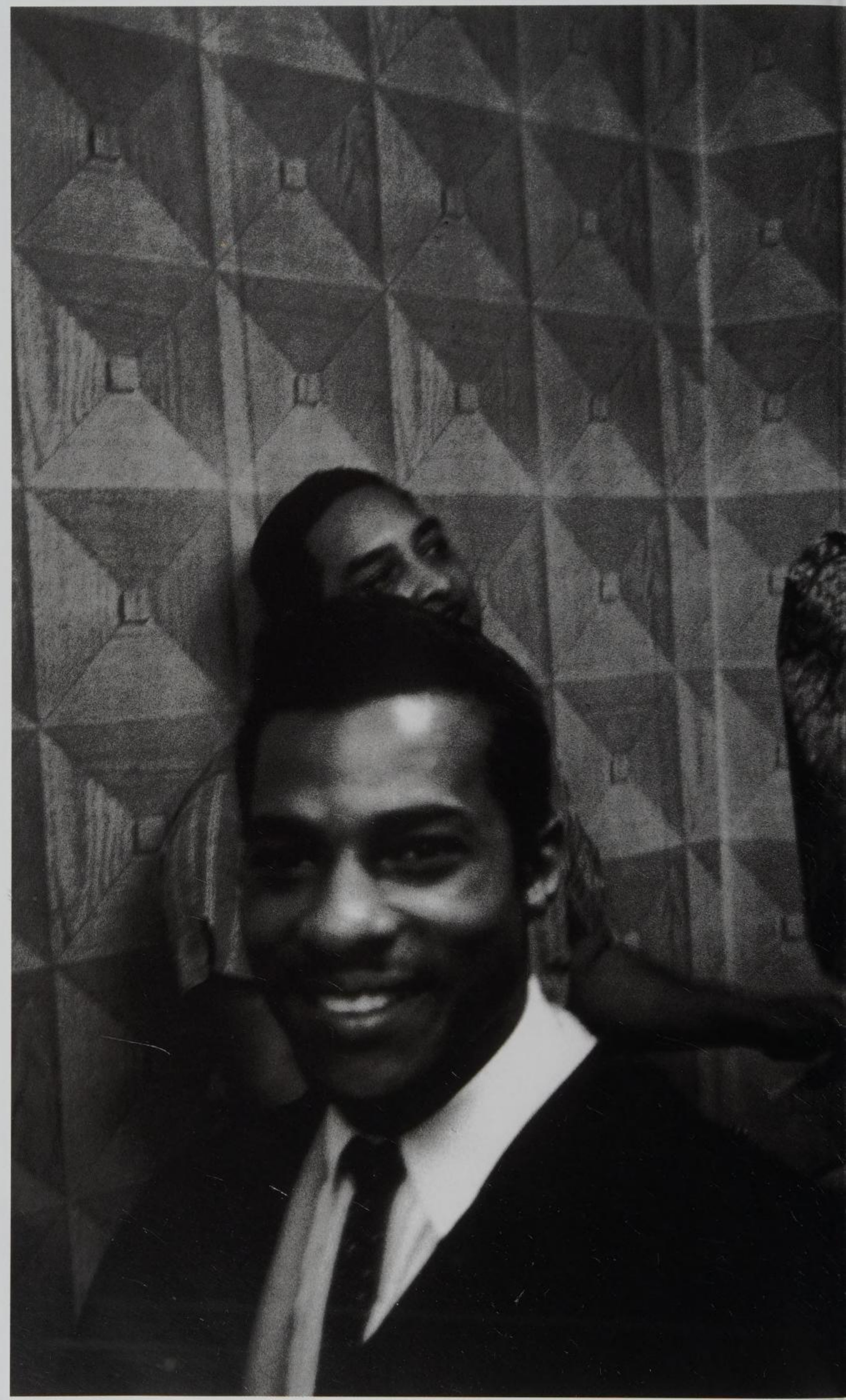
Ci-contre Marty Grosz (banjo), fils du peintre allemand George Grosz, avec le bassiste Jim Lannigan, Chicago.

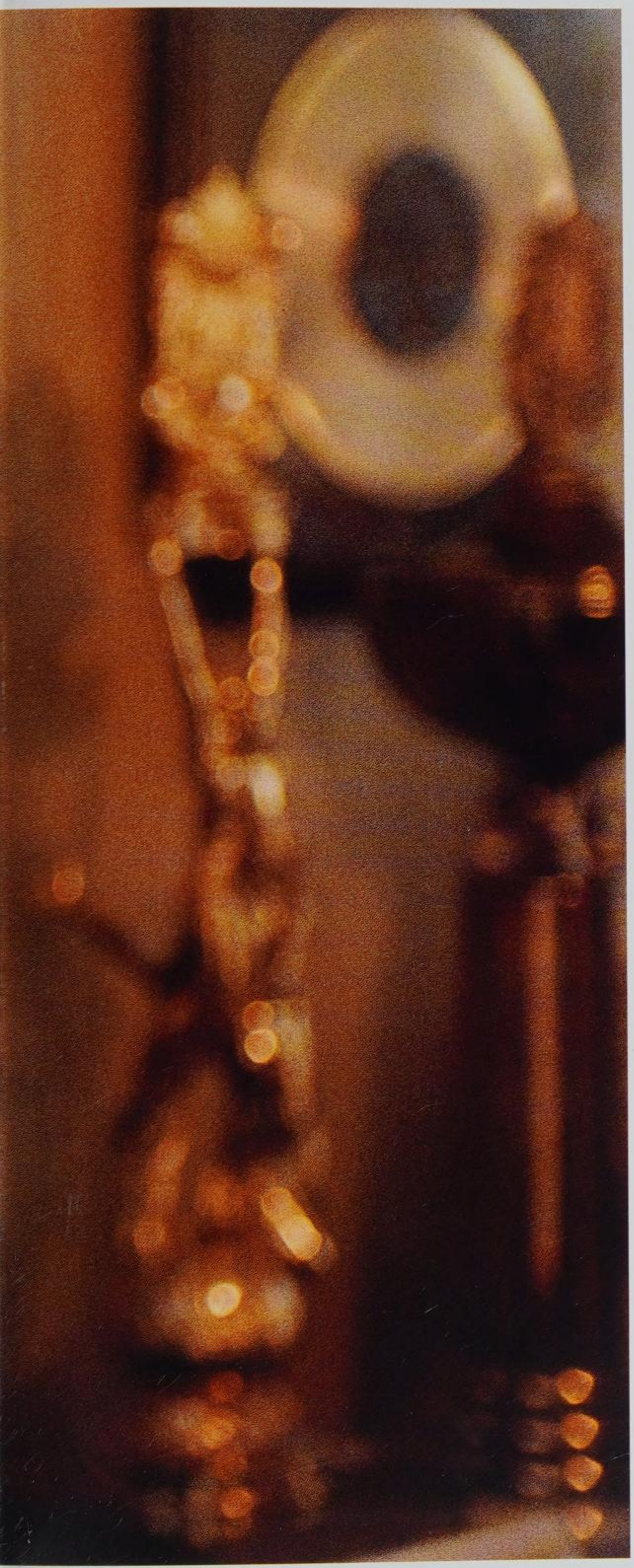
Above St. Louis Jimmy and Roosevelt Sykes.
Opposite Shakey Jake playing harmonica.
Pages 256 – 257 Roosevelt Sykes at the blues party in Jump Jackson's garage, Chicago.

Oben St. Louis Jimmy und Roosevelt Sykes.
Gegenüber Shakey Jake spielt Mundharmonika.
Seite 256 – 257 Roosevelt Sykes auf der Bluesparty in Jump Jacksons Garage, Chicago.

Ci-dessus St. Louis Jimmy et Roosevelt Sykes.
Ci-contre Shakey Jake jouant de l'harmonica.
Pages 256 – 257 Roosevelt Sykes à la « blues party » dans le garage de Jump Jackson, Chicago.



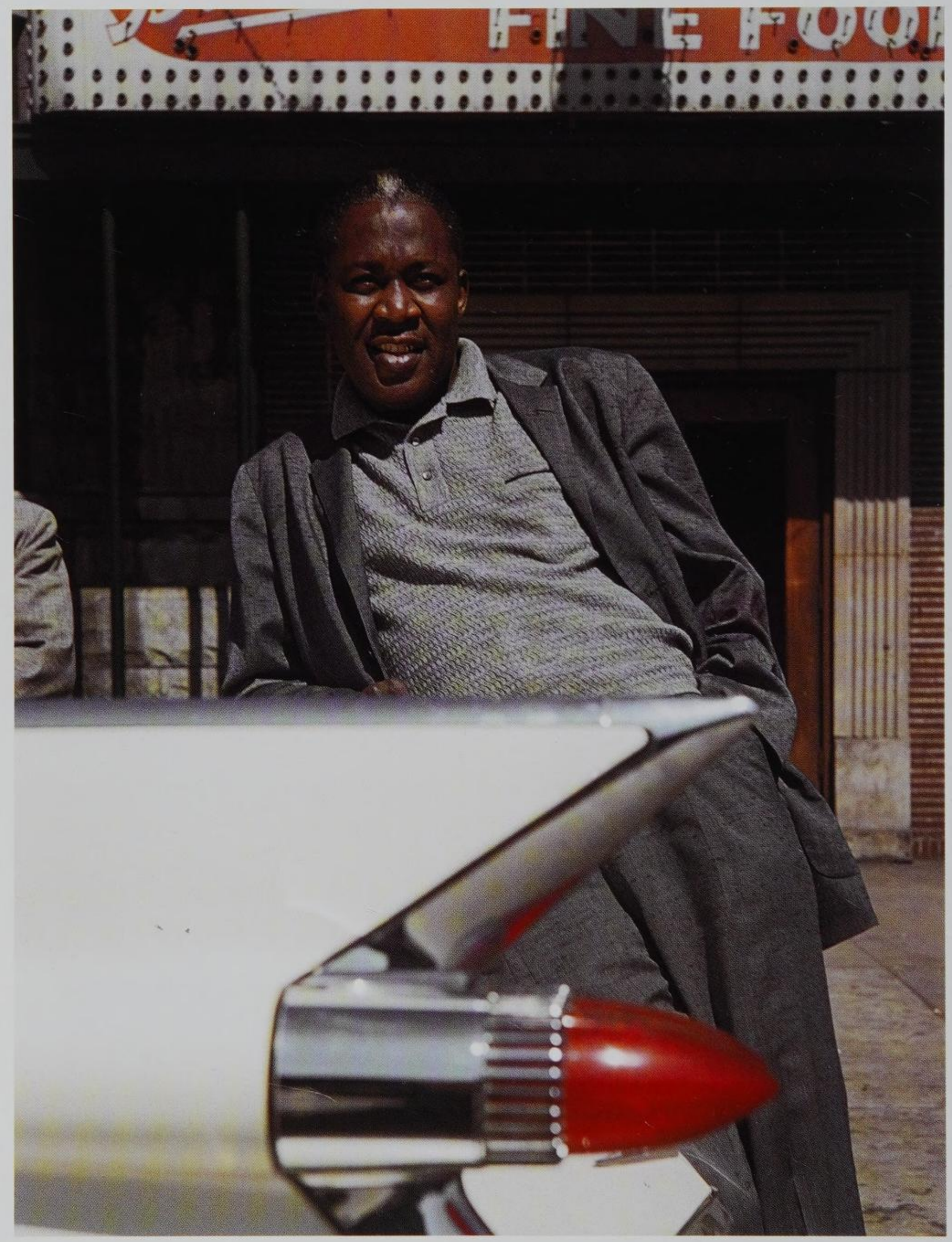




Left / Above Mahalia Jackson performing for us in her home on the South Side of Chicago.
Pages 258 – 259 Tom Archia (tenor saxophone).

Links / Oben Mahalia Jackson singt für uns in ihrem Haus in der South Side in Chicago.
Seite 258 – 259 Tom Archia (Tenorsaxophon).

À gauche / Ci-dessus Mahalia Jackson chantant pour nous dans sa maison dans le South Side de Chicago.
Pages 258 – 259 Tom Archia (saxophone ténor).

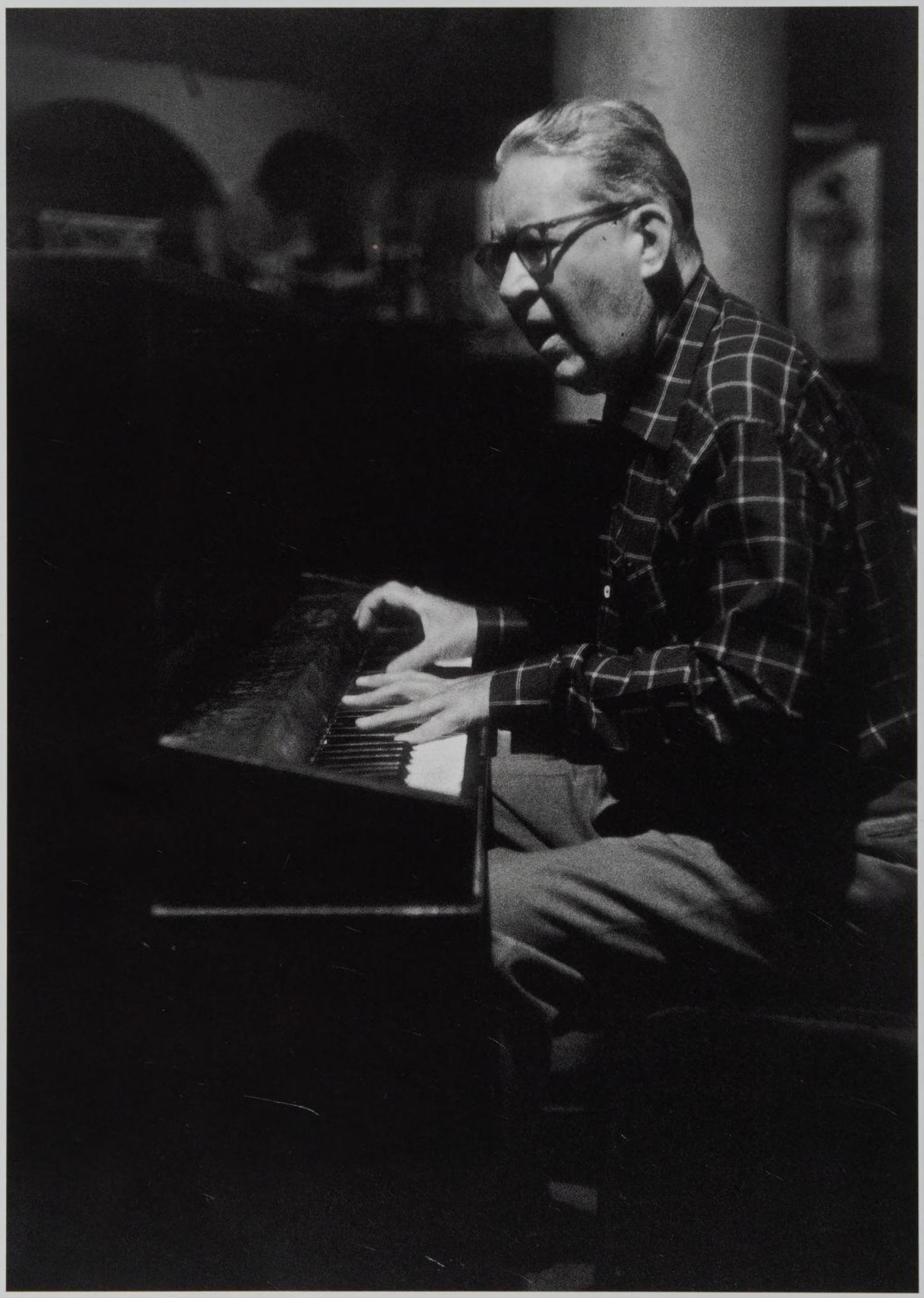


Above Memphis Slim (real name Peter Chatman) with his Cadillac, Chicago.
Opposite Jack Teagarden and pianist Don Ewell backstage at the London Club, Chicago.

Oben Memphis Slim (richtiger Name Peter Chatman) mit seinem Cadillac, Chicago.
Gegenüber Jack Teagarden und Pianist Don Ewell hinter der Bühne im London Club, Chicago.

Ci-dessus Memphis Slim (de son vrai nom Peter Chatman) avec sa Cadillac, Chicago.
Ci-contre Jack Teagarden et le pianiste Don Ewell dans les coulisses du London Club, Chicago.

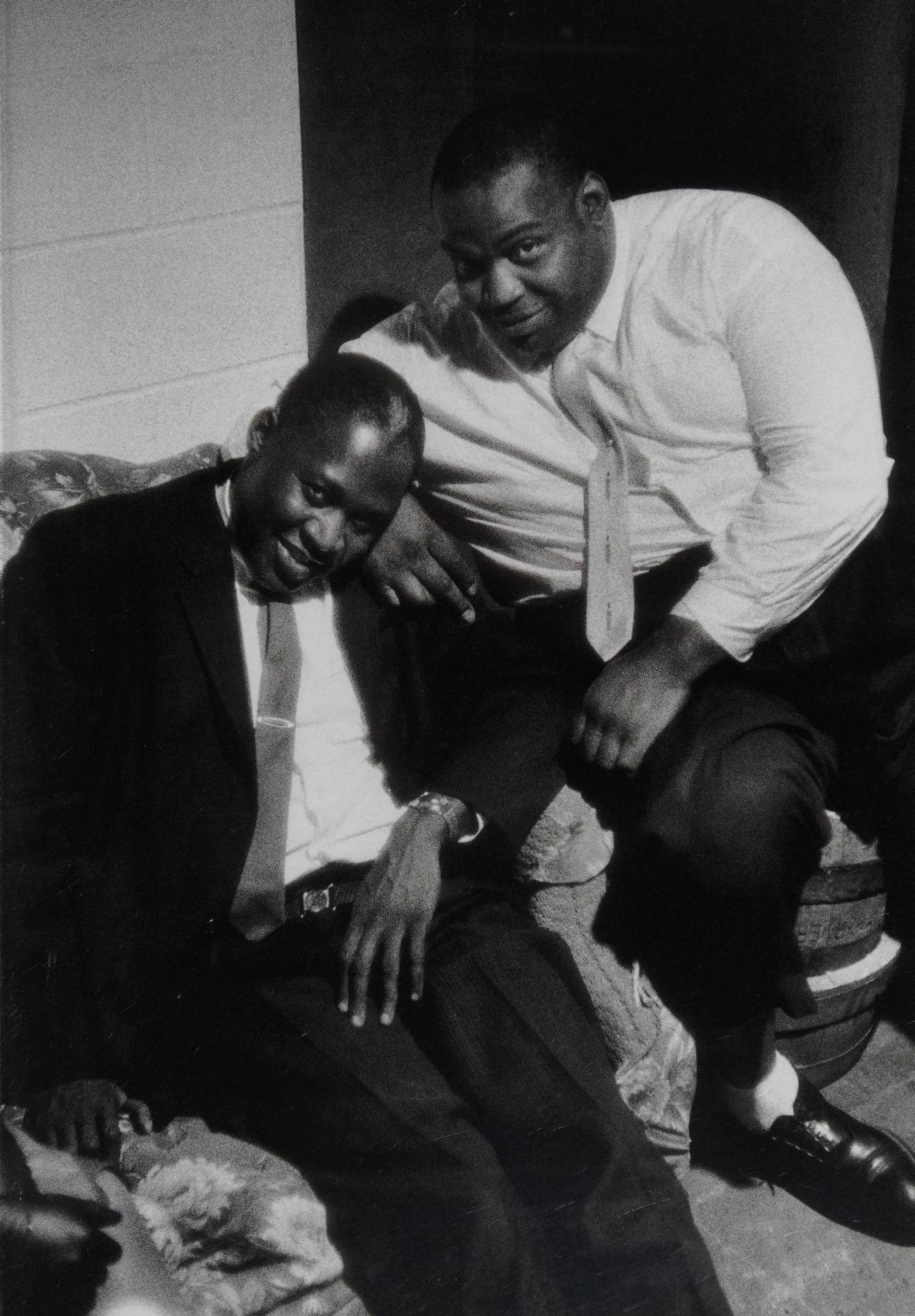
CONN



Above Joe Sullivan, Chicago.
Opposite Memphis Slim with his pal Willie Dixon, Chicago.

Oben Joe Sullivan, Chicago.
Gegenüber Memphis Slim mit seinem Kumpel Willie Dixon, Chicago.

Ci-dessus Joe Sullivan, Chicago.
Ci-contre Memphis Slim avec son vieux copain Willie Dixon, Chicago.



CHICAGO

»Der Blues ist wie eine gute Medizin. Wenn du es aus dir herausgesungen hast, geht es dir besser.«

Wer im Jazz »Chicago« sagt, denkt an den Chicago-Stil, den Jazzstil der Zwanzigerjahre. Dass Chicago nicht nur eine große Tradition, sondern auch eine lebendige Jazzgegenwart hat, wissen die wenigsten. Heute bedeutet die »Windy City«, wie sie genannt wird – die »Windige Stadt« am Michigansee – dreierlei: 1. Hauptstadt des Blues in den USA, 2. Hauptstadt der Gospelmusik und 3. ein Zentrum des modernen Jazz, das man immer wieder vergisst, weil man so viel von Detroit und Philadelphia spricht. Vom Chicago-Stil – dem ersten Jazzstil, der fast ausschließlich von weißen Musikern geprägt und repräsentiert wurde – ist wenig übrig geblieben. Die meisten Chicago-Stil-Musiker sind bereits Anfang der Dreißigerjahre nach New York gegangen, als es den zweiten großen Treck der Jazzgeschichte gab: den von Chicago nach New York. (Der erste Treck war der von New Orleans nach Chicago.) Viele der alten Chicago-Stil-Musiker spielen heute in dem Kreis um Eddie Condon. Zu den wenigen Musikern aus dem näheren oder weiteren Umkreis des Chicago-Stils, die noch in Chicago leben, gehören der Bassist Jim Lannigan, der Pianist Art Hodes und – indirekt auch – George Brunies. Er war der Posaunist der New Orleans Rhythm Kings und überhaupt der Musiker, mit dem die Emanzipation der Posaune vom harmonischen Background zum Melodie-Instrument eigentlich begann. Fotografieren und interviewen lassen wollte er sich trotzdem nicht: »Wenn Condon und Mezzrow ihre eigenen Bücher haben, habe ich schon lange ein eigenes verdient. Andere Bücher brauche ich nicht.«
Von Lannigan kann man sagen, dass er nicht nur der letzte wirkliche Chicago-Stil-Musiker ist, der noch in Chicago lebt, sondern auch, dass er am Anfang des ganzen Chicago-Stils steht. Er brachte 1924 Bud Freeman, Frank Teschemacher, Jimmy McPartland, den ganzen Kern der Chicago-Leute zusammen und war dann der bevorzugte Bassist im Kreis dieser Musiker. In den Dreißigerjahren, als vom Chicago-Stil nichts mehr übrig geblieben war, wurde er Bassist beim Chicago Symphony Orchestra. Er ist das 14 Jahre lang gewesen, aber auch heute noch spielt er gelegentlich in Jamsessions, wenn sich die richtige Musikergruppe zusammenfindet. Viele der alten Chicago-Musiker – nicht zuletzt der berühmteste unter ihnen: Benny Goodman – sind aus dem Orchester des Hull House hervorgegangen, einer großartigen sozialen Einrichtung, die damals die Kinder von Leuten mit niedrigem Einkommen – vor allem jüdischer und osteuropäischer Einwanderer – von den Straßen holte, auf denen der Gangster-Mob Al Capones regierte. Vor dem historischen Hintergrund des Hull House fotografierten wir Art Hodes: 1904 in Rußland geboren und – wie die meisten Chicago-Stil-Musiker – dadurch zum Jazz gekommen, dass er auf der Southside Louis Armstrong, King Oliver und die anderen großen Musiker hörte, die damals aus New Orleans in die Windy City strömten. Hodes ist wahrscheinlich der erste weiße Jazzmusiker, der ein starkes und überzeugendes Blues-Gefühl besaß.
Im Übrigen haben die alten Herrschaften, die noch vom Chicago-Stil übrig geblieben sind, einen jungen Nachfolger, dessen Chicago-Stil so lebendig ist, als lebe er in den Zwanzigerjahren. Es ist Marty Grosz, der Sohn des deutschen Malers George Grosz. Die Ironie, die darin liegt, hat tiefere Bedeutung: Der Vater war Dadaist, schlechterdings alles, was etabliert schien, in seinen gezeichneten Satiren attackierend; der Sohn macht 1960 die Musik der Zwanzigerjahre. Marty Grosz spielte in einem der »Gaslight Clubs«, die es mit einem Male überall in den USA gibt: perfekte Rekonstruktionen der »Saloons« aus den »roaring twenties« – mit Plüsch und Samt, Kronleuchtern und einer Überfülle von Gold- und Silberverzierungen. Die Bedienungen – ausgesuchte Beauties, »as sexy as can be« – tragen eng anliegende schwarze Badeanzüge. Der Gangsterkönig Al Capone hat in solchen Lokalen residiert. Heute hat man den Vorteil, dass kein Gangster plötzlich zu schießen anfängt und kein schriller Pfiff vor der Polizei warnt, die auf der Suche nach Prohibitionssündern mit gezogenen Colts hereinstürzt. So genießt man zwar die Atmosphäre der gefährlichen »roaring twenties«, aber: ohne Gefahr. Von der Glanzzeit des schwarzen Jazz auf der Südseite Chicagos in den Zwanzigerjahren ist heute noch weniger übriggeblieben als vom weißen Chicago-Stil.
Einmal aßen wir auf der Südseite ein exzellentes »Barbecue« – im offenen Feuer gebratene Rippchen. Als der Mann, der sie briet, merkte, dass wir mit Jazz zu tun haben, stellte er sich vor: Mike McKendrick, Banjospieler bei Louis Armstrong in den Zwanzigerjahren, einer der letzten Überlebenden einer großen Familie, deren Mitglieder alle damals unter dem Namen »Mike McKendrick« Aufnahmen gemacht und viel Verwirrung gestiftet haben: Man wusste nie, welcher McKendrick nun eigentlich dahintersteckte. Es gab alles in allem sechs: ein Vater und fünf Söhne. Das bekannteste Familienmitglied – »Little Mike« McKendrick, ebenfalls Banjospieler – ist erst Anfang 1961 gestorben. Der Mann, der in der South Indiana Avenue auf der Southside die Rippchen brät, ist Ruben Mike oder »Big Mike« McKendrick. John Steiner – der große Kenner des Chicago Jazz, der in mühevoller Arbeit alle Details aus der alten Zeit gesammelt hat – weiß alle paar Straßenblöcke ein Haus, in dem King Oliver oder Baby Dodds, Jelly Roll Morton, Bessie Smith oder Louis Armstrong gelebt oder gespielt haben. Aber von den bekannten alten Gebäuden gibt es nur noch wenige.
Die in dem berühmten *Mecca Flat Blues* besungene »Wohn«-Gegend an der 34th Straße, in der es damals so viele Jazzmusiker gab, hat heute dem von Mies van der Rohe gebauten großartigen Technology Center Platz gemacht. Die Mecca Flats waren ursprünglich für 175 Familien gebaut, aber bald schon lebten mehr als dreimal so viele in ihnen. Sie hatten sich zu einem der schlimmsten Elendsviertel entwickelt, die es auf der Southside gab. Trotzdem hat sich nicht viel geändert: die gleiche rassische und soziale Situation, die in den Zwanzigerjahren die Jazzmusiker aus New Orleans nach Chicago strömen ließ, lässt heute die Blues-Musiker aus dem Süden in die Windige Stadt strömen. Auf diese Weise wurde Chicago in den Zwanzigerjahren zur Hauptstadt des New Orleans Jazz, und auf diese Weise wurde es heute zur Hauptstadt des Blues, so viel Südstaatenatmosphäre im Blues Chicagos auch bewahrt sein mag. Auf der Southside (und auch auf der Westside) gibt es eine Fülle von Lokalen, in denen man Blues jeglicher Schattierung hören kann. Und die meisten dieser Blues-Sänger sind junge Leute. Sie sehen aus wie die Hard Bop-Musiker aus Detroit oder Philadelphia, aber wenn sie dann zu spielen oder zu singen anfangen, erklingt authentischer Blues. Dass der Blues die aussterbende Kunst einer alten Generation ist und dass die Jungen sich nicht mehr um ihn kümmern, ist einfach nicht wahr. Nicht nur unter den Musikern, auch unter den Zuhörern des Blues in Chicago sind viele junge Männer und Mädchen. Man hat das Gefühl, dass es in der Welt des Blues keine oder kaum eine Trennung der Generationen gibt – wie etwa in der Schlagermusik oder auch sonst im Jazz –, wo jede Generation in erster Linie das liebt, was in ihrer Jugend eigentlich lebendig war oder ist. »Star« unter den Blues-Sängern Chicagos ist Muddy Waters. Mehr als irgend jemand anders hat er das Erbe des verstorbenen großen Big Bill Broonzy – des-

»Die gleiche Situation wie in den Zwanzigerjahren lässt heute die Blues-Musiker aus dem Süden in die Windige Stadt strömen.«

sen Blues er auch eine Platte gewidmet hat – angetreten. Muddy – oder, wie er eigentlich heißt, McKinley Morganfield – stammt aus dem Staate Mississippi und hat als Landarbeiter auf den Feldern gearbeitet, bevor er 1943 nach Chicago kam: gleich der typische Lebensweg eines Blues-Sängers. Muddy Waters singt drei- oder viermal in der Woche in verschiedenen Blueslokalen der Southside; er ist so erfolgreich, dass er sogar in seinem Namen kopiert wird. Einer der jungen Blues-Sänger Chicagos nennt sich Clear Waters: dem »schmutzigen« folgt das »klare Wasser« auf dem Fuß.

»Meine Blues beschäftigen sich mit dem, was heute passiert. Manche wissen nicht, wie sie es ausdrücken sollen.«

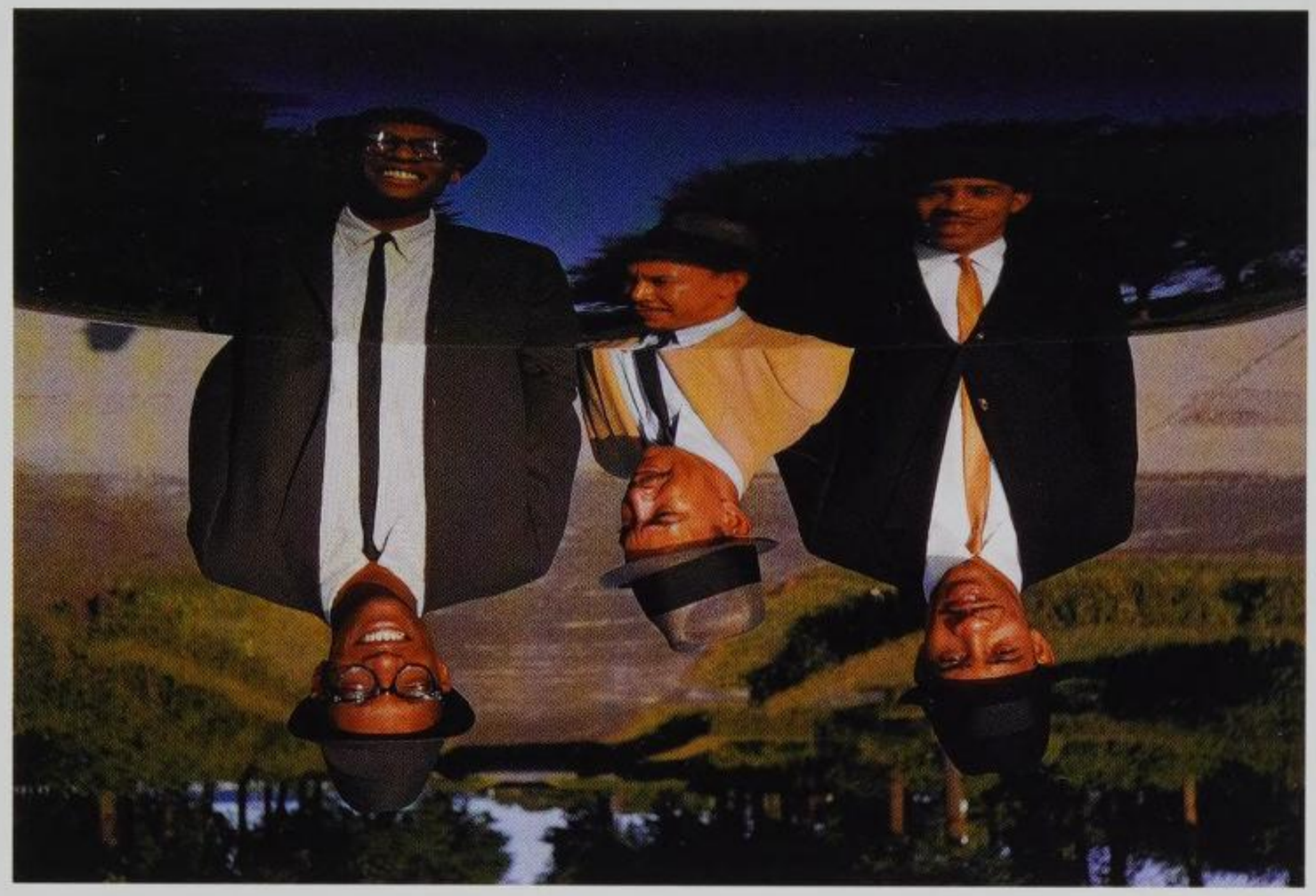
Der Blues in Chicago war ein Höhepunkt unserer Reise. Wir wollten die vielen Blues-Musiker zu einer Party einladen, aber wie bekommt man ihre Adressen? Und wenn man die Adressen hat, wer würde schon kommen? Eine Blues-Plattenfirma Chicagos, die wir um Unterstützung gebeten hatten, sagte uns, wir sollten jede Hoffnung fahren lassen; unsere »Blues-Party« sei eine Utopie. Aber Memphis Slim, der Sänger und Boogiepianist, der zwar aus Memphis stammt, aber schon so lange mit der Blues-Szene Chicagos verbunden ist, dass er eigentlich »Chicago Slim« heißen müsste, schickte uns zu Jump Jackson, und Jump ist ein Schlagzeuger, dessen Band all diese Bluesmusiker bei ihren Schallplattenaufnahmen begleitet. Platten werden ständig gemacht. Denn gewiss sind die meisten dieser Bluesmusiker in der weißen Welt unbekannt, aber in der schwarzen Welt erzielen ihre Platten oft respektable Umsätze.

Jump Jackson gab uns sein Adressbuch und seine Garage. Er nennt die Garage zwar »Studio«, aber wenn sie keine Garage ist, ist sie eine Bretterbude; auf keinen Fall ist sie ein Studio. Sie befindet sich auf der South LaSalle Street. Dorthin luden wir unsere Bluesmusiker ein. Und sie kamen alle: St. Louis Jimmy, Sunnyland Slim, Little Brother Montgomery, Lee Jackson, Willie Mabon, Clear Waters, Memphis Slim, Roosevelt Sykes, Shakey Jake, Johnny Thompson, Jimmie Thompson, Tom Archia, Corky Roberts, die Band von Jump Jackson. Ich habe selten so viele herzliche und aufrichtige Menschen an einem Platze gesehen wie bei dieser Party. Und die Musik hörte nie auf. Unsere Blues-Gäste kämpften geradezu um den Platz an oder neben dem Klavier. Schließlich nahmen nicht nur Musiker und Sänger an der Party teil, sondern der halbe Straßenblock – Kinder, Mädchen, Frauen, Männer, Greise. St. Louis Jimmy, der Blues-Sänger aus Memphis, der eigentlich James Oden heißt, sang sein *Goin' Down Slow*, durch das er im Jahre 1941 plötzlich bekannt und ebenso schnell wieder unbekannt wurde. Unbekannt deshalb, weil die Worte dieses Blues so traurig sind,

Marty Grosz on banjo with bassist Jim Lannigan, Chicago.

Marty Grosz (Banjo) mit dem Bassisten Jim Lannigan, Chicago.

Marty Grosz au banjo avec le bassiste Jim Lannigan, Chicago.



The Ramsey Lewis Trio, shown upside down.

Das Ramsey Lewis Trio, auf dem Kopf stehend.

Le Ramsey Lewis Trio, présenté la tête en bas.

dass sich die Meinung festsetzte, es müsse dies die letzte Aufnahme eines Blues-Sängers sein, der dann unmittelbar darauf gestorben sei. St. Louis Jimmy erzählte uns, dass er noch immer – 20 Jahre nach dieser Aufnahme – Leute treffe, die davon überrascht seien, dass er sich noch unter den Lebenden befinde. Gegenüber dem einfachen, zupackenden Blues-Gesang von St. Louis Jimmy wirkten die Blues von Willie Mabon, einem jungen Sänger aus Tennessee, kultiviert und raffiniert. Der aus Arkansas stammende Shakey Jake sang nicht nur, sondern spielte auch Mundharmonika – durchaus in der Nähe des Rock'n Roll, aber mit einer Expressivität und Aufrichtigkeit, die ganz und gar dem authentischen Blues zugehören. Was für ein erstaunliches Instrument die Mundharmonika doch immer wieder in der Blues-Welt wird! Roosevelt Sykes stammt aus einer Prediger- und Organistenfamilie in St. Louis. Er hat seine ersten Aufnahmen schon 1929 gemacht, hatte dann in der Mitte der Dreißigerjahre mit seinem *Nighttime Is the Right Time* und noch mehr mit dem *Honeydripper* zwei große Hit-Erfolge und lebte danach mehr oder minder zurückgezogen und unbeachtet, bis er nun durch das allgemeine Comeback des Blues auch außerhalb der schwarzen Blues-Welt einen Ruf gewonnen hat, von dem er nie zu träumen gewagt hätte. Interessant ist, dass Roosevelt Sykes solche Jazzstücke, die wir heute als durchaus der Jazztradition verhaftet empfinden, für »progressiv« hält – so weit zurück geht sein eigenes Traditionsgefühl: »In den Lokalen, in denen ich heute auftrete«, sagt er, »muss ich meistens progressive Stücke und Jazz spielen – solche Nummern wie *Honeysuckle Rose* und *Stardust*.« Und in anderem Zusammenhang: »Meine Blues beschäftigen sich mit dem, was heute passiert. Mit dem, was sich die Leute erzählen wollen. Manche wissen nicht, wie sie es ausdrücken sollen. Deshalb denke ich, es ist gut, wenn ich einen Song daraus mache.« Roosevelt war mit seinem mitreißenden Blues- und Boogiepianospiel eines der ersten Vorbilder von Memphis Slim. Und Memphis – oder Peter Chatman, wie er eigentlich heißt – war einer der liebenswürdigsten Gäste unserer Party. Auch für Memphis Slim war – wie für so viele dieser Blues-Sänger – die Begegnung mit Big Bill Broonzy ein entscheidender Anstoß. Broonzy hatte ihm gesagt: »Hör auf mich, Slim, du spielst genau wie Roosevelt Sykes. Du hast aber einen eigenen Stil. Spiel wie du selbst. Spiel wie Memphis Slim.«

Heute ist Memphis Slim nicht nur ein großartiger Boogiepianist und ein wunderbarer Blues-Sänger, sondern auch ein erfolgreicher Komponist. Er sagt: »Wohin ich auch sehe, finde ich Blues. Für mich ist der Blues wie eine gute Medizin. Wenn du es aus dir herausgesungen hast, geht es dir besser. Und den Leuten, die dir zuhören, geht es dann auch besser. Sie erkennen ihren eigenen Kummer in deinen Liedern. In einer gewissen Weise ist ein Blues-Sänger wie ein Prediger: Er muss an die Leute herankommen. Die Zuhörer müssen in derselben Weise reagieren, wie sie auf den Pfarrer in der Kirche reagieren. Deshalb sagt man auch von einem richtigen Blues-Sänger: Er predigt den Blues.«

Auch Little Brother Montgomery ist einer der alten Blues-Leute, die jahrelang nur auf den sogenannten »race records« – den »Rassenplatten«, die ausschließlich für Neger bestimmt waren – gehört werden konnten. Jetzt, im Zuge der Blues-Renaissance, war er bereits in England auf Tournee (1960) und wurde dort als einer der letzten authentischen »Barrelhouse-Pianisten« bezeichnet, die es noch gibt. Eurreal Montgomery – wie er eigentlich heißt – stammt aus Louisiana und ist mit seiner eigenartigen Falsetto-Stimme auch als Vokalist hervorgetreten. Für alle diese Musiker war die Jump Jackson Band mit Jump am Schlagzeug, Lee Jackson (Gitarre), Tom Archia (Tenorsaxofon) und Corky Roberts (Bass) die beste Begleitung, die man sich wünschen kann. Als unsere Blues-Party vorbei war und Jump seine »Garage« zuschloss, sagte Memphis Slim: »Ich werde den Blues nie vergessen. Wie kann man vergessen, was wahr ist und wirklich? Man kann im Blues nicht so tun, ›als ob‹. Der Blues ist ein Teil eines Menschenlebens. Des Lebens von jedermann und vor allem des Kummers von jedermann. Wenn du niemals Kummer gehabt hast, kannst du keine Blues singen. Du kannst sie nicht fühlen. Du lernst keine Blues in der Schule. Du bist mit ihnen geboren.«

Aber auch im Bereich des modernen Jazz ist Chicago eine swingende Stadt. Wie lebendig die Windy City überhaupt in musikalischer Hinsicht ist, wird deutlich, wenn man in der Zeitschrift *Down Beat* liest, dass in Chicago acht Prozent des gesamten amerikanischen Jazzplattenumsatzes erzielt werden. New York, das mehr als doppelt so viele Einwohner wie Chicago hat, tätigt nur zehn Prozent des Jazzplattenumsatzes. Dies allerdings ist die Tragik der jungen Jazzmusiker in Chicago: New York hat so zentrale Bedeutung, dass man eben dorthin gehen muss, wenn man bekannt werden will. Die Chicago-Stil-Musiker der Zwanzigerjahre mussten das, und die Hard Bop-Musiker von heute müssen es immer noch. Zum besten modernen Jazz, der in Chicago gemacht wird, gehört der des Ramsey Lewis Trio und der des Trompeters und Tenorsaxofonisten Ira Sullivan. Wie John Steiner die Überreste der Zwanzigerjahre hegt und pflegt, so nimmt sich der Disk-Jockey Joe Segal der heutigen Jazzgeneration Chicagos an. Er veranstaltet regelmäßig Jamsessions mit Musikern wie Ira Sullivan, den Pianisten Richard Abrams und Tony Castellano, den Bassisten Herbert Brown und Bob Nagatani, den Schlagzeugern Gene Fox und Bucky Taylor,

»In einer gewissen Weise ist ein Blues-Sänger wie ein Prediger. Er muss an die Leute herankommen.«

den Altsaxofonisten Haig Chitjian und Tommy Ponce, dem Tenorsaxofonisten Aaron Myers oder auch mit Eddie Harris, der auf der Southside Sonny Rollins- und Coltrane-Phrasen mit einem Stan Getz-Tenorton spielt. Als besonders typisch für alle diese Musiker empfand ich den Pianisten John Wright. Manche seiner Verzierungen und Ausschmückungen erinnern an Ahmad Jamal, aber das alles in der einfachen, direkten Sprache handfester Blues-Improvisationen. Jamal und Muddy Waters werden gleichermaßen spürbar, wenn dieser aus Kentucky stammende, seit langem auf der Southside lebende 27-jährige Musiker seine Blues spielt. Ira Sullivan war der erste weiße Musiker, der von Art Blakey für seine Messengers engagiert wurde. Als Tenorsaxofonist fühlt er sich unter dem Einfluss von Sonny Stitt, als Trompeter hat er durchaus einen eigenen Stil. Ira sagt: »Musik bringt mich der Religion näher. Ich fühle mich übermütig und glücklich, wenn eine Gruppe, in der ich spiele, diese innere Beziehung findet – diese schöpferische Beziehung, in der alle sich gegenseitig übertreffen. Manchmal muss ich laut herauslachen, so glücklich fühle ich mich. Es ist meine Art, mit Gott in Beziehung zu treten … Es bedeutet nichts, einen bekannten Namen zu haben, aber was in dir ist, das ist wichtig.«

CHICAGO

« Le blues est comme un bon remède. Une fois que tu l'as régurgité par la voix, tu te sens mieux. »

Quand les gens parlent du jazz de Chicago, ils pensent souvent au style des années vingt. Rares sont ceux qui savent que Chicago n'a pas seulement une grande et belle tradition, la ville possède également un jazz vivant très actuel. Aujourd'hui « la ville venteuse » sur le lac Michigan, comme on l'appelle, représente trois choses : 1. la capitale américaine du blues, 2. la capitale du gospel, 3. un centre de jazz moderne qui est constamment oublié car occulté par Detroit et Philadelphie. Il ne reste plus grand-chose du Chicago Style, le premier style de jazz, qui a été façonné et représenté presque exclusivement par des musiciens blancs. La plupart des tenants du style de Chicago ont migré à New York dès le début des années trente lors du second grand exode de l'histoire du jazz (le premier fut l'exode des musiciens de la Nouvelle-Orléans à Chicago). Une bonne partie de ces musiciens jouent aujourd'hui dans le cercle d'Eddie Condon. Parmi les quelques musiciens plus ou moins proches du style de Chicago vivant encore dans la ville du même nom on compte le bassiste Jim Lannigan, le pianiste Art Hodes et, indirectement, George Brunies. Brunies était le tromboniste des New Orleans Rhythm Kings et celui grâce auquel le trombone est passé du statut d'élément harmonique du fond sonore à celui d'instrument mélodique. Toutefois, il a refusé d'être photographié : « Si Condon et Mezzrow ont leur propre livre, j'aurais dû avoir le mien depuis longtemps. Je n'ai pas besoin de figurer dans le bouquin des autres. »

On peut dire de Lannigan que, non seulement il est le dernier vrai musicien du style Chicago vivant encore à Chicago, mais qu'il se situe au tout début du style en question. En 1924, il a réuni Bud Freeman, Frank Teschemacher et Jimmy McPartland, le noyau dur de la clique de Chicago, avant de devenir leur bassiste de prédilection. Dans les années trente, quand il ne restait plus rien du style Chicago, il est entré comme bassiste dans la Chicago Symphony Orchestra. Il y est resté quatorze ans mais, encore aujourd'hui, il ne résiste pas à la tentation de participer à une jam-session quand le bon groupe de musiciens se réunit. Bon nombre des vieux musiciens de Chicago – notamment le plus célèbre de tous, Benny Goodman – sont passés par l'orchestre de Hull House, une merveilleuse institution sociale qui sortait de la rue, alors sous la coupe d'Al Capone et de sa pègre, les enfants de familles défavorisées, particulièrement des immigrants juifs d'Europe de l'Est. C'est devant ce lieu historique que nous avons photographié Art Hodes, né en Russie en 1904 qui, comme la plupart des tenants du style Chicago, a été attiré vers le jazz grâce à Louis Armstrong, King Oliver et les autres grands musiciens qui affluaient à l'époque dans le South Side depuis la Nouvelle-Orléans. Hodes fut probablement le premier musicien blanc à posséder un puissant et convaincant feeling blues.

« La même situation dans les années vingt provoque aujourd'hui l'afflux des bluesmen du Sud. »

Pour le reste, ces vieux messieurs vétérans de style Chicago ont trouvé un digne successeur en la personne du Marty Grosz, fils du peintre allemand George Grosz. Sa manière de jouer entretient un style Chicago aussi vivant que s'il vivait dans les années vingt. On peut voir là une profonde ironie : le père était un dadaïste qui, avec ses caricatures, attaquait tout ce qui semblait établi ; en 1960, le fils fait de la musique des années vingt. Marty Grosz a joué dans un des « gaslight clubs » que l'on a vu soudain fleurir un peut partout aux États-Unis : ce sont de parfaites reconstitutions des « saloons » des Années folles, avec un décor luxueux tout en velours, des lustres, une surabondance d'ornements dorés et argentés. Les serveuses, toutes plus belles et sexy les unes que les autres, portent des maillots de bain noirs et moulants. Le roi de la pègre Al Capone vivait dans des établissements de ce genre. Aujourd'hui, on peut les fréquenter sans craindre de se retrouver pris dans les tirs croisés d'un règlement de compte entre gangsters ni d'être interrompu par un coup de sifflet annonçant un raid de la police. On peut donc jouir de l'ambiance électrique et excitante de l'époque de la Prohibition, le danger en moins. Il reste encore moins de traces de l'âge d'or du jazz noir des

Thomas A. Dorsey teaching at the National Gospel Singers School and Home, Chicago.

Thomas A. Dorsey unterrichtet an der National Gospel Singers School and Home, Chicago.

Thomas A. Dorsey donnant un cours à la National Gospel Singers School and Home, Chicago.

années vingt dans le South Side que du style Chicago. Un jour, nous avons goûté d'excellentes côtes de bœuf au barbecue dans le South Side. L'homme derrière le grill a appris que nous nous intéressions au jazz et s'est présenté : Mike McKendrick, banjoïste de Louis Armstrong dans les années vingt et l'un des derniers survivants d'une grande famille dont tous les membres figurent sous le même nom dans les enregistrements, « Mike McKendrick », engendrant une belle confusion : on ne sait jamais duquel il s'agit. Ils étaient six en tout, le père et les cinq fils. Le plus connu de la famille « Little Mike » McKendrick, également banjoïste, est mort en 1961. Celui qui fait griller des côtes de bœuf sur South Indiana Avenue dans le South Side est Ruben Mike, ou « Big Mike » McKendrick. John Steiner, grand amateur du style Chicago, a laborieusement collecté tous les détails de cette époque. Il connaît tous les lieux de la ville où ont vécu et joué King Oliver, Baby Dodds, Jelly Roll Morton, Bessie Smith ou Louis Armstrong. Mais il ne reste plus que quelques-uns de ces immeubles anciens. Le quartier « résidentiel » sur 34th Street, dont il est question dans le célèbre *Mecca Flat Blues* et où tant de jazzmen ont habité, a désormais été remplacé par le splendide Technology Center construit par Mies van der Rohe. À l'origine, Mecca Flats avait été construit pour accueillir cent soizante-quinze familles, mais il y en eu bientôt trois fois plus. Cela devint l'un des pires taudis du South Side. En dépit de cela, les choses n'ont pas beaucoup changé. La même situation raciale et sociale qui avait provoqué l'exode des jazzmen de la Nouvelle-Orléans à Chicago dans les années vingt provoque aujourd'hui l'afflux des bluesmen du Sud. C'est ainsi que Chicago, capitale du jazz néo-orléanais au cours des Années folles, est aujourd'hui celle du blues, tout en ayant gardé une bonne partie de l'atmosphère du Sud dans ses blues. Dans le South Side (et le West Side également), les clubs de blues abondent et on peut en entendre de toutes sortes. La plupart des chanteurs sont jeunes. Ils ressemblent aux musiciens de hard bop de Detroit ou de Philadelphie mais, dès qu'ils commencent à chanter et à jouer, ils font entendre un blues authentique. Il est absolument faux de dire que le blues est la forme artistique agonisante de la vieille génération et qu'il n'intéresse plus les jeunes. Il y a beaucoup de jeunes hommes et femmes, non seulement parmi les musiciens de blues, mais également ceux qui les écoutent. On a l'impression que le monde du blues ne connaît pas le gouffre des générations, ou si peu, que l'on observe dans la musique commerciale ou même d'autres branches du jazz, où chaque génération aime principalement ce qui était ou est vivant pendant sa jeunesse. La « star » des chanteurs de blues de Chicago est Muddy Waters. Il a su mieux que n'importe qui d'autre préserver l'héritage du grand Big Bill Broonzy, auquel il a consacré un album. Muddy, de son vrai nom McKinley Morganfield, vient du Mississippi où il a travaillé dans les champs avant de monter à Chicago en 1943 : l'itinéraire typique d'un bluesman. Il chante trois à quatre soirs par semaine dans divers clubs du South Side. Il a un tel succès qu'on copie même son nom. Un des jeunes chanteurs de blues de Chicago se fait appeler Clear Waters : les « eaux boueuses » sont talonnées par les « claires ».

« Mes blues traitent de ce qui se passe aujourd'hui. Ils parlent de ce que les gens ne savent pas toujours exprimer. »

Le blues à Chicago a été l'un des points forts de notre voyage. Nous voulions inviter les nombreux bluesmen à une soirée mais comment obtenir leurs adresses ? Et puis, une fois que nous aurions leurs coordonnées, lesquels daigneraient venir ? Une maison de disques spécialisée dans le blues à qui nous avions demandé de l'aide nous a conseillé de laisser tomber, notre « blues party » était une chimère. Mais le chanteur et pianiste de boogie-woogie Memphis Slim, qui vient de Memphis mais est associé à la scène de Chicago depuis si longtemps qu'on devrait plutôt l'appeler « Chicago Slim », nous a envoyé voir Jump Jackson, un batteur dont l'orchestre accompagne tous ces bluesmen lors de leurs séances d'enregistrement. Il faut dire qu'ils sont toujours en train d'enregistrer quelque chose. Si la plupart d'entre eux sont inconnus du monde blanc, leurs disques rencontrent souvent un franc succès auprès des Noirs.
Jump Jackson nous a prêté son carnet d'adresse et son garage. Il l'appelle son « studio » mais c'est surtout une cabane en bois. Il est situé sur South LaSalle Street. Nous y avons donc invité nos bluesmen. Ils sont tous venus : St. Louis Jimmy, Sunnyland Slim, Little Brother Montgomery, Lee Jackson, Willlie Mabon, Clear Waters, Memphis Slim, Roosevelt Sykes, Shakey Jake, Johnny Thompson, Jimmie

Hard bop jam session at the Gate of Horn Club, Chicago.

Hard Bop-Jamsession im Gate of Horn Club, Chicago.

Une jam-session de hard bop au Gate of Horn Club, Chicago.

Thompson, Tom Archia, Corky Roberts, l'orchestre de Jump Jackson. Je n'avais jamais vu autant de gens chaleureux et sincères rassemblés en un même lieu. Quant à la musique, on ne pouvait rêver mieux ! Nos invités se disputaient la place devant ou près du piano. Finalement, non seulement les musiciens et les chanteurs mais tout le quartier – les enfants, les jeunes, les femmes, les hommes, les vieux – se joignirent à la fête. St. Louis Jimmy, chanteur de blues de Memphis dont le vrai nom est James Oden, a chanté son *Goin' Down Slow* qui l'a rendu célèbre du jour au lendemain en 1941 avant de sombrer à nouveau aussi rapidement dans l'anonymat. Les paroles de son blues étaient si tristes que les gens se sont dit que ce ne pouvait être que le chant du cygne d'un bluesman mort immédiatement après. St. Louis Jimmy nous a raconté comment, vingt ans après ce disque, il rencontre encore des gens dans la rue qui s'étonnent qu'il soit vivant. Après ce blues simple et poignant, celui de Willie Mabon, un jeune chanteur du Tennessee, nous a paru cultivé et raffiné. Shakey Jake, originaire de l'Arkansas, a ensuite chanté et joué de l'harmonica dans un style très proche du rock'n'roll, mais avec une expressivité et une sincérité qui sont le propre du blues authentique. Appliqué à l'univers du blues, l'harmonica devient décidément un instrument époustouflant. Roosevelt Sykes vient d'une famille de prédicateurs et d'organistes de St. Louis. Il a fait ses premiers enregistrements dès 1929, avant de connaître deux gros succès au milieu des années trente avec *Nighttime Is the Right Time* et, surtout, *Honeydripper*. Il a ensuite mené une existence retirée et discrète jusqu'à ce que le regain d'intérêt général pour le blues n'établisse sa réputation en dehors de la communauté noire, lui offrant une renommée dont il n'aurait jamais rêvé. Il est intéressant de noter qu'il considère comme « très progressives » les compositions de jazz actuelles qui nous semblent pourtant enracinées dans la tradition, ce qui montre jusqu'où remonte son attachement aux origines. Il nous a expliqué : « Dans les clubs où je joue aujourd'hui, on me demande habituellement de jouer des morceaux progressistes, comme *Honeysuckle Rose* ou *Stardust*. » Puis, dans un autre contexte : « Mes blues traitent de ce qui se passe aujourd'hui. Ils parlent de ce que les gens ont envie de se dire, mais ne savent pas toujours exprimer. C'est pourquoi je trouve bien d'essayer d'en faire une chanson. » Avec ses blues et ses boogies entraînants, Roosevelt fut l'un des premiers modèles de Memphis Slim. Memphis (de son vrai nom Peter Chatman) était l'un des invités les plus charmants et attachants de notre soirée. Pour lui aussi, comme pour tant d'autres chanteurs de blues, la rencontre avec Big Bill Broonzy a été déterminante. Ce dernier lui a dit : « Écoute-moi bien, Slim, tu joues exactement comme Roosevelt Sykes mais tu as un style à toi. Joue ce que tu as en toi. Joue du Memphis Slim. »

« Dans un certain sens, un chanteur de blues est comme un prédicateur. Il doit toucher les gens. »

Aujourd'hui, Memphis Slim n'est pas seulement un pianiste de boogie et un chanteur de blues merveilleux mais également un excellent compositeur. « Partout où je regarde, je vois du blues. Pour moi, le blues est comme un bon remède. Une fois que tu l'as régurgité par la voix, tu te sens mieux. Et les gens qui t'écoutent se sentent mieux aussi. Ils reconnaissent leurs propres peines dans ta chanson. Dans un certain sens, un chanteur de blues est comme un prédicateur. Il doit toucher les gens. Le public doit y réagir comme quand il écoute un prêtre en chaire. C'est aussi pourquoi on dit d'un vrai chanteur de blues qu'il prêche le blues.
Little Brother Montgomery est un autre de ces vieux bluesmen qu'on ne pouvait entendre autrefois que sur des *race records*, à savoir des disques destinés exclusivement au public noir. Aujourd'hui, surfant sur la vague de la renaissance du blues, il a déjà effectué une tournée en Grande-Bretagne (1960) où il a été décrit comme le dernier vrai « pianiste de bastringue ». Eurreal Montgomery (son vrai nom), vient de Louisiane. Il lui arrive également de chanter avec sa voix de fausset si particulière. Pour tous ces musiciens, le Jump Jackson Band – avec Jump à la batterie, Lee Jackson à la guitare, Tom Archia au saxophone ténor et Corky Roberts à la basse – était l'accompagnement rêvé. Une fois notre fête terminée et que Jump a eu fermé son « garage », Memphis Slim a déclaré : « Je n'oublierai jamais le blues. Comment oublier ce qui est vrai et réel ? Le blues fait partie de l'expérience humaine. Partie de la vie de tous et, surtout, des ennuis de tous. Si vous n'avez jamais souffert, vous ne pouvez pas chanter le blues. Vous ne pouvez pas le sentir. On n'apprend pas le blues à l'école. On naît avec. »

Chicago est aussi une ville qui vibre dans le domaine du jazz moderne. On se rend compte à quel point elle déborde de vie musicale en lisant dans le magazine *Down Beat* que huit pour cent des ventes américaines de disques de jazz ont lieu dans la ville venteuse. New York, dont la population est le double, ne représente que dix pour cent des ventes. Toutefois, c'est justement la tragédie des jeunes musiciens de jazz de Chicago : New York occupe un rôle central si important qu'ils sont contraints d'y aller pour se faire connaître. Les jazzmen du style Chicago des années vingt s'y sont pliés et les musiciens de hard bop d'aujourd'hui n'ont guère d'autres choix. Le Ramsey Lewis Trio et le trompettiste et saxophoniste ténor Ira Sullivan sont d'excellents exemples du bon jazz moderne de la ville. Tout comme John Steiner veille tendrement sur les vestiges des années vingt, le disc-jockey Joe Segal s'occupe de la génération actuelle des jazzmen. Il organise régulièrement des jam-sessions dans le South Side avec des musiciens comme Ira Sullivan, les pianistes Richard Adams et Tony Castellano, les bassistes Herbert Brown et Bob Nagatani, les batteurs Gene Fox et Bucky Taylor, les saxophonistes alto Haig Chitjian et Tommy Ponce, le saxophoniste ténor Aaron Myers ou Eddie Harris, qui joue des phrases de Sonny Rollins et de Coltrane sur un timbre ténor à la Stan Getz. Johnny Wright m'a paru particulièrement représentatif de cette génération. Bon nombre de ses ornements et fioritures rappellent Ahmad Jamal mais il s'exprime dans le langage direct et direct de la bonne improvisation de blues. On retrouve à la fois du Jamal et du Muddy Waters chez ce musicien âgé de vingt-sept ans et originaire du Kentucky qui a élu domicile depuis longtemps dans le South Side pour y jouer son blues. Ira Sullivan fut le premier jazzman blanc recruté par Art Blakey pour ses Messengers. En tant que saxophoniste ténor, il se sent sous l'influence de Sonny Stitt. En tant que trompettiste, il a un style bien à lui. Il déclare : « La musique me rapproche de la religion. Je me sens revigoré et heureux quand le groupe avec lequel je joue trouve ce lien intérieur, cette connexion créative où chacun essaie de surpasser les autres. Parfois, je ne peux m'empêcher de rire tant je me sens heureux. C'est ma façon d'établir un lien avec Dieu … Être célèbre n'a aucune importance … c'est ce qu'il y a en toi qui compte. »

HOLLYWOOD AND LOS ANGELES

"Almost all the musicians that Hollywood has portrayed in its films are stereotypes and caricatures of real life."

When you come to L.A.—as Los Angeles is often called—references to the Lighthouse All-Stars in Hermosa Beach begin before you have even left the street. Hermosa is a resort town on the Pacific coast south of Hollywood, and together with Venice a few miles further north, North Beach in San Francisco, and Greenwich Village in New York, it's been a center of the beat generation in recent years. The Lighthouse in Hermosa was the first club devoted to so-called West Coast jazz, which became fashionable in the mid-1950s and largely dominated the jazz scene at that time. And now that same Lighthouse is also the very last of the West Coast jazz clubs. West coast jazz is dead. But it would be a great oversimplification to conclude from this that jazz is dead on the West Coast. Jazz in Los Angeles and Hollywood is less dependent on West Coast jazz per se than on two conditions that are impervious to fashion. The first of these is the California climate and lifestyle, which draw many musicians who in and of themselves have no business in Hollywood. The second is the film and television studios, which have a great demand for musicians. That is also the reason why there isn't just West Coast jazz in Hollywood, but all the different forms and styles of jazz. There's even blues. Three of the best blues singers anywhere live in Los Angeles: Helen Humes, Jimmy Witherspoon and T-Bone Walker. There are a number of blues clubs in the Central Avenue area ("black Los Angeles"). And a few streets further on the Mexicans have Latin American music. Occasionally jazz and blues and Latin American rhythms combine, and then you can't tell if you're at a blues place with a Mexican twist or a Mexican place with a jazz twist. Nowhere more than in California do people seem to regard the different jazz styles as mere theoretical labels that have nothing to do with actual practice. On one of her records the blues singer Helen Humes is accompanied by musicians with stylistic orientations as diverse as swing man Benny Carter, West Coast trombonist Frank Rosolino, hard bop tenor saxophonist Teddy Edwards, film composer André Previn, and the secret idol of all West Coast musicians, Shelly Manne.

"Only Joe Albany, Al Haig, Dodo Marmarosa, and Tony Scott found acceptance in the inner circle of the bebop elite of the 1940s."

One of the most important tenor saxophonists of modern jazz lived in Los Angeles for years—Wardell Gray, who died in 1955, and who may be the central figure between Lester Young and Rollins-Coltrane. Wardell forged a new whole from Lester Young's linearity, bebop phrasing, and an "attacca" and flexibility all his own, and it is one of the most important stylistic achievements in the history of modern jazz. The reason that Wardell never became popular may be that he lived in Los Angeles. Precisely in the more restricted world of his music, the important things happened in the East. The only recordings of Wardell Gray that became widely known were the magnificent *tenor battles* he recorded with Dexter Gordon, which set the standard for the many "battles" of the bop era. Dexter Gordon still lives in Los Angeles today. Our photographs of Wardell Gray and Teddy Edwards prove that there still are (and always were!) younger musicians in Los Angeles who choose to play in this style, including soloists like alto saxophonist Frank Morgan and pianist Amos Trice, all of them musicians whose sound is precisely the opposite of what people usually imagine when they think of jazz on the West Coast. Some of these musicians are so "obscure" that even jazz specialists in Los Angeles often don't know where to find them. For a few months—shortly before Cannonball Adderley appeared on the scene—Frank Morgan seemed to be one of the few alto saxophonists who had something uniquely his own to offer within the parameters set by Bird.

Pianist Carl Perkins, who died in 1958, was one of the most original jazz pianists since Bud Powell. Entirely self-taught, he began to play the piano before he had ever seen it played by anyone else, and he held his left forearm parallel to the keys instead of perpendicular, which is otherwise common practice. In this way he was able to play the very lowest notes with his elbow. His originality in matters of content and style was on a par with that of his technique. Miles Davis and the many other great musicians who played with Carl Perkins praised him, but even his death was not enough to accomplish what the death of a jazz musician usually tends to accomplish automatically: it brought him no belated publicity. Another equally original pianist is also still wandering around in Los Angeles today: Joe Albany. In 1946 he recorded with Lester Young a few pieces for the blues record company Aladdin, and after that jazz aficionados spent thirteen years wondering who this Joe Albany could possibly be, until in 1959 another obscure recording appeared on Riverside, this one recorded in a living room. It's been impossible to get Joe Albany into a recording studio since 1946, when he ran away from a recording session after an argument with Charlie Parker. Ross Russell says: "He's clearly run away since then on one occasion after another." Along with Al Haig and Dodo Marmarosa, Albany is one of the pianists who were quickest to discover musical personalities of their own within the new bebop style, after the turn Bud Powell brought about. Remarkably, all three of them are white. Together with clarinetist Tony Scott, they were almost the only white musicians who found acceptance in the inner circle of the creative bebop elite of the 1940s.

There is also traditional jazz in Hollywood. Johnny St. Cyr, Louis Armstrong's preferred banjo player and guitarist, lives in Los Angeles. Teddy Buckner's Dixieland Band is constantly playing on Sunset Boulevard, the glamorous "Strip." Meade Lux Lewis, perhaps the most brilliant of the authentic boogie-woogie pianists, has long lived on the West Coast, and he still plies his boogie pianism so convincingly there that one feels compelled to pose anew the question already asked by Panassié: why is it that nearly all musicians who play in this style are so corpulent? In view of the fact that jazz playing is rooted in a healthy and robust feeling of body,

Opposite An action still life on Santa Monica Beach.
Below The Lighthouse All-Stars on Hermosa Beach: Bud Shank (alto saxophone), Stan Levey (drums), Bob Cooper (tenor saxophone), Conte Candoli (trumpet), Claude Williamson (piano) and leader Howard Rumsey (bass).

Gegenüber Ein bewegtes Stillleben auf Santa Monica Beach.
Unten Die Lighthouse All-Stars auf Hermosa Beach: Bud Shank (Altsaxofon), Stan Levey (Schlagzeug), Bob Cooper (Tenorsaxofon), Conte Candoli (Trompete), Claude Williamson (Klavier) und Bandleader Howard Rumsey (Bass).

Ci-contre Une nature morte dynamique sur la plage de Santa Monica.
Ci-dessous Les Lighthouse All-Stars sur Hermosa Beach : Bud Shank (saxophone alto), Stan Levey (batterie), Bob Cooper (saxophone ténor), Conte Candoli (trompette), Claude Williamson (piano) et le chef Howard Rumsey (basse).

June Christy and her husband Bob Cooper overlooking the San Fernando Valley.

June Christy und ihr Mann Bob Cooper blicken ins San Fernando Valley.

June Christy et son mari Bob Cooper surplombant la vallée de San Fernando.

this question illuminates the nature of the music more deeply than it might seem to in our world, in which a person's appearance only rarely still matches their nature.

Red Nichols who, with his Five Pennies, was one of the most successful jazz musicians of the 1920s and 1930s—New York's answer to Chicago's Bix Beiderbecke—is another one of the traditional jazz musicians who have settled in Hollywood, where he is regarded as a kind of "persona grata." His life has been depicted in one of those notorious "story of" filmed biographies of musicians, only the very first of which (*The Glenn Miller Story*) was acceptable, while every new one only seems to be even more banal and sentimental than the last. Why is it that there are so many excellent jazz musicians in California, and yet no one in the film studios seems to know how musicians really live, speak, and move? This is indeed a Hollywood phenomenon that—well beyond the musical realm—typifies the filmmakers' unreal relationship to everything that is genuinely alive. Almost all the musicians that Hollywood has portrayed in its films are stereotypes and caricatures of real life. And it's surely no accident that what may be the most absurd caricature ever of traditional jazz—even more absurd than the music of Acker Bilk and Chris Barber—was made by people whose main jobs are in the film studios. The members of the Firehouse Five only play music as a sideline; their principal occupation is as employees of Walt Disney. However, it isn't only the musicians who are turned into clichés in Hollywood films, but jazz music itself. Amid the general jubilation that jazz is finally being increasingly accepted as film music, people have forgotten what films it is actually used in. They are films connected with crime, drugs, juvenile delinquency, and the underworld. In this way, without it ever being explicitly stated, the masses of moviegoers have it hammered into them again and again that jazz is the musical expression of the underworld. There is hardly a single jazz film score in Hollywood that would allow one to recognize that like every authentic form of artistic expression, jazz embraces the entire range of human feelings. Even when the Modern Jazz Quartet maestro John Lewis writes the music for *Odds against Tomorrow*, the music is most genuinely jazz in a seduction scene and less so the more "innocuous" the story becomes.

It is certainly a welcome development that the clichés of conventional movie music are being replaced by jazz. But Hollywood hasn't turned film music into jazz. On the contrary, it has turned jazz into "movie music" in the old sense of the term. Jazz has been draped with the same clichés that made previous movie music so intolerable. Thus, as movie music, jazz has become intolerable too, *at least* in Hollywood. In France, in films like *Ascenseur pour l'échafaud*, *Les Liaisons dangereuses 1960*, *Un Témoin dans la ville*, and *Des Femmes disparaissent*, directors like Louis Malle, Roger Vadim, and E. Molinaro have discovered possibilities that are more in tune with the nature of jazz. The music for these films was freely improvised by musicians like Miles Davis, Kenny Clarke, Barney Wilen, Kenny Dorham, and Art Blakey's Jazz Messengers, while the films were screened in front of them. Again, in artistic terms this is a more satisfying approach. Here too, however, there is a tendency to impose a crime and underworld atmosphere on jazz. Someone who knew nothing about music and sought to gain a musical grounding by going to the movies would see even the most serious and sophisticated jazz clearly associated with rape and murder, just as he would get the impression on the other hand that even the worldliest and most cheerful music of Johann Sebastian Bach primarily belongs in church.

Modern jazz in Hollywood began long before West Coast jazz. It effectively began with Benny Carter, Harry "Sweets" Edison, and Red Norvo. Benny Carter, who has been one of the great arrangers since the arrangements he wrote for McKinney's Cotton Pickers in the 1920s, went to Hollywood to compose film scores and work as an arranger. "Sweets" Edison and Red Norvo went there because they liked California so much. For years, Edison was one of the few black musicians in the film and studio orchestras of Hollywood. In the 1930s and 1940s, as a member of Count Basie's band, he was one of the forerunners of modern trumpet style. If Roy Eldridge was the swing precursor to Dizzy Gillespie, then Harry "Sweets" Edison was the swing precursor to Miles Davis. He is also such an elemental jazz musician that he didn't like studio work for long; he now prefers living in the East again and performs in jazz clubs there. Finally, the vibraphonist Red Norvo has run through all the styles of jazz from the Chicago style through swing and bebop to cool jazz, and throughout his career he has been the embodiment of sparkling elegance and ironic charm. Benny Carter, Harry "Sweets" Edison, and Red Norvo are, or were, something like the elders of modern jazz on the West Coast, not only in musical terms but in human terms as well.

"A lot has been written about whether West Coast jazz was really a style."

A lot has been written about whether West Coast jazz was really a style. It certainly lacks the artistic unity that belongs to the concept of a style. "West Coast jazz" was primarily a label the record companies used to sell their music, and it sold quite well. Thus the New York record companies very soon responded with the counterlabel "East Coast jazz."
On the other hand, there's no doubt that at the high point of West Coast jazz, it was almost always possible to tell if a recording came from the West Coast or the East. It's true that there were soon recordings with a West Coast sound in New York too, and there were also a handful in Hollywood with an East Coast, New York sound. Still, in most cases the records of musicians like Shorty Rogers, Shelly Manne, Jimmy Giuffre, Bill Holman, Johnny Mandel, and the others had a tonal quality, manner of phrasing, and rhythmic conception that listeners experienced as "West Coast" even in those cases where they couldn't say exactly what that meant.
It was "West Coast" for the simple reason that the ease and relaxation and also the pleasantness of the California lifestyle and climate couldn't possibly be absent from West Coast jazz, any more, say, than the heaviness and wide open spaces of the Midwest could be missing from Kansas City jazz. If Bud Shank, for example, plays every Sunday in Malibu at a club right on the beach where people come in in bathing suits and swimming trunks to listen and from time to time go swimming in the ocean, that atmosphere has to be present in the music too. For this reason we've chosen to show the West Coast musicians we present in this book in photographs that capture something of California's atmosphere: Shorty Rogers in the Hollywood Hills, the young spouses June Christy and Bob Cooper above Sherman Oaks, a suburb of Los Angeles in the famous San Fernando Valley, which is home to so many musicians and actors; Terry Gibbs and the Shorty Rogers-Harold Land Quintet next to Mr. Gibbs's and Mr. Rogers's swimming pools, once again in the Valley; and finally, in Hermosa on the Pacific coast, the Lighthouse All-Stars with some of the best-known stars of West Coast jazz, including Conte Candoli (trumpet)

and the musicians whose names appear on the billboard. Since the death knell sounded for West Coast jazz, there aren't many jazz clubs left in Hollywood and Los Angeles, and jazz has retreated to private clubs and jam sessions and not least to the musicians' own swimming pools. One's almost tempted to say that there is more jazz history being made today by the swimming pools of musicians like Shorty Rogers and Terry Gibbs than there is at many a jazz club. At the few remaining clubs, the black musicians of hard bop—for example, tenor saxophonists Teddy Edwards and Harold Land or bassist Leroy Vinnegar—dominate the scene. It's interesting to note that these musicians were certainly living in Hollywood during the heyday of West Coast jazz, when more black musicians were recognized and recorded. The arrival of West Coast jazz coincided with the advent of the long-playing record; hence the birth of many new jazz record companies. This renaissance of jazz brought forth many black musicians who heretofore had not been given much recognition. Now these same black musicians were starring on the covers of their own LPs. Today Teddy Edwards is one of the most heavily employed tenor saxophonists in Los Angeles. In California too, jazz has become "black." But it often seems to me that on the West Coast, even "black" jazz is just a shade more charming and more ingratiating than it is in the East, and that it doesn't protest as savagely and angrily as it does there. Shorty Rogers, who is not only an outstanding musician but also a clever man, reacted to this situation by "absorbing" the entire Harold Land Quartet for a time, adding his trumpet, and turning it into a new Shorty Rogers Quintet. We were on hand when he rehearsed with his combo out at his lovely home in Van Nuys, by the swimming pool of course! The musicians of the Harold Land Quartet were Amos Trice (piano), Joe Peters (drums), and Clarence Jones (bass). Nonetheless, as mentioned above, the old West Coast musicians are all still there. They play in the film and television orchestras. When you look more closely, you immediately notice that Pete Rugolo, say, uses Bud Shank's flute and alto saxophone in nearly every one of his recordings, or that Conte Candoli's brother Pete—a versatile and experienced studio trumpeter—has so much work that he doesn't know where to play first.

The vibraphonist Terry Gibbs has brought together some of the best studio musicians in his big band, where he gives them the opportunity to recover from the daily monotony of studio work now and then. Leonard Feather has called the Terry Gibbs Big Band "the Lionel Hampton Orchestra of the more musical young people," and it's really true: Terry Gibbs's big band combines Lionel Hampton's vitality with all the refinement and sophistication of the West Coast. We arrived while the band was rehearsing at Terry's house in Woodland Hills in the Valley, once again by the pool! It was a Sunday afternoon, and there was a lovely jam session full of musical interplay, with musicians from the West and East Coasts. Bassist Buddy Clark, drummer Mel Lewis, trumpeter Al Porcino, tenor saxophonist Med Flory, guitarist Herb Ellis, and others played with Horace Silver and several guests from the Miles Davis Quintet: Paul Chambers, Wynton Kelly, and Sonny Stitt. Teddy Edwards functioned as a bridge between the two groups. Naturally the musicians brought their wives and girlfriends along. The Boston singer Teddy King did the same thing as all the other women: she listened. Some of the musicians played in swimming trunks and went for an occasional swim in Terry Gibbs's swimming pool. While drummer Mel Lewis was swimming, master of ceremonies Gibbs sat down at the drums. It goes without saying that the good studio musicians—the bulk of the West Coast people—are able to play in whatever style may happen to be reigning at the moment. That is why precisely these musicians (but this is surely also the case for most jazz musicians in general) will resist every attempt to label their style or way of playing, especially now that "West Coast jazz" is no longer a hot-selling "brand." The label's stylistic decline has gone hand in hand with its commercial decline, and it is even impossible to say for certain which of these processes triggered the other; they are that intertwined. Many of the best West Coast musicians, whose contributions were and continue to be significant in a way that transcends that particular fashion and way of playing, lost their existing stylistic identity in the transition to hard bop without acquiring another. That is especially the case—at least it was for a few years—for Jimmy Giuffre, whose trio with Jim Hall (guitar) and Ralph Peña (bass) was not only a high point of West Coast jazz but a high point of jazz in general in the mid-1950s. The incorporation of the atmosphere of old American folk music and folk ballads into modern jazz, which Jimmy Giuffre undertook with his trio, still seems more fruitful even today than, say, the Chico Hamilton Quintet's use of elements of nineteenth-century salon music, and at least as fruitful as the Modern Jazz Quartet's use of Baroque music. Giuffre went to New York, where—under the onslaught of Thelonious Monk's ideas and Sonny Rollins's sound—he lost almost all the musical and atmospheric elements that made his music unmistakably personal and individual. And at least as a tenor saxophonist, he did so without acquiring anything essentially new that belonged exclusively to him. The case of the alto saxophonist Art Pepper is more tragic. He became so unsure of himself stylistically during the transition to hard bop that he not only wavered in his choice of style, but also his choice of what instrument to play, alto, tenor, or even baritone saxophone. He was no longer wholly satisfied with anything and finally took a day job as a recording engineer in a studio, only to remain so committed to music that he found himself driven to play again and again. In the end he grew so unhappy that he gave up the fight against drugs—which had already plagued him earlier in his life and which he seemed to have overcome—without a struggle. Perhaps the only musician to emerge unscathed and, it could almost be said, even more splendid and radiant from the "Götterdämmerung" of West Coast jazz is the drummer Shelly Manne. He was and he continues to be a symbol of swinging taste and brilliant confidence, who is admired by all the musicians in California, whatever their style. Shelly has a ranch out in Northridge in the Valley and raises horses there with his wife "Flip." The photograph shows him with his favorite horse, a Tennessee walking horse named Panama Limited.

If you are looking for a catchword for jazz in Hollywood—for West Coast jazz in particular and the atmosphere on the West Coast in general—you need look no further than the title of an album recorded by Jackie Cain and Roy Kral with arrangements by Bill Holman, *Free and Easy*. Jackie and Roy live in Las Vegas, the "miracle in the desert." Someone who was clambering over the craters of the moon and suddenly saw a vision of a modern dream city rise up before him could not be more astonished than a European driving through the desert of Nevada when he suddenly comes to the gambling capital of Las Vegas. Jackie Cain and Roy Kral came out of the Charlie Ventura Ensemble, which made "bop for the people" at the end of the 1940s. They represent the other important vocal ensemble of modern jazz, the one that's so often forgotten when people speak of Lambert, Hendricks, and Ross as if it were the only one worth mentioning. Jackie and Roy's music embodies the charming and amusing pleasantness and lightness that have to be granted to California jazz, even if it lacks the strength and originality of the East Coast. Even the fact that Mrs. and Mr. Kral do not come from California and live in the state of Nevada suits the profile of California jazz rather well.

Wardell Gray (tenor saxophone) and Frank Morgan (alto saxophone), Radio Recorders Studio, Hollywood.

Wardell Gray (Tenorsaxofon) und Frank Morgan (Altsaxofon), Radio Recorders Studio, Hollywood.

Wardell Gray (saxophone ténor) et Frank Morgan (saxophone alto), Radio Recorders Studio, Hollywood.

Above Chet Baker and his crew; left to right: Jimmy Bond (bass), Peter Littman (drums), Bobby Timmons (piano) and Phil Urso (tenor saxophone).
Opposite The Lighthouse jazz club, Hermosa Beach. This was home to the Lighthouse All-Stars and their many guest players from all over the world.

Oben Chet Baker und seine Mannschaft; von links nach rechts: Jimmy Bond (Bass), Peter Littman (Schlagzeug), Bobby Timmons (Klavier) und Phil Urso (Tenorsaxofon).
Gegenüber Der Jazzclub Lighthouse, Hermosa Beach. Hier pflegten die Lighthouse All-Stars und ihre zahlreichen Gäste aus aller Welt aufzutreten.

Ci-dessus Chet Baker et ses musiciens ; de gauche à droite : Jimmy Bond (basse), Peter Littman (batterie), Bobby Timmons (piano) et Phil Urso (saxophone ténor).
Ci-contre Le Lighthouse Jazz Club, sur Hermosa Beach. Ce club, l'antre des Lighthouse All-Stars, a accueilli de nombreux musiciens venus des quatre coins du globe.

LIGHTHOUSE

HOWARD RUMSEY PRESENTS
THE
LIGHTHOUSE ALL STARS
MON THRU SAT

BARNEY KESSEL QUARTET
SUN AFT AND EVE

Jazz Concerts
HOWARD RUMSEY'S LIGHTHOUSE ALL-STARS

COCKTAILS

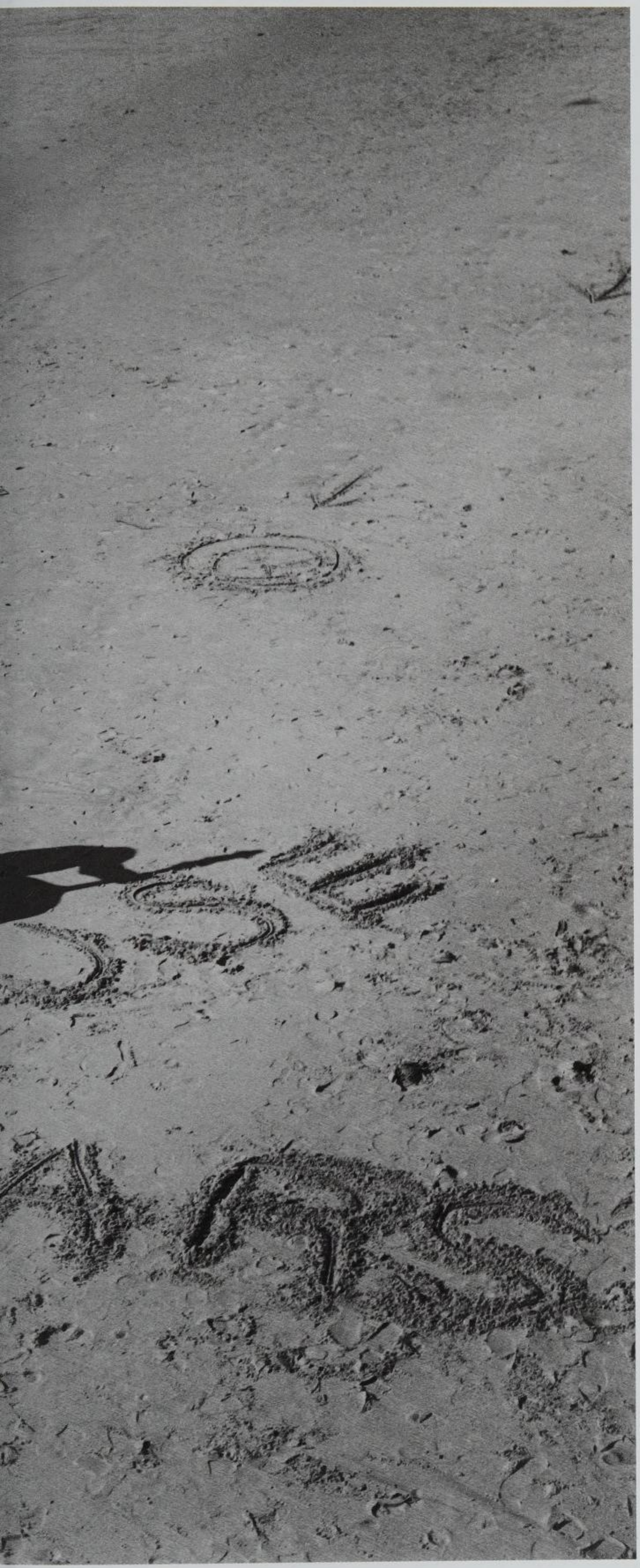
RESTAURANT

LIGHTHOUSE CAFE

BARNEY KESSEL
QUARTETTE
SUNDAY

Vocal recording artist
ANITA O'DAY
and trio
SUNDAY AFT.—EVE.

RST 983



Left / Above The Lighthouse All-Stars on Hermosa Beach: Bud Shank (alto saxophone), Stan Levey (drums), Bob Cooper (tenor saxophone), Conte Candoli (trumpet), Claude Williamson (piano), and leader Howard Rumsey (bass).

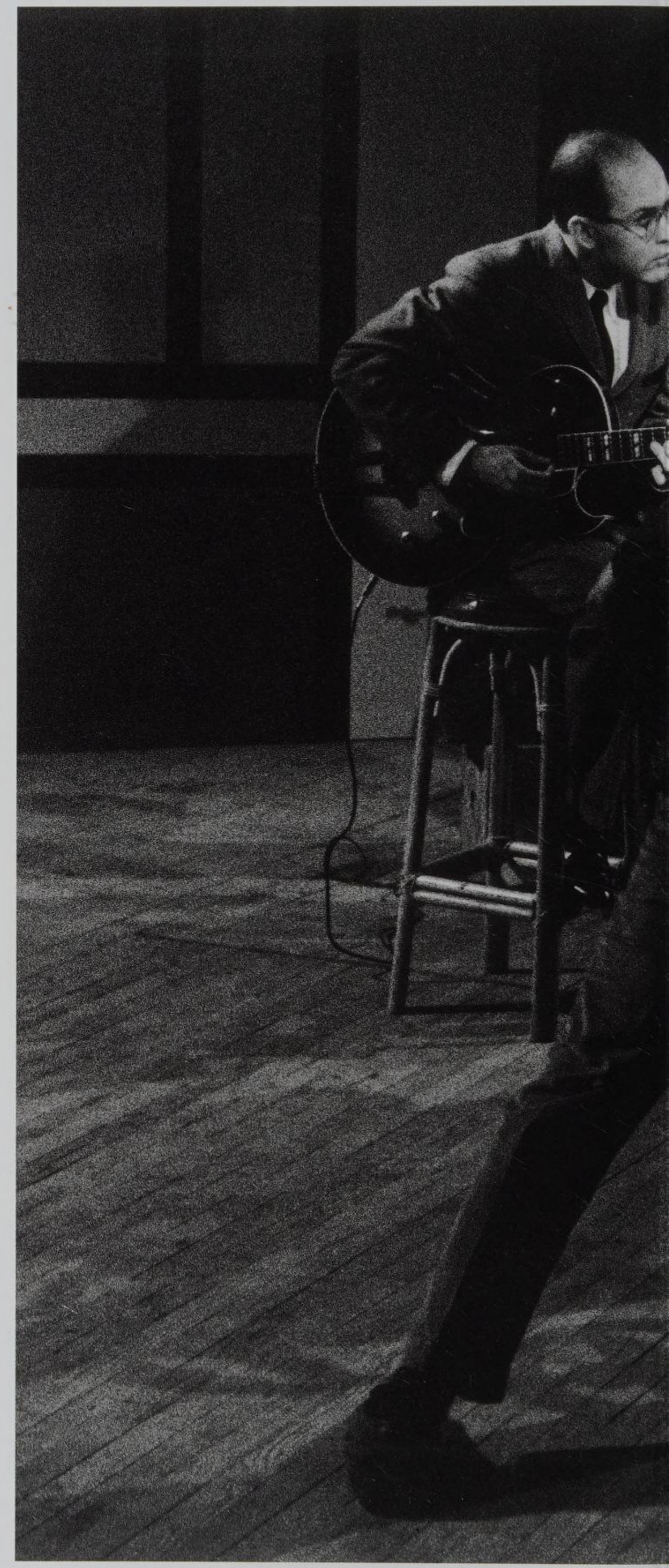
Links / Oben Die Lighthouse All-Stars auf Hermosa Beach: Bud Shank (Altsaxofon), Stan Levey (Schlagzeug), Bob Cooper (Tenorsaxofon), Conte Candoli (Trompete), Claude Williamson (Klavier) und Bandleader Howard Rumsey (Bass).

À gauche / Ci-dessus Les Lighthouse All-Stars sur Hermosa Beach : Bud Shank (saxophone alto), Stan Levey (batterie), Bob Cooper (saxophone ténor), Conte Candoli (trompette), Claude Williamson (piano) et le chef Howard Rumsey (basse).

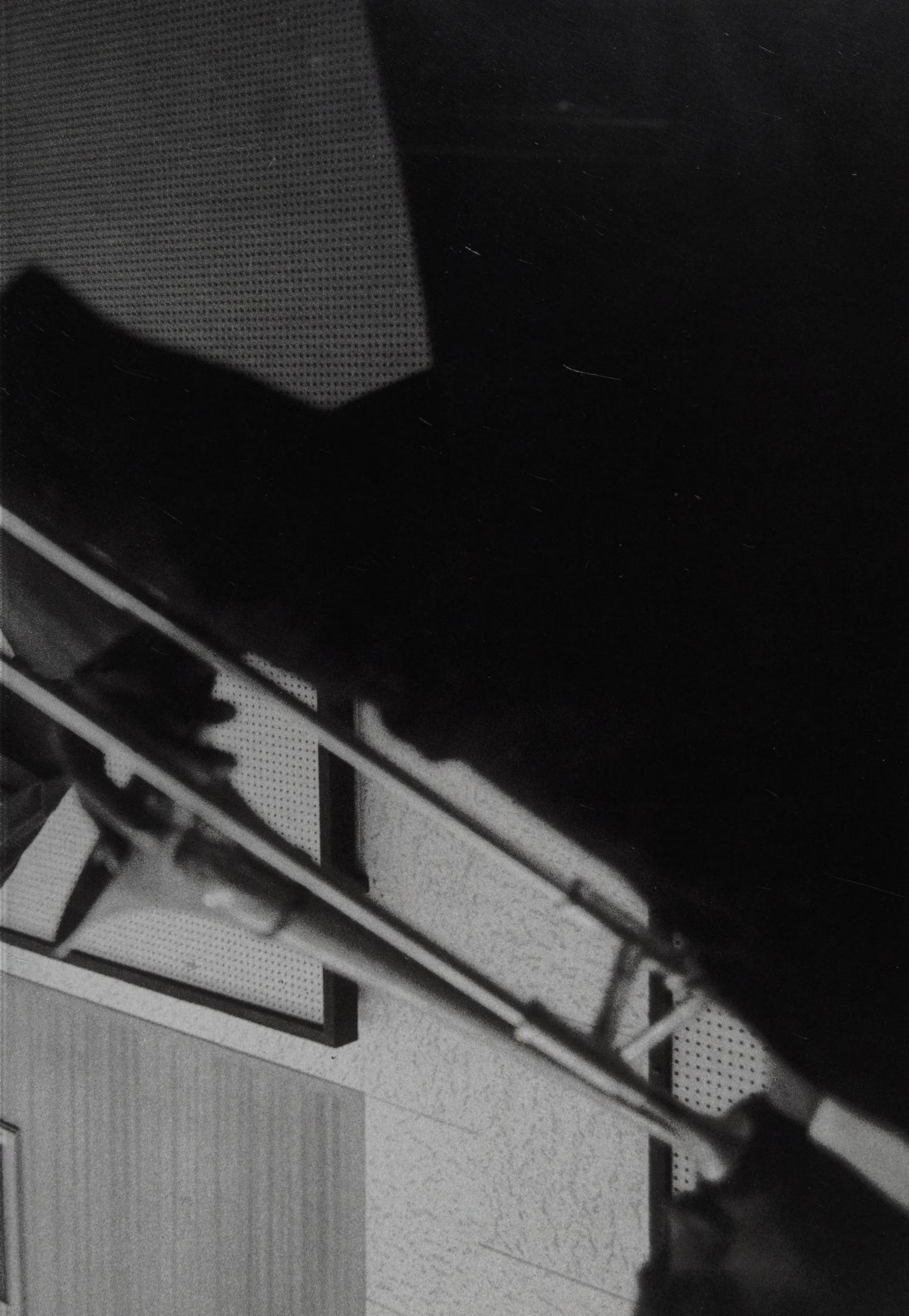
Pages 280 – 281 Peggy Lee at the NBC Studios, Burbank, California.
Above / Right The Jimmy Giuffre Trio: Giuffre (clarinet), Jim Hall (guitar), Ralph Peña (bass), ABC TV Studios, Hollywood.

Seite 280 – 281 Peggy Lee in den NBC Studios, Burbank, Kalifornien.
Oben / Rechts Das Jimmy Giuffre Trio: Giuffre (Klarinette), Jim Hall (Gitarre), Ralph Peña (Bass), ABC TV Studios, Hollywood.

Pages 280 – 281 Peggy Lee aux studios NBC, Burbank, Californie.
Ci-dessus / À droite Le Jimmy Giuffre Trio : Giuffre (clarinette), Jim Hall (guitare), Ralph Peña (basse), studios de télévision ABC, Hollywood.



KABC-TV



Pages 284 – 285 Left to right: Martin Banks (trombone), Dexter Gordon (tenor saxophone) and Dolo Coker (piano), Hollywood.
Above Teddy Edwards (tenor saxophone) and Amos Trice (piano), Hollywood.
Opposite Carl Perkins, Hollywood.

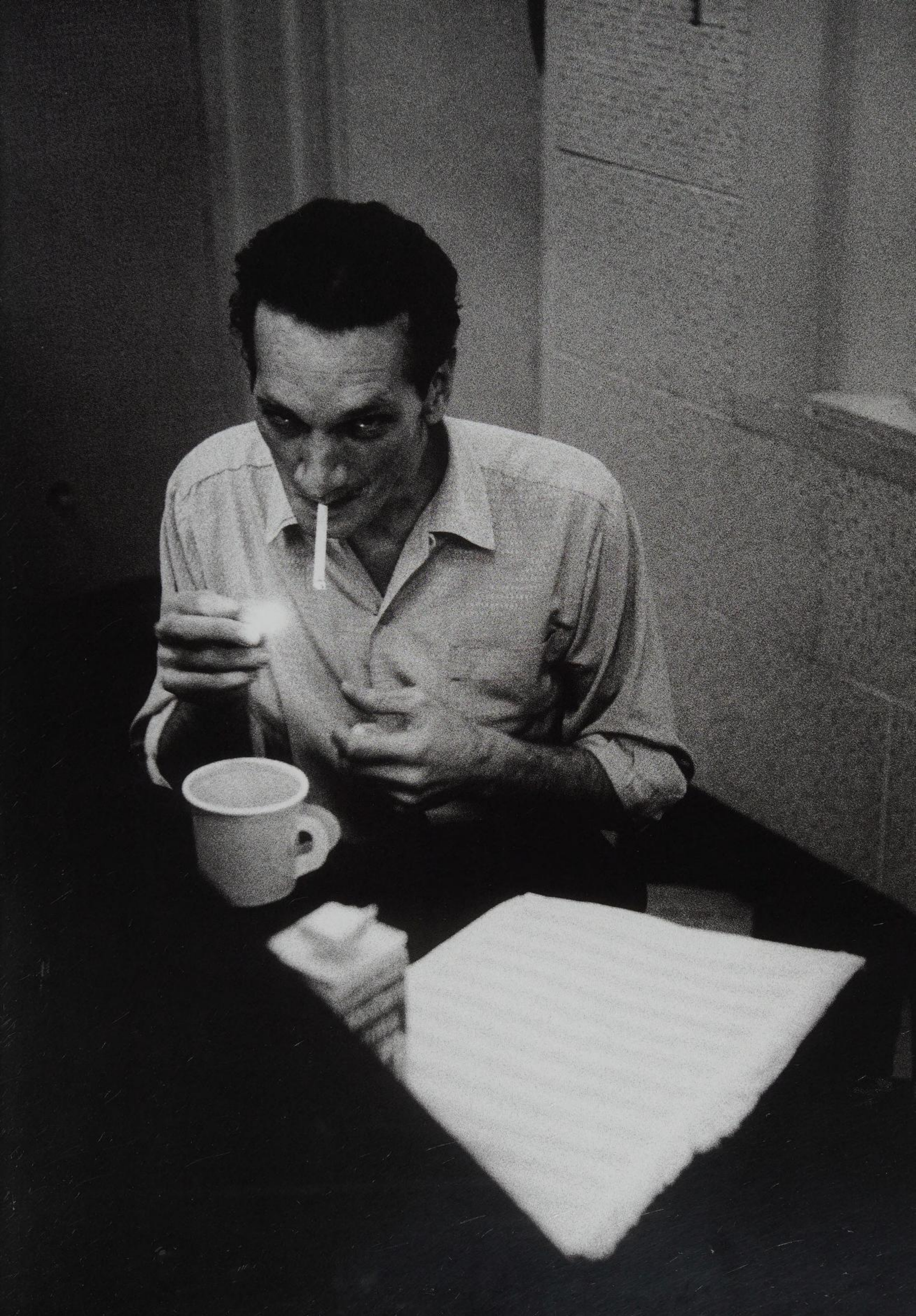
Seite 284 – 285 Von links nach rechts: Martin Banks (Posaune), Dexter Gordon (Tenorsaxofon) und Dolo Coker (Klavier), Hollywood.
Oben Teddy Edwards (Tenorsaxofon) und Amos Trice (Klavier), Hollywood.
Gegenüber Carl Perkins, Hollywood.

Pages 284 – 285 De gauche à droite : Martin Banks (trombone), Dexter Gordon (saxophone ténor) et Dolo Coker (piano), Hollywood.
Ci-dessus Teddy Edwards (saxophone ténor) et Amos Trice (piano), Hollywood.
Ci-contre Carl Perkins, Hollywood.

Above / Opposite The elusive pianist Joe Albany at the Gold Star Studios, Hollywood.

Oben / Gegenüber Der rätselhafte Pianist Joe Albany in den Gold Star Studios, Hollywood.

Ci-dessus / Ci-contre L'insaisissable pianiste Joe Albany aux Gold Star Studios, Hollywood.



Above Bobby Timmons (piano) and Jimmy Bond (bass).
Opposite Piano player Meade Lux Lewis at home in South Central Los Angeles.

Oben Bobby Timmons (Klavier) und Jimmy Bond (Bass).
Gegenüber Pianist Meade Lux Lewis zu Hause in South Central Los Angeles.

Ci-dessus Bobby Timmons (piano) et Jimmy Bond (basse).
Ci-contre Le pianiste Meade Lux Lewis chez lui dans le quartier South Central de Los Angeles.

Practising the Piano
BY FRANK MERRICK
HOW TO WRITE MUSIC MANUSCRIPT

Above Shorty Rogers (flügelhorn), Jimmy Giuffre (tenor saxophone), Lou Levy (piano), Larry Bunker (drums) and Ralph Peña (bass) in the Hollywood Hills for a record cover shoot.
Opposite Art Pepper climbing the hill on Fargo Street in Los Angeles near his home symbolizing his uphill struggle with his drug addiction and his career.

Oben Shorty Rogers (Flügelhorn), Jimmy Giuffre (Tenorsaxofon), Lou Levy (Klavier), Larry Bunker (Schlagzeug) und Ralph Peña (Bass) lassen sich in den Hollywood Hills für ein Schallplattencover fotografieren.
Gegenüber Art Pepper steigt die steile Fargo Street in der Nähe seiner Wohnung in Los Angeles hinauf, ein Symbol für den mühseligen Kampf gegen seine Drogenabhängigkeit und um seine Karriere.

Ci-dessus Shorty Rogers (flugel horn), Jimmy Giuffre (saxophone ténor), Lou Levy (piano), Larry Bunker (batterie) et Ralph Peña (basse) dans les hauteurs de Hollywood pour la photo d'une pochette de disque.
Ci-contre Art Pepper grimpant la pente de Fargo Street à Los Angeles près de chez lui, symbolisant sa lutte pour surmonter sa dépendance à la drogue et progresser dans sa carrière.

Opposite / Above Bud Shank with his alto saxophone and his flute, North Hollywood.
Pages 296 – 297 A Sunday jam session at Terry Gibbs's house. Next to his swimming pool (from left to right): Dave Nelson, Wynton Kelly, Sandy Porcino, Teddy King, Horace Silver, Kawya Bradley, Paul Chambers, Al Porcino, Terry Gibbs, Mel Lewis, Buddy Clark (with camera), and other guests.

Gegenüber / Oben Bud Shank mit seinem Altsaxofon und seiner Flöte, North Hollywood.
Seite 296 – 297 Eine sonntägliche Jamsession bei Terry Gibbs. Neben seinem Swimmingpool (von links nach rechts): Dave Nelson, Wynton Kelly, Sandy Porcino, Teddy King, Horace Silver, Kawya Bradley, Paul Chambers, Al Porcino, Terry Gibbs, Mel Lewis, Buddy Clark (mit Kamera) und weitere Gäste.

Ci-contre / Ci-dessus Bud Shank avec son saxophone alto et sa flûte, North Hollywood.
Pages 296 – 297 Une jam-session dominicale chez Terry Gibbs. Au bord de sa piscine (de gauche à droite) : Dave Nelson, Wynton Kelly, Sandy Porcino, Teddy King, Horace Silver, Kawya Bradley, Paul Chambers, Al Porcino, Terry Gibbs, Mel Lewis, Buddy Clark (avec l'appareil photo) et d'autres invités.

Pages 298 – 299 Paul Chambers (bass), Mel Lewis (drums), Al Porcino behind Chambers near the wall, Wynton Kelly (piano) and Sonny Stitt (alto saxophone).
Above Al Porcino dancing with his wife.
Opposite Horace Silver.

Seite 298 – 299 Paul Chambers (Bass), Mel Lewis (Schlagzeug), Al Porcino hinter Chambers an der Wand, Wynton Kelly (Klavier) und Sonny Stitt (Altsaxofon).
Oben Al Porcino tanzt mit seiner Frau.
Gegenüber Horace Silver.

Pages 298 – 299 Paul Chambers (basse), Mel Lewis (batterie), Al Porcino derrière Chambers près du mur, Wynton Kelly (piano) et Sonny Stitt (saxophone alto).
Ci-dessus Al Porcino danse avec sa femme.
Ci-contre Horace Silver.

Above Julian "Cannonball" Adderley.
Opposite Bob Brookmeyer.

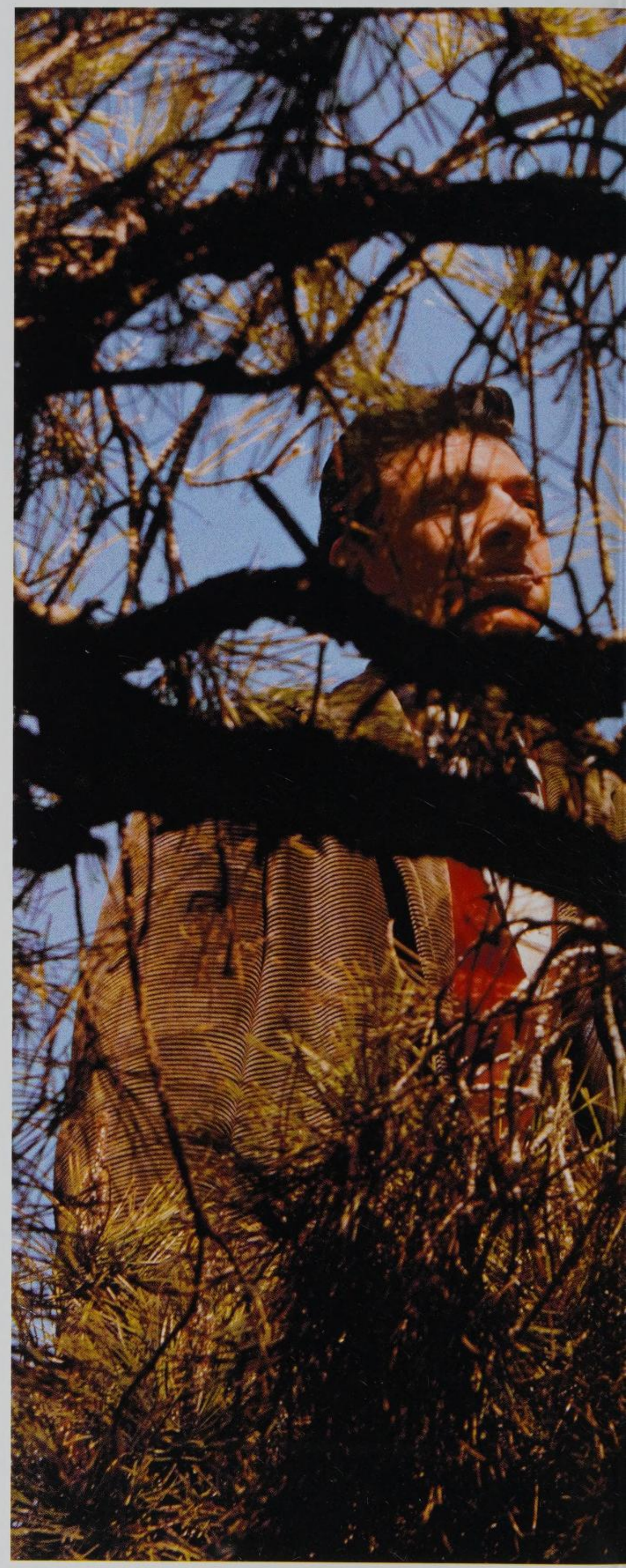
Oben Julian »Cannonball« Adderley
Gegenüber Bob Brookmeyer.

Ci-dessus Julian « Cannonball » Adderley
Ci-contre Bob Brookmeyer.

Above The Chico Hamilton Quintet with Buddy Collette (tenor saxophone), Jim Hall (guitar), Fred Katz (cello), Carson Smith (bass) and Chico Hamilton (drums).
Right Paul Horn, Fred Katz and Chico Hamilton posing for their *Zen* record cover.

Oben Das Chico Hamilton Quintet mit Buddy Collette (Tenorsaxofon), Jim Hall (Gitarre), Fred Katz (Cello), Carson Smith (Bass) und Chico Hamilton (Schlagzeug).
Rechts Paul Horn, Fred Katz und Chico Hamilton posieren für ein Cover für ihr Album *Zen*.

Ci-dessus Le Chico Hamilton Quintet avec Buddy Collette (saxophone ténor), Jim Hall (guitare), Fred Katz (violoncelle), Carson Smith (basse) et Chico Hamilton (batterie).
À droite Paul Horn, Fred Katz et Chico Hamilton posant pour leur pochette d'album *Zen*.



Opposite Shelly Manne.
Above Shelly and his favorite horse Panama Limited.

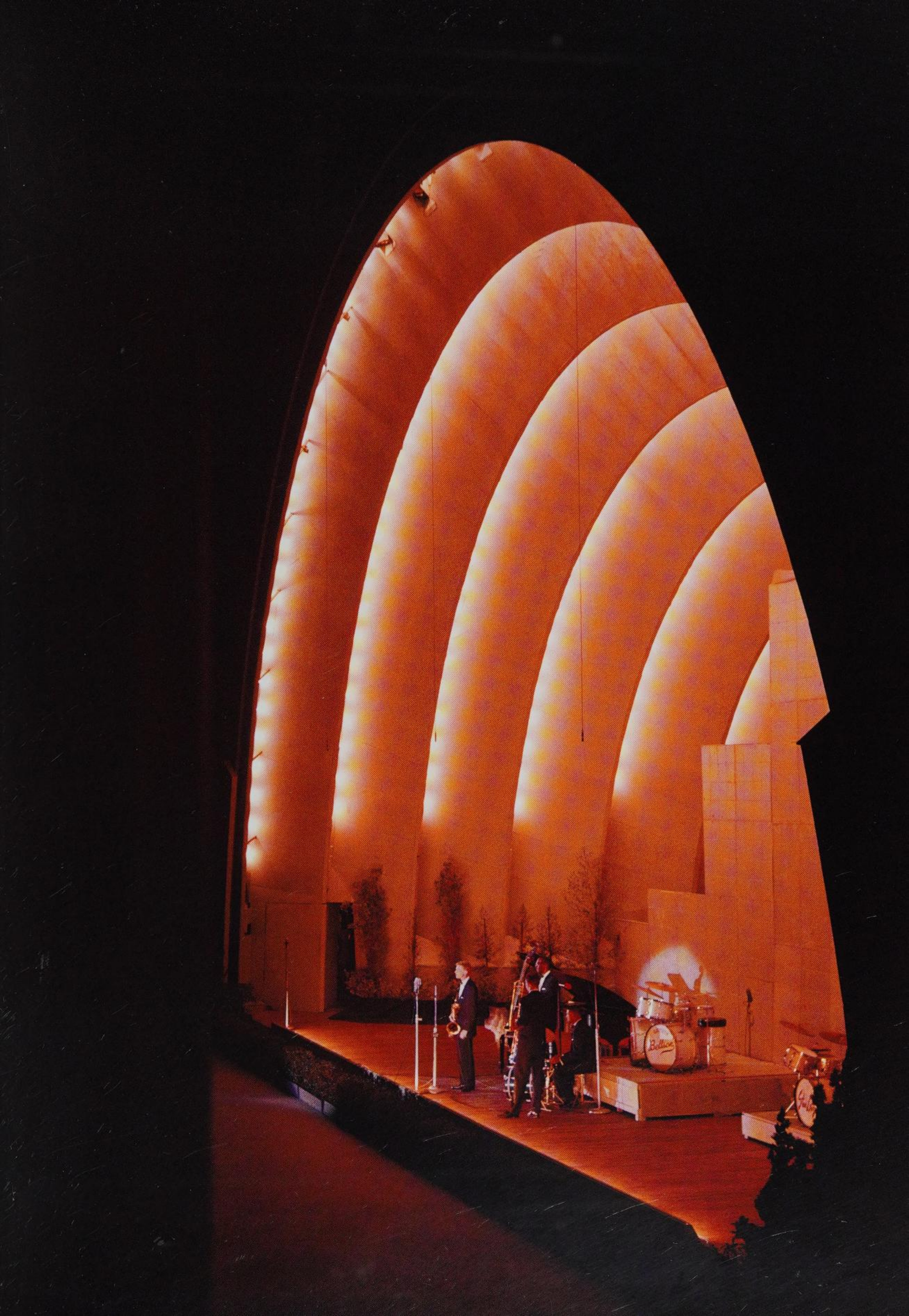
Gegenüber Shelly Manne.
Oben Shelly und sein Lieblingspferd Panama Limited.

Ci-contre Shelly Manne.
Ci-dessus Shelly et son cheval préféré, Panama Limited.

Above Cannonball Adderley Quintet posing for a record cover shoot on Santa Monica beach.
Opposite The Gerry Mulligan Quartet at the Hollywood Bowl.

Oben Das Cannonball Adderley Quintet posiert für ein Schallplattencover am Strand von Santa Monica.
Gegenüber Das Gerry Mulligan Quartet in der Hollywood Bowl.

Ci-dessus Le Cannonball Adderley Quintet posant pour une pochette de disque sur la plage de Santa Monica.
Ci-contre Le Gerry Mulligan Quartet au Hollywood Bowl.



Above Helen Humes.
Opposite Ornette Coleman posing for his first LP cover.

Oben Helen Humes.
Gegenüber Ornette Coleman posiert für das Cover seiner ersten LP.

Ci-dessus Helen Humes.
Ci-contre Ornette Coleman posant pour sa première pochette de disque.

Above Art Farmer.
Opposite Band leader, composer and arranger Gerald Wilson.

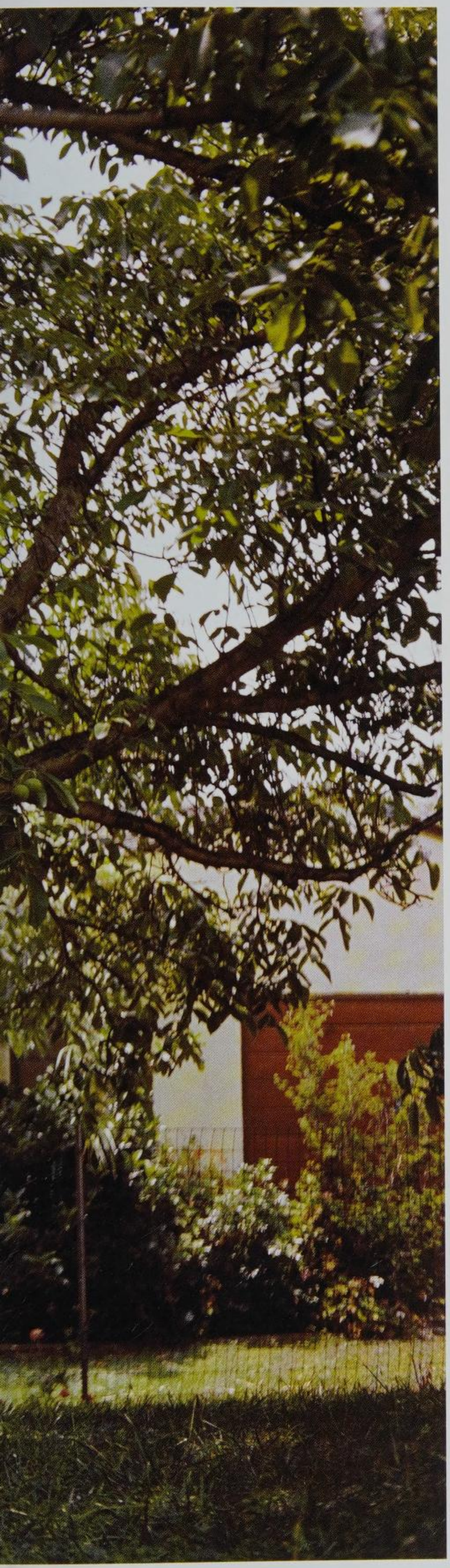
Oben Art Farmer.
Gegenüber Bandleader, Komponist und Arrangeur Gerald Wilson.

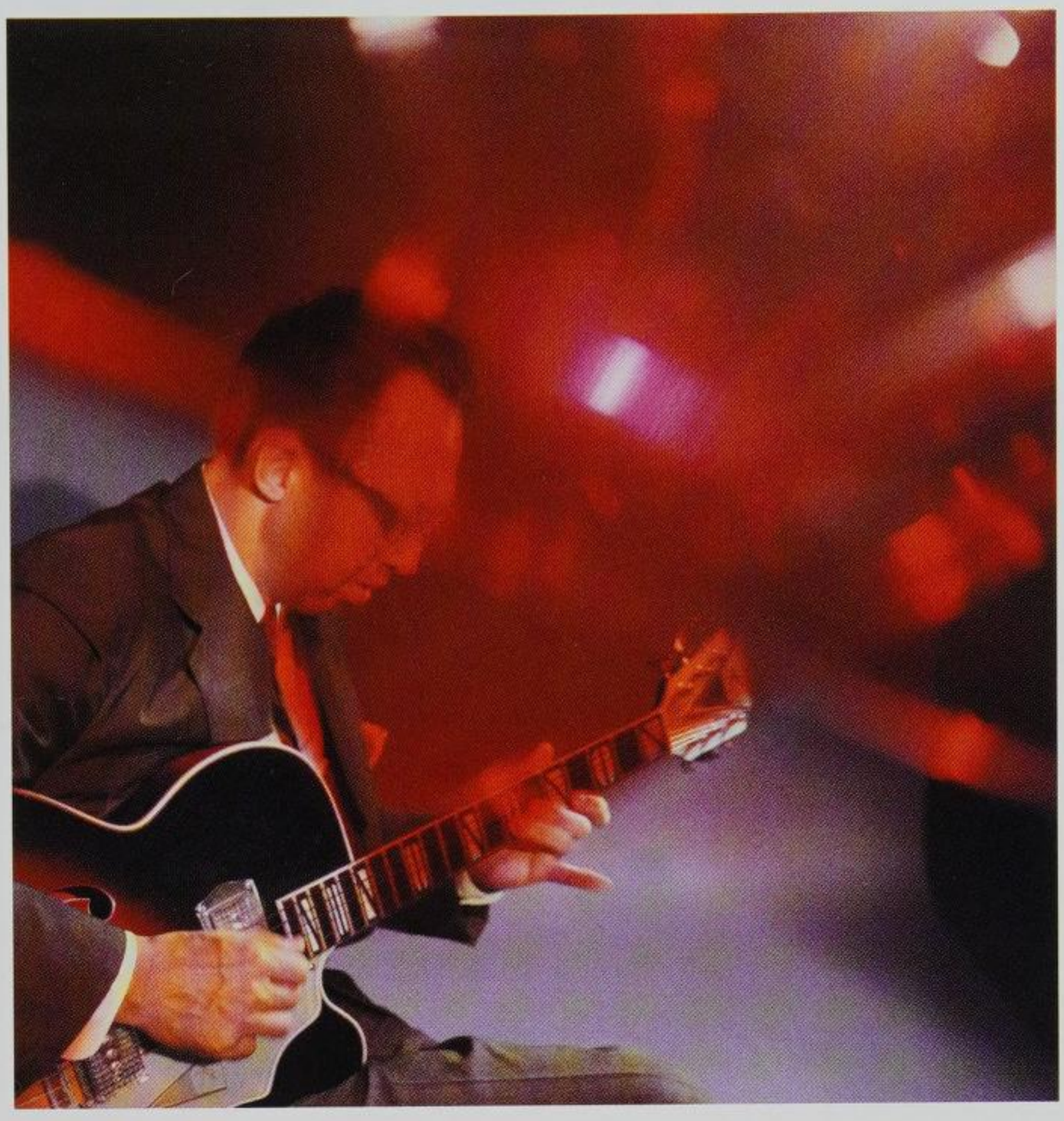
Ci-dessus Art Farmer.
Ci-contre Gerald Wilson, chef d'orchestre, compositeur et arrangeur.

Above André Previn played jazz when he wasn't tending to his duties at MGM Studios as musical director.
Right Curtis Counce.

Oben Wenn seine Pflichten als musikalischer Leiter in den MGM-Studios ihm die Zeit dazu ließen, spielte André Previn Jazz.
Rechts Curtis Counce.

Ci-dessus Quand ses fonctions de directeur musical aux studios de la MGM lui en laissaient le temps, André Previn jouait du jazz.
À droite Curtis Counce.





Left Shorty Rogers up in his son Michael's tree house for a record cover shoot.
Above Barney Kessell.

Links Shorty Rogers läßt sich im Baumhaus seines Sohnes Michael für ein Plattencover fotografieren.
Oben Barney Kessell.

À gauche Shorty Rogers dans la cabane de son fils perchée dans les arbres pour une pochette d'album.
Ci-dessus Barney Kessell.

Opposite Billy Preston, Hollywood.
Above The Firehouse Five.

Gegenüber Billy Preston, Hollywood.
Oben Die Firehouse Five.

Ci-contre Billy Preston, Hollywood.
Ci-dessus Les Firehouse Five.

Left Med Flory conducting his band, Hollywood.
Above Harry "Sweets" Edison, one of the most recorded jazz men on the West Coast.
Pages 322 – 323 Louis Armstrong rehearsing with actor Danny Kaye at Paramount Studios while making the feature film *The Five Pennies*, Hollywood.

Links Med Flory dirigiert seine Band, Hollywood.
Oben Harry »Sweets« Edison, einer der am häufigsten auf Schallplatte aufgenommenen Jazzmusiker der Westküste.
Seite 322 – 323 Louis Armstrong probt mit dem Schauspieler Danny Kaye in den Paramount Studios während der Dreharbeiten zu dem Spielfilm *Fünf Pennies*, Hollywood.

À gauche Med Flory dirigeant son orchestre, Hollywood.
Ci-dessus Harry « Sweets » Edison, l'un des jazzmen les plus enregistrés de la côte est.
Pages 322 – 323 Louis Armstrong répétant avec l'acteur Danny Kaye aux Paramount Studios pendant le tournage de *Millionaire de cinq sous*, Hollywood.

Above / Right Ethel Waters performing at the Sky Pilots Church, Los Angeles.

Oben / Rechts Ethel Waters singt in der Sky Pilots Church, Los Angeles.

Ci-dessus / À droite Ethel Waters chantant dans la Sky Pilots Church, Los Angeles.

Opposite A jazz fan enjoying herself backstage at the Music Box Theater, Hollywood.
Above Pianist Pete Jolly visiting a piano repair shop.

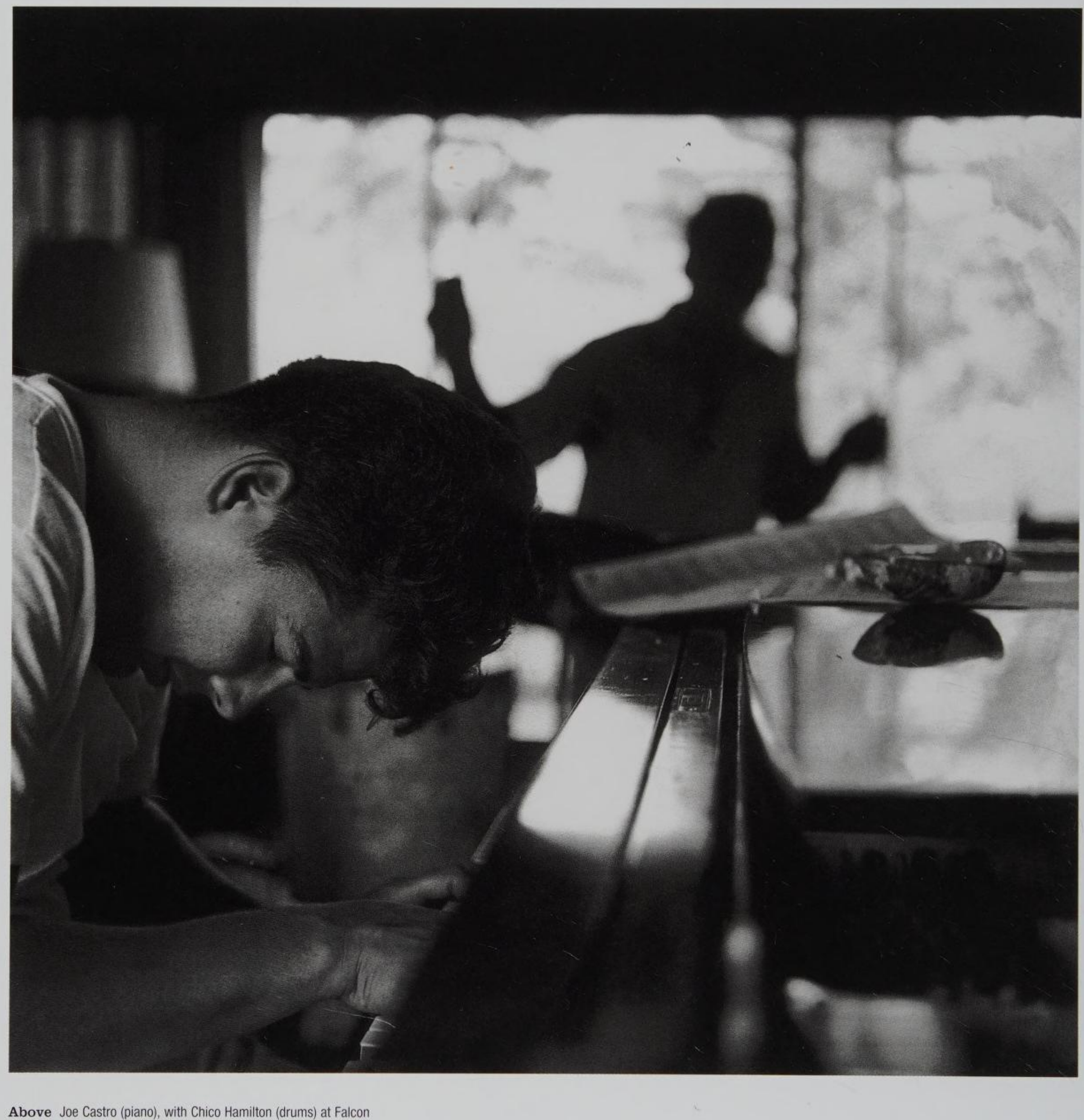
Gegenüber Ein weiblicher Fan amüsiert sich hinter der Bühne des Music Box Theater, Hollywood.
Oben Der Pianist Pete Jolly besucht eine Klavierwerkstatt.

Ci-contre Une mordue de jazz s'amuse dans les coulisses du Music Box Theater, Hollywood.
Ci-dessus Le pianiste Pete Jolly visitant un atelier de réparation de piano.

Above Pianist Russ Freeman.
Opposite George Shearing with Jimmy Bond (bass), Hollywood.

Oben Der Pianist Russ Freeman.
Gegenüber George Shearing mit Jimmy Bond (Bass), Hollywood.

Ci-dessus Le pianiste Russ Freeman.
Ci-contre George Shearing avec Jimmy Bond (basse), Hollywood.



Above Joe Castro (piano), with Chico Hamilton (drums) at Falcon Lair, Beverly Hills.

Oben Joe Castro (Klavier) mit Chico Hamilton (Schlagzeug) im Falcon Lair, Beverly Hills.

Ci-dessus Joe Castro (piano) avec Chico Hamilton (batterie) au Falcon Lair, Beverly Hills.

Above Philly Joe Jones (left) and Larance Marable, Falcon Lair, Beverly Hills.

Oben Philly Joe Jones (links) und Larance Marable, Falcon Lair, Beverly Hills.

Ci-dessus Philly Joe Jones (à gauche) et Larance Marable, Falcon Lair, Beverly Hills.

Above Red Norvo, Hollywood.

Oben Red Norvo, Hollywood.

Ci-dessus Red Norvo, Hollywood.

Above Red Callender, Hollywood.

Oben Red Callender, Hollywood.

Ci-dessus Red Callender, Hollywood.

Above Harold Land, Hollywood.

Oben Harold Land, Hollywood.

Ci-dessus Harold Land, Hollywood.

Above Tal Farlow, Hollywood.

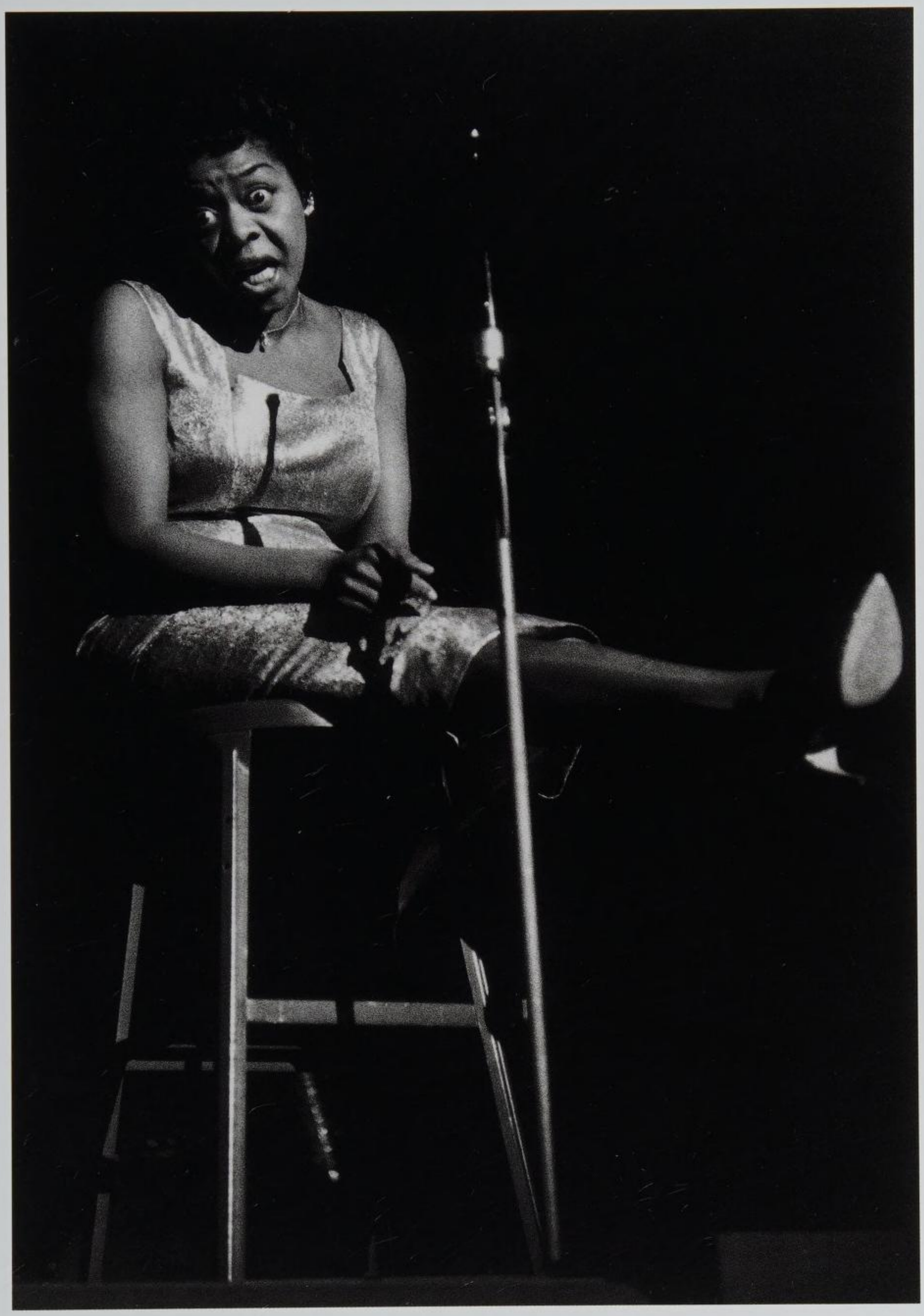
Oben Tal Farlow, Hollywood.

Ci-dessus Tal Farlow, Hollywood.

Opposite Victor Feldman (vibraphone) and Hubert Laws (flute), Los Angeles.
Above James Clay (tenor saxophone).

Gegenüber Victor Feldman (Vibrafon) und Hubert Laws (Flöte), Los Angeles.
Oben James Clay (Tenorsaxofon).

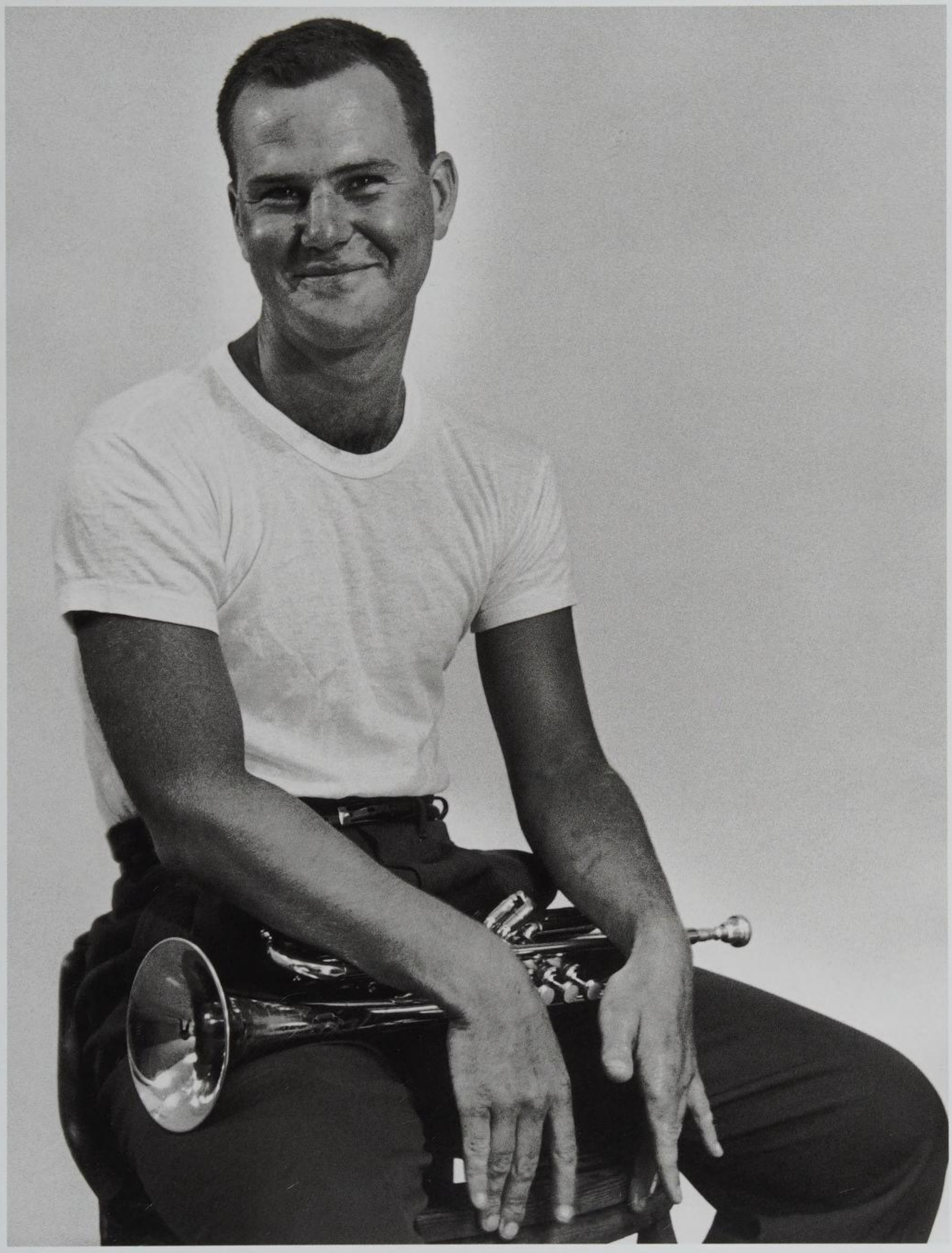
Ci-contre Victor Feldman (vibraphone) et Hubert Laws (flûte), Los Angeles.
Ci-dessus James Clay (saxophone ténor).



Opposite / Above Dinah Washington performing at Ciros, Hollywood.

Gegenüber / Oben Dinah Washington beim Auftritt im Ciros, Hollywood.

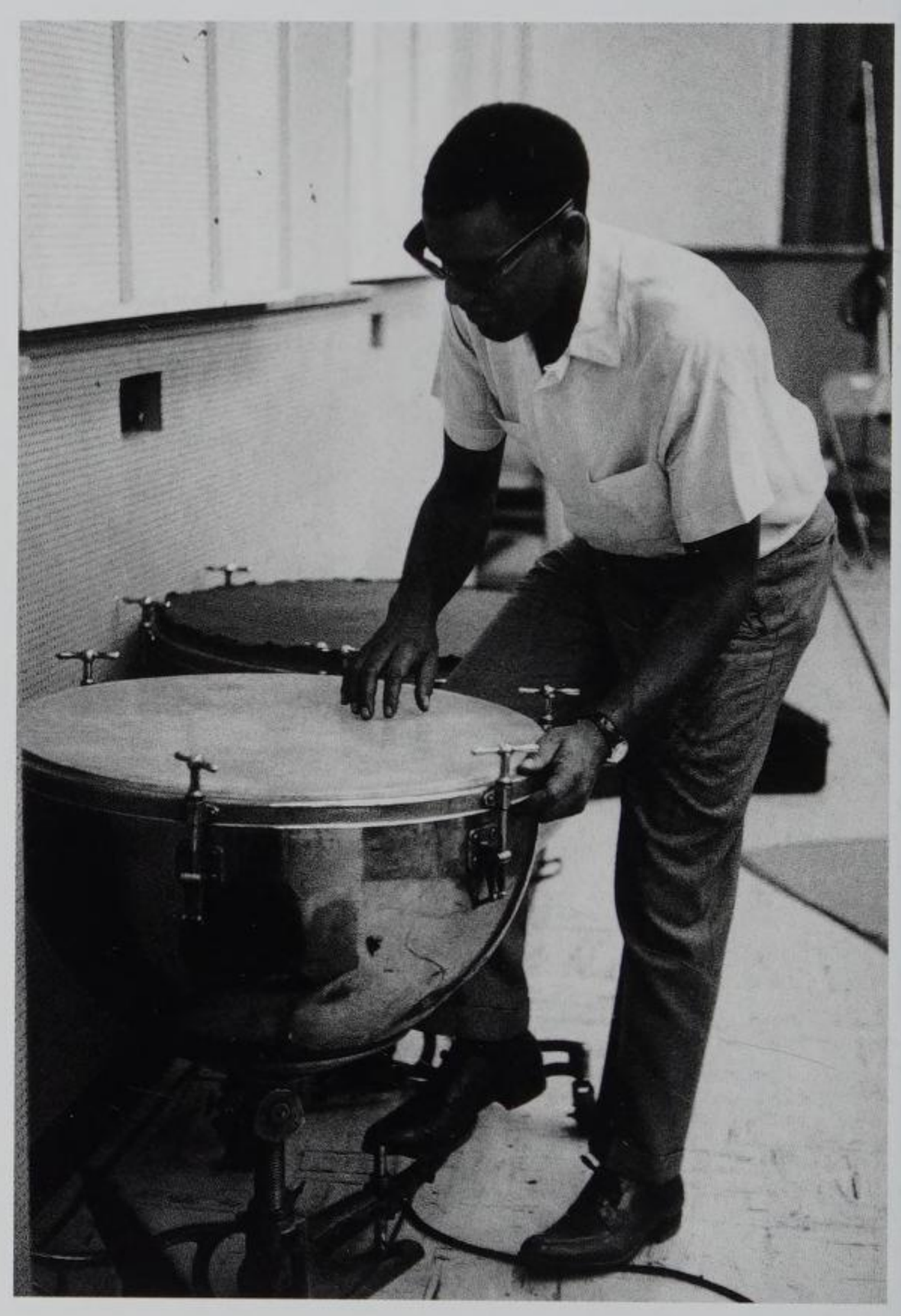
Ci-contre / Ci-dessus Dinah Washington sur scène au Ciros, Hollywood.



Opposite Joe Maini and Jack Sheldon.
Above Jack Sheldon.

Gegenüber Joe Maini und Jack Sheldon.
Oben Jack Sheldon.

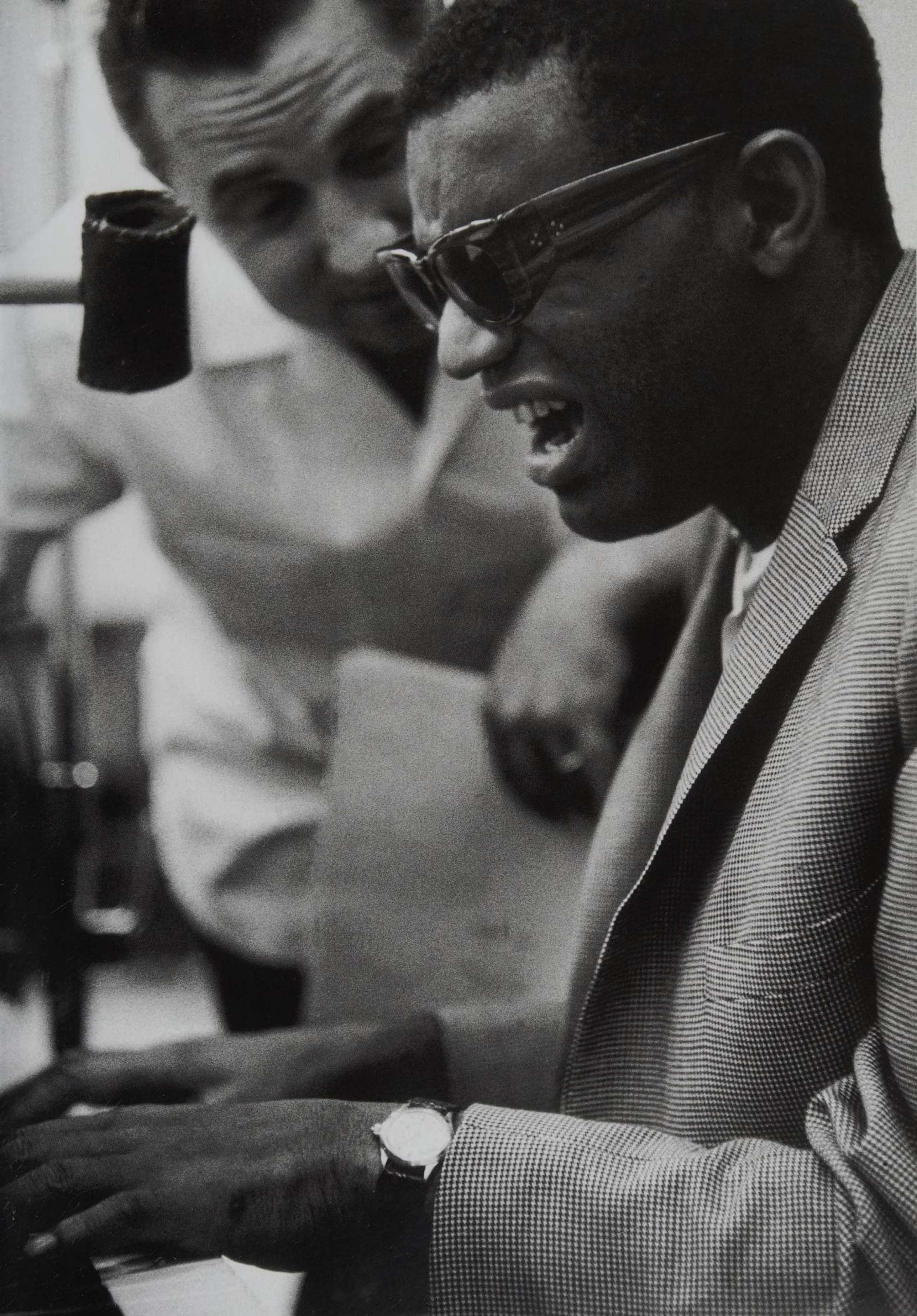
Ci-contre Joe Maini et Jack Sheldon.
Ci-dessus Jack Sheldon.



Above Ray Charles getting the feel of a harp case and a kettle drum. He said to me, "I've never seen a harp case or a kettle drum. Show me where they are."
Opposite Ray Charles with arranger Marty Paich.

Oben Ray Charles macht sich mit einem Harfenkasten und einer Kesselpauke vertraut. Er sagte zu mir: »Ich habe noch nie einen Harfenkasten oder eine Kesselpauke gesehen. Zeig mir, wo sie sind.«
Gegenüber Ray Charles mit Arrangeur Marty Paich.

Ci-dessus Ray Charles « sentant » l'étui d'une harpe et une timbale. Il m'a dit : « Je n'ai jamais vu d'étui de harpe ni de timbale. Montre-moi où ils sont. »
Ci-contre Ray Charles avec l'arrangeur Marty Paich.



Opposite Les McCann, Hollywood.
Above Ernestine Anderson, Hollywood.

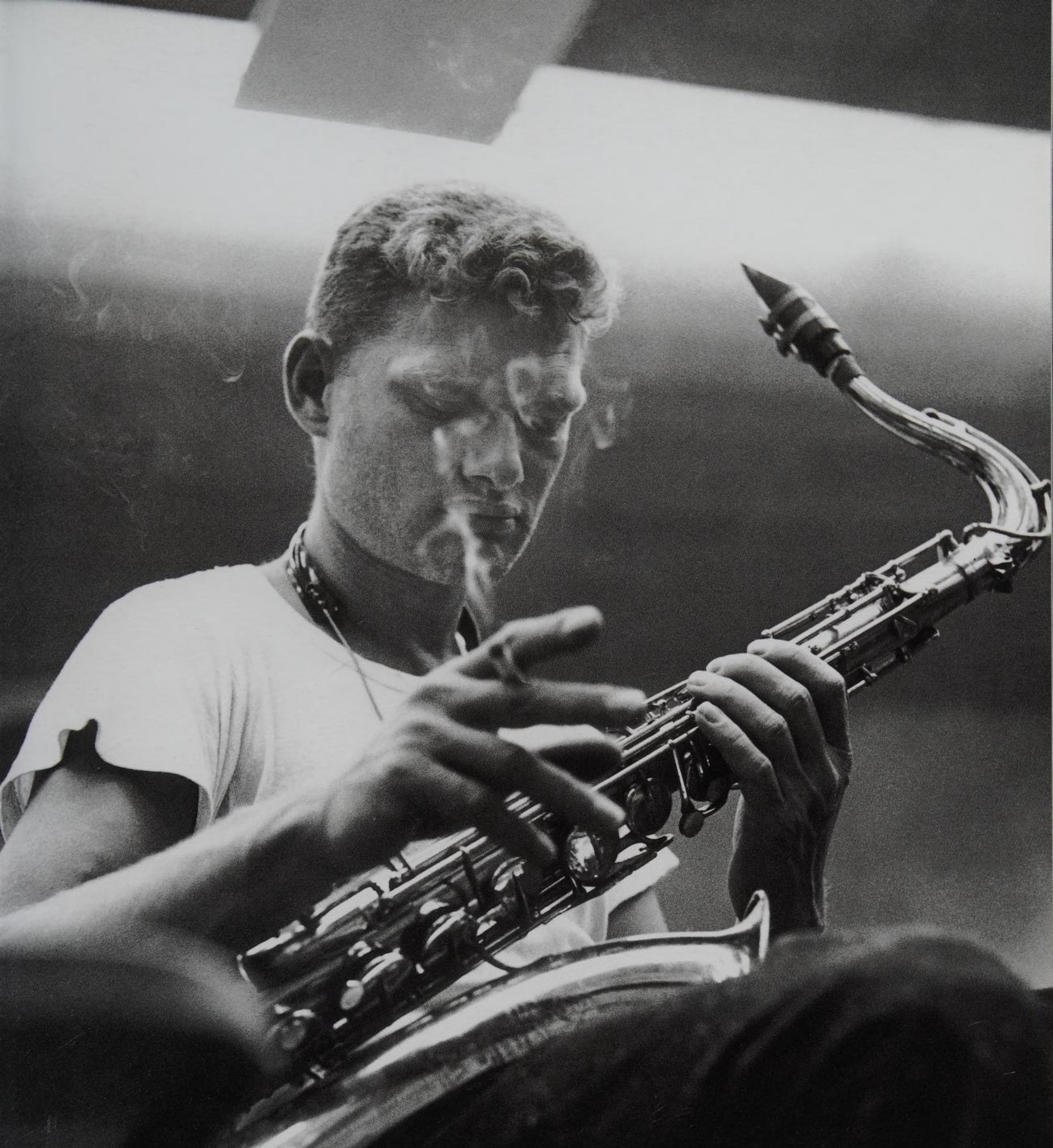
Gegenüber Les McCann, Hollywood.
Oben Ernestine Anderson, Hollywood.

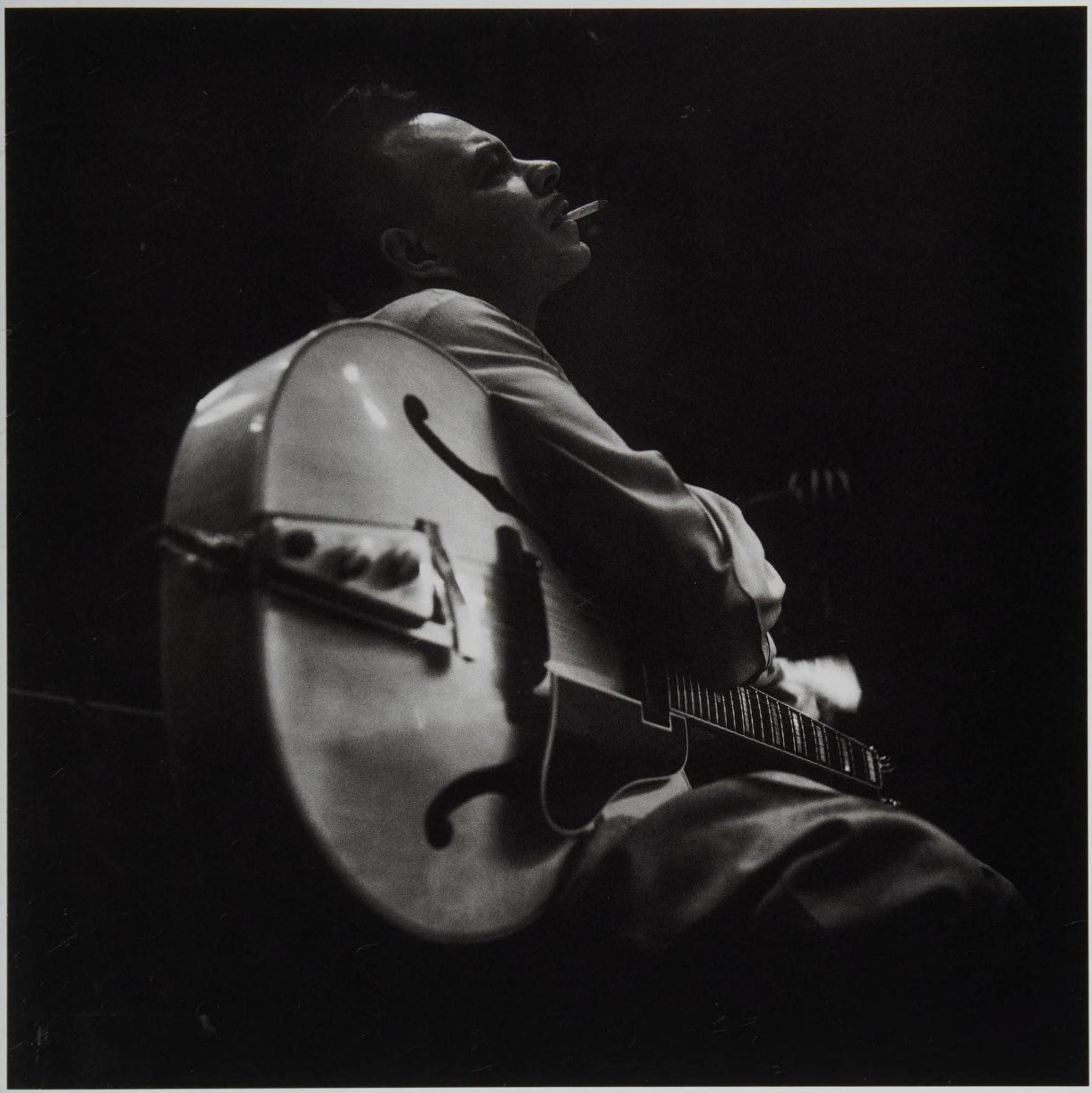
Ci-contre Les McCann, Hollywood.
Ci-dessus Ernestine Anderson, Hollywood.

Above Zoot Sims and Kenny Drew with piano, Hollywood.
Opposite Zoot Sims, Hollywood.

Oben Zoot Sims und Kenny Drew mit Klavier, Hollywood.
Gegenüber Zoot Sims, Hollywood.

Ci-dessus Zoot Sims et Kenny Drew avec piano, Hollywood.
Ci-contre Zoot Sims, Hollywood.

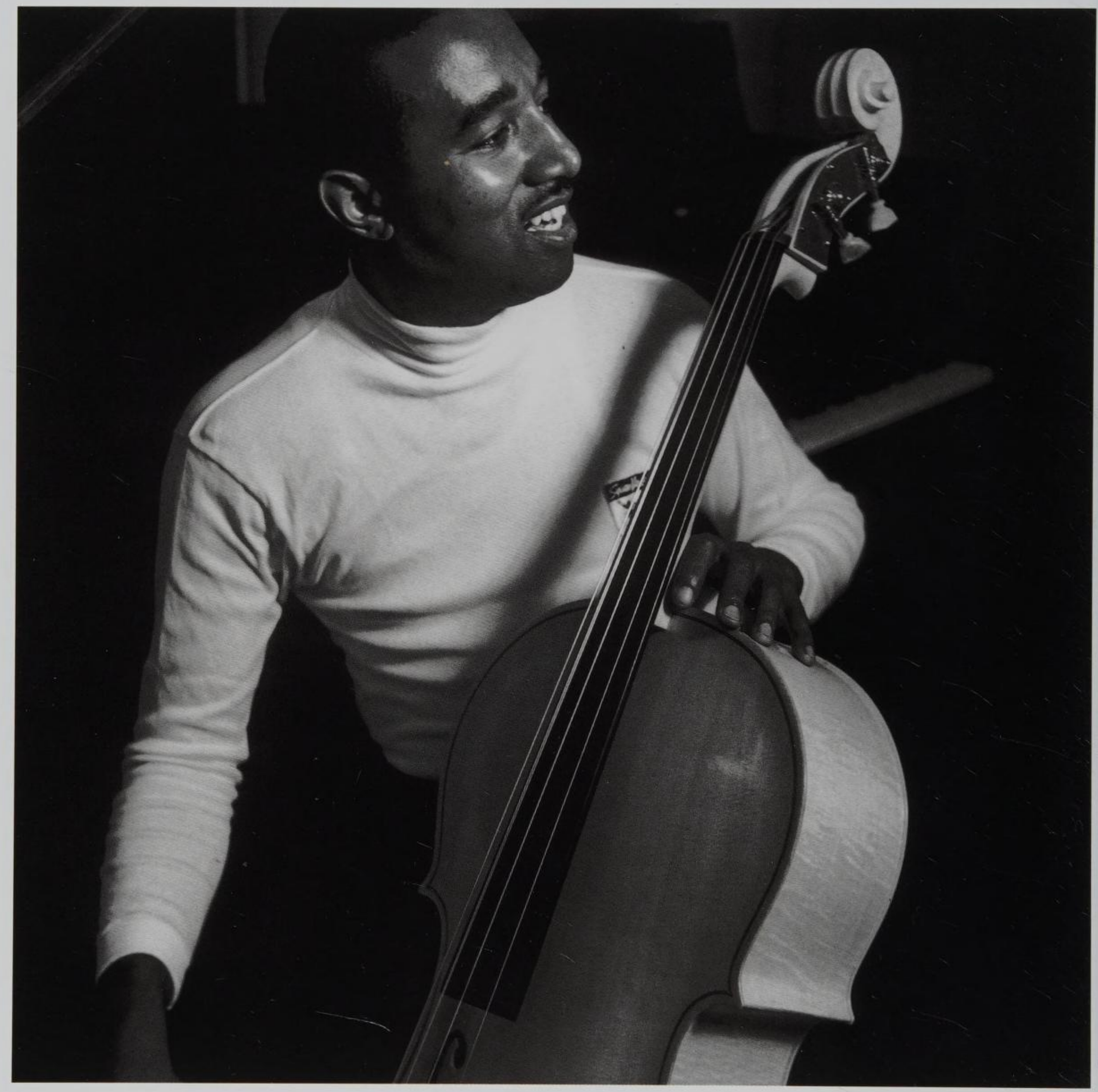




Opposite André Previn, Hollywood.
Above Laurindo Almeida, Hollywood.

Gegenüber André Previn, Hollywood.
Oben Laurindo Almeida, Hollywood.

Ci-contre André Previn, Hollywood.
Ci-dessus Laurindo Almeida, Hollywood.



Above Ray Brown.

Oben Ray Brown.

Ci-dessus Ray Brown.

Above Herb Geller, Los Angeles.

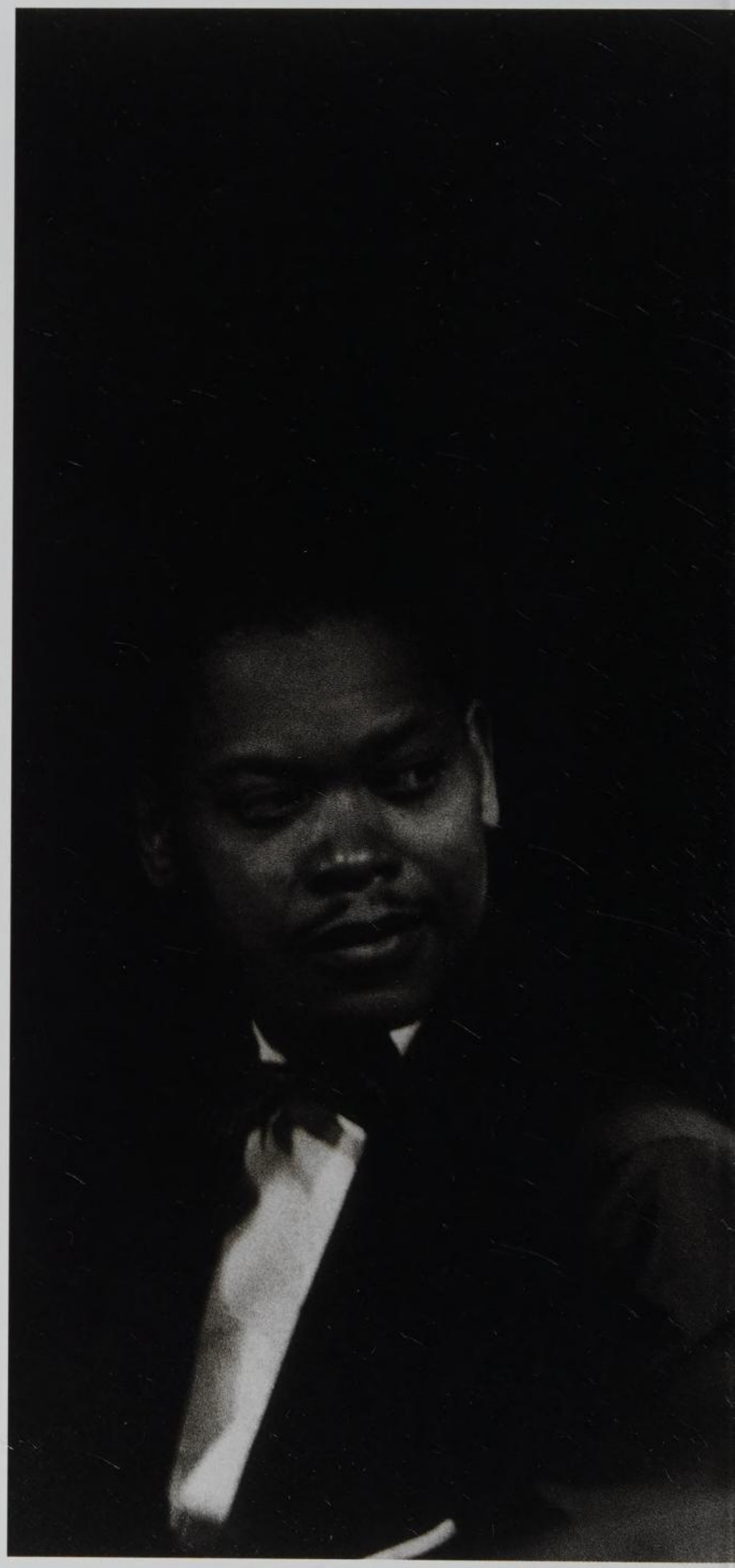
Oben Herb Geller, Los Angeles.

Ci-dessus Herb Geller, Los Angeles.

Above Terry Gibbs and Mary Ann McCall, Hollywood.
Right Betty Roché, Hollywood.

Oben Terry Gibbs und Mary Ann McCall, Hollywood.
Rechts Betty Roché, Hollywood.

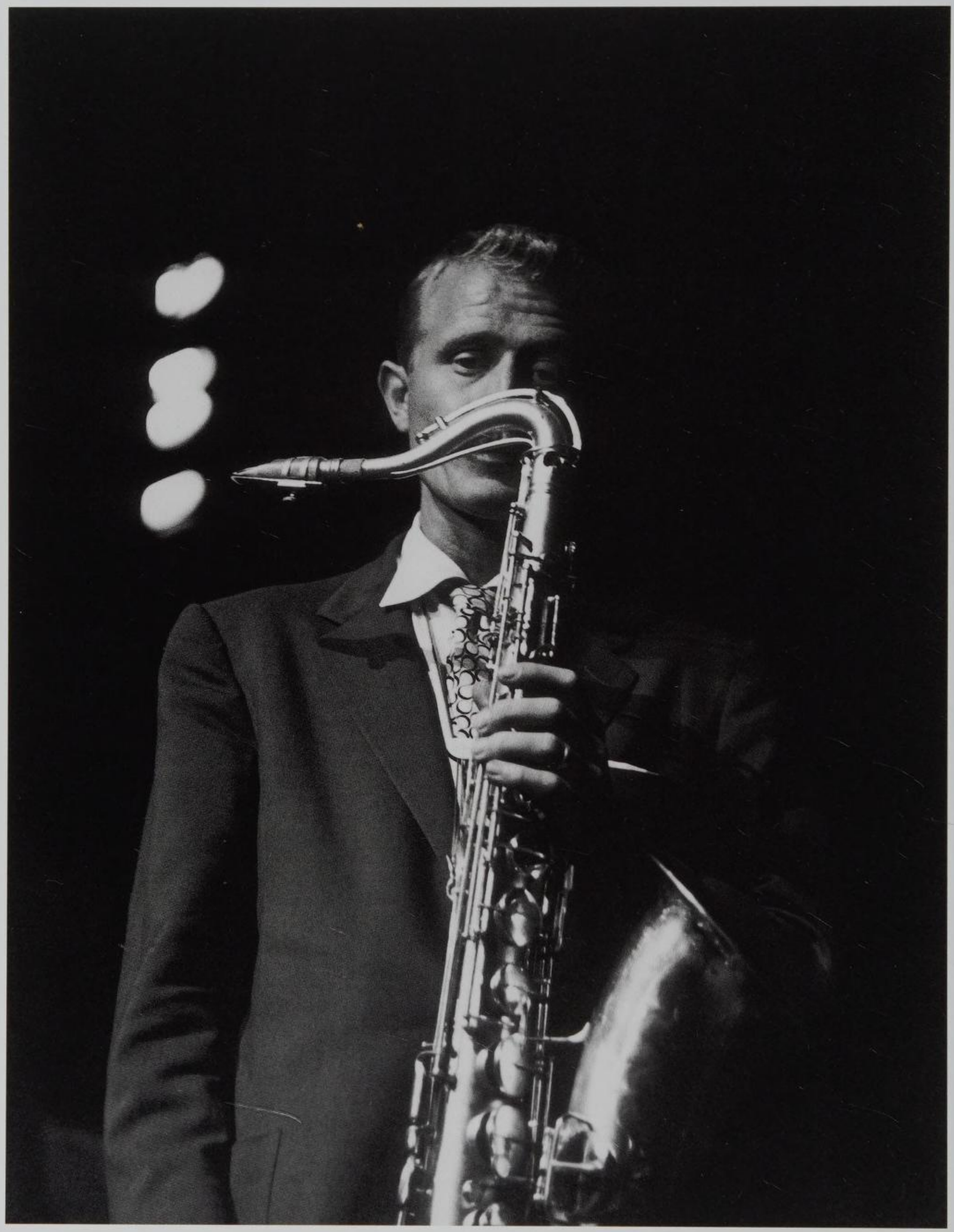
Ci-dessus Terry Gibbs et Mary Ann McCall, Hollywood.
À droite Betty Roché, Hollywood.



Left June Christy with pianist Joe Castro rehearsing at Doris Duke's home, Falcon Lair, Beverly Hills.
Above Buddy DeFranco and his wife, Hollywood.

Links June Christy mit Pianist Joe Castro bei der Probe zu Hause bei Doris Duke, Falcon Lair, Beverly Hills.
Oben Buddy DeFranco und seine Frau, Hollywood.

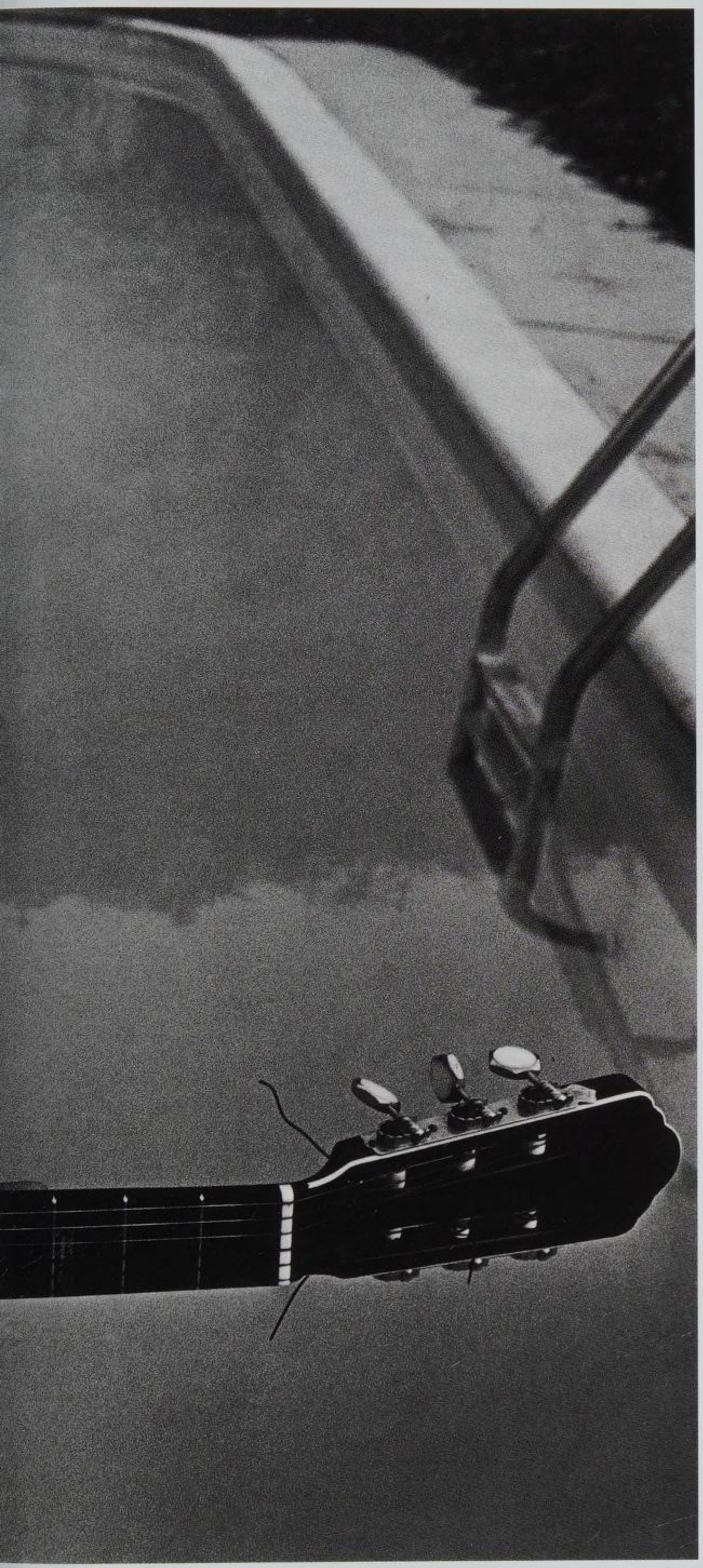
À gauche June Christy et le pianiste Joe Castro répétant chez Doris Duke, à Falcon Lair, Beverly Hills.
Ci-dessus Buddy DeFranco et sa femme, Hollywood.



Above Bill Perkins, Hollywood.
Opposite Bill Evans, Hollywood.

Oben Bill Perkins, Hollywood.
Gegenüber Bill Evans, Hollywood.

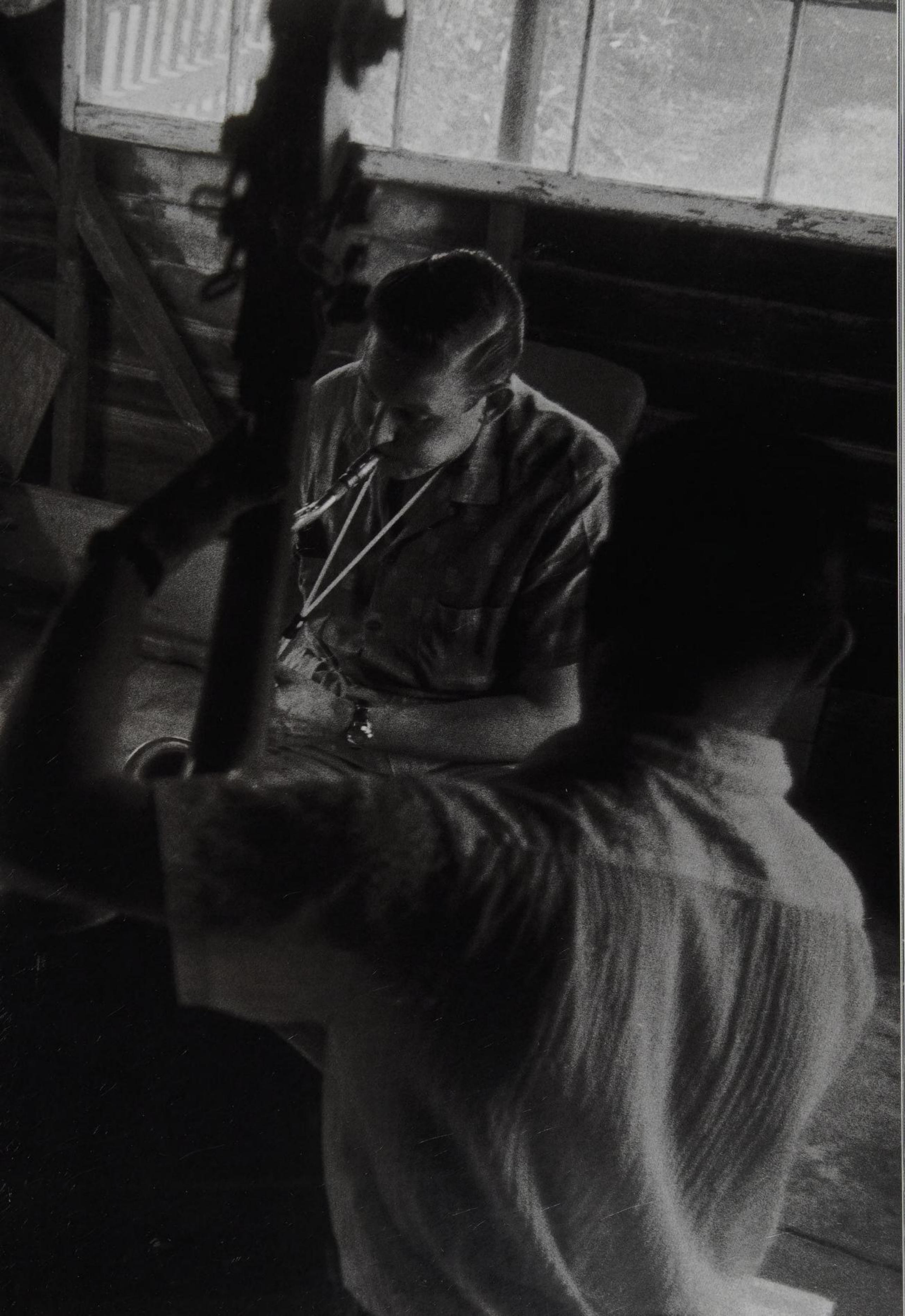
Ci-dessus Bill Perkins, Hollywood.
Ci-contre Bill Evans, Hollywood.



Left Antonio Carlos Jobim on his first visit to Los Angeles.
Above Stan Getz, Hollywood.
Pages 360 – 361 James Clay and Wes Montgomery, Hollywood.
Pages 362 – 363 Bob Dorough with Billy Bean (guitar), Bob Hardaway (tenor saxophone) and Ralph Peña (bass), rehearsing in Peña's garage, Hollywood.

Links Antonio Carlos Jobim bei seinem ersten Besuch in Los Angeles.
Oben Stan Getz, Hollywood.
Seite 360 – 361 James Clay und Wes Montgomery, Hollywood.
Seite 362 – 363 Bob Dorough mit Billy Bean (Gitarre), Bob Hardaway (Tenorsaxofon) und Ralph Peña (Bass) bei der Probe in Peñas Garage, Hollywood.

À gauche Antonio Carlos Jobim lors de sa première visite à Los Angeles.
Ci-dessus Stan Getz, Hollywood.
Pages 360 – 361 James Clay et Wes Montgomery, Hollywood.
Pages 362 – 363 Bob Dorough avec Billy Bean (guitare), Bob Hardaway (saxophone ténor) et Ralph Peña (basse), répétant dans le garage de Peña, Hollywood.



HOLLYWOOD UND LOS ANGELES

»Fast alle Musiker, die Hollywood in seinen Filmen vorgestellt hat, sind Zerrbilder und Abziehpuppen des wirklichen Lebens.«

Louis Armstrong gives Shorty Rogers his autograph.

Shorty Rogers bekommt von Louis Armstrong ein Autogramm, Hollywood.

Shorty Rogers demande un autographe à Louis Armstrong, Hollywood.

Wer nach »L. A.« – wie Los Angeles oft genannt wird – kommt, sieht schon draußen an der Straße immer wieder die Hinweise auf die Lighthouse All-Stars in Hermosa Beach. Hermosa ist ein Badeort an der Pazifikküste südlich von Hollywood und war in den letzten Jahren – zusammen mit Venice (ein paar Meilen weiter nördlich), der North Beach in San Francisco und dem Greenwich Village in New York – ein Zentrum der »Geschlagenen Generation«, der Beat Generation. Das Lighthouse in Hermosa war das erste Lokal des sogenannten Westcoast Jazz, der in der Mitte der Fünfzigerjahre zu einer Mode wurde und die Jazzszene damals weitgehend beherrschte. Und dieses Lighthouse ist nun auch das letzte Lokal des Westcoast Jazz. Der Westcoast Jazz ist tot. Aber wer daraus schließt, dass der Jazz an der Westküste tot ist, macht es sich zu einfach. Der Jazz in Los Angeles und Hollywood hängt weniger am Westcoast Jazz als an zwei Tatsachen, die keiner Mode unterworfen sind: erstens dem kalifornischen Klima und Lebensstil, um dessentwillen viele Musiker, die an und für sich gar nichts in Hollywood zu suchen haben, gerne dort wohnen, und zweitens an den Film- und Fernsehstudios, die einen großen Musikerbedarf haben. Deshalb gibt es in Hollywood auch nicht nur Westcoast Jazz, sondern alle Formen und Stile der Jazzmusik. Es gibt sogar Blues. Drei der besten Blues-Sänger leben in Los Angeles: Helen Humes, Jimmy Witherspoon und T-Bone Walker. In der Gegend der Central Avenue – dem »schwarzen Los Angeles« – gibt es mehrere Blueslokale. Und ein paar Straßen weiter haben die Mexikaner lateinamerikanische Musik. Gelegentlich verbinden sich Jazz und Blues und lateinamerikanische Rhythmen, und man weiß dann nicht mehr, ob man an einem Blues-Platz mit mexikanischem Einschlag oder einem mexikanischen Platz mit Jazzeinschlag ist. Nirgends scheint man die Jazzstile konsequenter als theoretische Rubriken zu betrachten, die mit der Praxis nichts zu tun haben, als in Kalifornien. Die Blues-Sängerin Helen Humes wird auf einer ihrer Platten von stilistisch so verschieden orientierten Musikern wie dem Swingmann Benny Carter, dem Westcoast-Posaunisten Frank Rosolino, dem Hard Bop-Tenorsaxofonisten Teddy Edwards, dem Filmkomponisten André Previn und dem geheimen Idol aller Westcoast-Musiker, Shelly Manne, begleitet.

Jahrelang hat einer der wichtigsten Tenorsaxofonisten des modernen Jazz in Los Angeles gelebt: der 1955 verstorbene Wardell Gray – vielleicht überhaupt die zentrale Gestalt zwischen Lester Young und Rollins-Coltrane. Die Einheit, die Wardell aus der Linearität Lester Youngs, der Phrasierungsweise des Bop und einer nur ihm eigenen »attacca« und Beweglichkeit geschaffen hat, gehört zu den wichtigsten stilistischen Leistungen in der Geschichte des modernen Jazz. Dass Wardell eigentlich nie populär wurde, liegt vielleicht daran, dass er in Los Angeles wohnte; gerade im engeren Bereich seiner Musik geschahen die entscheidenden Dinge im Osten. Die einzigen Aufnahmen, die das breitere Jazzpublikum von Wardell Gray kennenlernte, waren die grandiosen *tenor battles*, die er mit Dexter Gordon aufgenommen hat und die den Standard für die vielen Battles der Bopzeit gesetzt haben. Dexter Gordon lebt nach wie vor in Los Angeles. Dafür, dass es dort weiterhin jüngere Musiker dieser stilistischen Orientierung gibt (und immer gab!), sind die Fotos von Wardell Gray und Teddy Edwards ein Beweis: mit Solisten wie dem Altsaxofonisten Frank Morgan und dem Pianisten Amos Trice – alles Musiker, deren Klänge das genaue Gegenteil dessen sind, was man sich üblicherweise unter dem Jazz an der Westküste vorstellt. Einige dieser Musiker sind so »obskur«, dass selbst die Jazzspezialisten in Los Angeles oft nicht wissen, wo man sie finden kann. Frank Morgan erschien – kurz bevor Cannonball Adderley die Szene betrat – ein paar Monate lang als einer der wenigen Altsaxofonisten, der innerhalb der Bird-Grenzen Eigenes zu geben hatte.

Der 1958 verstorbene Pianist Carl Perkins war einer der originellsten Jazzpianisten seit Bud Powell. Als völliger Autodidakt, der Klavier zu spielen anfing, bevor er irgend jemand anders Klavier spielen gesehen hatte, stellte er seinen linken Unterarm nicht – wie sonst üblich – rechtwinklig, sondern parallel zur Tastatur. Er konnte auf diese Weise die ganz tiefen Noten mit dem Ellenbogen anschlagen. Seine geistige und stilistische Originalität entsprach derjenigen seiner Technik. Miles Davis und viele andere große Musiker, die mit ihm gespielt haben, haben Carl Perkins gelobt, aber nicht einmal sein Tod reichte aus, um das zu bewirken, was sonst der Tod eines Jazzmusikers automàtisch zu bewirken pflegt: verspätete Publicity. Ein anderer Pianist von ähnlicher Originalität geistert immer noch in Los Angeles herum: Joe Albany. 1946 hat er mit Lester Young einige Stücke für die Blues-Plattenfirma Aladdin aufgenommen, und seit damals haben die Kenner 13 Jahre lang gedacht: Wer ist nur dieser Joe Albany? – bis 1959 auf Riverside eine ähnliche obskure Aufnahme – bei einer Session in einer Wohnstube gemacht – erschien. In Studios kann man Joe Albany nicht hineinbringen, seit er 1946 nach einem Streit mit Charlie Parker von einer Plattensession davonlief. Ross Russell sagt: »Offensichtlich läuft er seitdem bei einer Gelegenheit nach der anderen davon.« Albany gehört – mit Al Haig und Dodo Marmarosa – zu den Pianisten, die – nach der Wende, die Bud Powell herbeigeführt hatte – am schnellsten eigene Konturen in dem neuen Bebop-Stil fanden: Auffälligerweise sind alle drei weißer Hautfarbe. Zusammen mit dem Klarinettisten Tony Scott waren sie nahezu die einzigen Weißen, die im engeren Kreis der schöpferischen Bebop-Elite der Vierzigerjahre akzeptiert wurden.

Es gibt auch traditionellen Jazz in Hollywood. Johnny St. Cyr, Louis Armstrongs bevorzugter Banjospieler und Gitarrist, lebt in Los Angeles. Teddy Buckners Dixieland Band ist immer wieder auf dem Sunset Boulevard, dem glamourumwobenen »Strip«, zu hören. Meade Lux Lewis, vielleicht der brillanteste unter den authentischen Boogie-Woogie-Pianisten, lebt seit langem an der Westküste und praktiziert seine Boogie-Pianistik immer noch so überzeugend, dass man die schon von Panassié gestellte Frage, warum fast alle Musiker dieses Stils so wohlbeleibt sind, wieder einmal neu stellen zu müssen glaubt. Weil Jazz aus einem gesunden und soliden Körpergefühl heraus gespielt wird, ist das eine Frage, die tiefer in das Wesen dieser Musik hineinleuchtet, als es in unserer Welt scheinen mag, wo der Zusammenhang zwischen dem Aussehen eines Menschen und seinem Wesen nur selten noch stimmt.

Auch Red Nichols – in den Zwanziger- und Dreißigerjahren mit seinen Five Pennies einer der erfolgreichsten Jazzmusiker:

New Yorks Antwort auf Chicagos Bix Beiderbecke – gehört zu den Musikern des traditionellen Jazz, die sich in Hollywood niedergelassen haben. Er gilt dort als eine Art »persona grata«; man hat seinem Leben eine jener berüchtigten Musiker-Filmstorys gewidmet, von denen nur die erste – die *Glenn Miller Story* – akzeptabel war und von denen jede weitere nur immer noch banaler und sentimentaler zu werden scheint als die vorhergehende. Warum es in Kalifornien so viele ausgezeichnete Jazzmusiker gibt und warum trotzdem niemand in den Filmstudios zu wissen scheint, wie Musiker wirklich leben, reden und sich bewegen, ist in der Tat ein Phänomen Hollywoods, das über den musikalischen Bereich hinaus das irreale Verhältnis der Filmmacher zu allem wirklich Lebendigen kennzeichnet. Fast alle Musiker, die Hollywood in seinen Filmen vorgestellt hat, sind Zerrbilder und Abziehpuppen des wirklichen Lebens. Und es ist gewiss kein Zufall, dass die abstruseste Karikatur des traditionellen Jazz, die vielleicht überhaupt je gespielt wurde – abstruser selbst als die Musik von Acker Bilk und Chris Barber –, von Leuten gemacht wird, die im Hauptberuf in den Filmstudios arbeiten: die Mitglieder der Firehouse Five sind Musiker nur im Nebenberuf und im Hauptberuf Angestellte von Walt Disney. Zum Abziehbild klischiert freilich wird im Hollywoodfilm nicht nur der Musiker, sondern auch die Musik Jazz. Über dem allgemeinen Triumphgeschrei, dass der Jazz nun endlich mehr und mehr als Filmmusik akzeptiert wird, hat man vergessen, in welchen Filmen er verwendet wird. Es sind Filme, die mit Verbrechen, Rauschgift, Halbstarkenproblemen und Unterwelt verbunden sind. Ohne dass es ausgesprochen wird, bekommt die Masse der Kinobesucher auf diese Weise immer wieder neu eingehämmert: Der Jazz ist der musikalische Ausdruck der Unterwelt. Dass Jazz – wie jeder echte künstlerische Ausdruck – über die ganze Skala menschlicher Gefühle gebietet, kann man aus kaum einer in Hollywood verwandten Jazzfilmmusik erkennen. Selbst wenn der Modern Jazz Quartet-Maestro John Lewis die Musik zu *Odds against tomorrow* schreibt, so ist diese Musik dort am jazzmäßigsten, wo es um eine Verführungsszene geht, und wird um so weniger jazzmäßig, je »harmloser« und »normaler« sich die Story darbietet.

Gewiss ist es begrüßenswert, wenn die Klischees üblicher Filmmusiken vom Jazz abgelöst werden. Aber Hollywood hat die Filmmusik nicht zu Jazz, sondern den Jazz im Gegenteil zu »Filmmusik« im alten Sinn dieses Wortes gemacht. Er wurde mit den gleichen Klischees behängt, durch die die bisherige Filmmusik so unerträglich geworden war. Und damit ist er als Filmmusik ebenfalls unerträglich geworden – zumindest in Hollywood. In Frankreich haben Regisseure wie Louis Malle, Roger Vadim und E. Molinaro in Filmen wie *Ascenseur pour l'échafaud*, *Les Liaisons dangereuses 1960*, *Un Témoin dans la ville* und *Des Femmes disparaissent* Möglichkeiten gefunden, die wenigstens in musikalischer Hinsicht dem Wesen des Jazz besser entsprechen: Hier wurde die Musik von Musikern wie Miles Davis, Kenny Clarke, Barney Wilen, Kenny Dorham und Art Blakeys Jazz Messengers frei zu dem vor ihnen ablaufenden Filmstreifen improvisiert. Wie gesagt – künstlerisch ist das befriedigender, aber die Belastung mit Unterweltsatmosphäre und Verbrechen besteht auch hier. Wer nichts von Musik weiß und dann versucht, sich beim Besuch von Filmen musikalisch zu orientieren, muss selbst den künstlerisch anspruchsvollsten Jazz eindeutig mit Vergewaltigungen und Morden verbunden sehen – wie er andererseits den Eindruck gewinnen würde, dass selbst die lustigste und weltlichste Musik von Johann Sebastian Bach in erster Linie in die Kirche gehört.

Der moderne Jazz in Hollywood begann lange vor dem Westcoast Jazz. Im Grunde begann er mit Benny Carter, Harry Edison und Red Norvo. Benny Carter – einer der großen Arrangeure seit den Arrangements, die er in den Zwanzigerjahren für McKinneys Cotton Pickers schrieb – ging nach Hollywood, um Filmmusiken zu komponieren und zu arrangieren. Harry »Sweets« Edison und Red Norvo gingen dorthin, weil ihnen Kalifornien so gut gefiel. Edison war jahrelang einer der wenigen schwarzen Musiker in den Film- und Studioorchestern Hollywoods. In den Dreißiger- und Vierzigerjahren war er – als Mitglied des Orchesters Count Basie – einer der Vorbereiter der modernen Trompetenspielweise. Wenn man von Roy Eldridge gesagt hat, dass er die »Swingvorstufe zu Dizzy Gillespie« ist, so ist Harry Edison die Swingvorstufe zu Miles Davis. Im Übrigen ist er ein so elementarer Jazzmusiker, dass ihm die Studioarbeit auf die Dauer doch nicht gefallen hat und er nun wieder vorzugsweise im Osten lebt und in Jazzlokalen auftritt. Der Vibrafonist Red Norvo schließlich hat vom Chicago-Stil über Swing und Bebop bis zum Cool Jazz alle Stile des Jazz durchlaufen und war immer eine Verkörperung geistvoller Eleganz und charmanter Ironie. Benny Carter, Harry Edison und Red Norvo sind – oder waren – so etwas wie die Senioren des modernen Jazz an der Westküste – nicht nur in musikalischer, sondern auch in menschlicher Hinsicht.

Man hat viel darüber geschrieben, ob der Westcoast Jazz wirklich ein Stil war. Gewiss fehlt ihm die künstlerische Geschlossenheit, die zu dem Begriff Stil gehört. In erster Linie war »Westcoast Jazz« ein Etikett, unter dem die Schallplattenfirmen ihre Musik zu verkaufen trachteten – und gewiss gut verkauft haben. Deshalb wurde dieses Etikett bald schon von den New Yorker Plattenfirmen mit dem Gegenetikett »Eastcoast Jazz« beantwortet. Andererseits konnte man zweifellos auf dem Höhepunkt des Westcoast Jazz fast stets erkennen, ob eine Aufnahme von der Westküste oder von der Ostküste kam. Gewiss gab es bald schon auch in New York Aufnahmen, die »westküstlich« klangen, und gewiss gab es auch einige wenige Aufnahmen in Hollywood, die nach der New Yorker Ostküste klangen, aber in den meisten Fällen gab es doch auf den Platten von Musikern wie Shorty Rogers, Shelly Manne, Jimmy Giuffre, Bill Holman, Johnny Mandel und all den anderen eine Klanglichkeit, Phrasierungsweise und rhythmische Konzeption, die man auch dort, wo man sie nicht definieren konnte, als »Westcoast« empfand. Westküstlich war sie einfach, weil die Leichtigkeit und Gelöstheit, aber auch die Glätte und Gefälligkeit des kalifornischen Lebensstils und Klimas im Westcoast Jazz nicht anders gegenwärtig sein können als

»Man hat viel darüber geschrieben, ob der Westcoast Jazz wirklich ein Stil war.«

etwa die Schwere und Weite des Mittelwestens im Kansas City Jazz. Wenn beispielsweise Bud Shank jeden Sonntag in einem Lokal an der Malibu Beach direkt am Strand spielt, wo die Leute in Badeanzügen und Badehosen hereinkommen, um zuzuhören, und zwischendurch im Ozean schwimmen, dann muss es diese Atmosphäre auch in seiner Musik geben. Deshalb haben wir die Westcoast-Musiker, die wir in diesem Buch vorstellen, auf Fotos gezeigt, die etwas von der Atmosphäre Kaliforniens einfangen: Shorty Rogers in den Hollywood Hills, das Ehepaar June Christy-Bob Cooper oberhalb von Sherman Oaks, einem Vorort von Los Angeles im berühmten San Fernando Valley, wo so viele Musiker und Schauspieler wohnen, Terry Gibbs und das Shorty Rogers & Harold Land Quintet an den Swimmingpools von Mr. Gibbs und Mr. Rogers, auch wieder im »Valley«, und schließlich am Pazifikstrand in Hermosa die Lighthouse All-Stars mit einigen der bekanntesten Stars des Westcoast Jazz: Conte

Candoli (Trompete) und den Musikern, deren Namen auf der Straßenreklame genannt sind.
Seit es nämlich mit dem Westcoast Jazz zu Ende ist und es in Hollywood und Los Angeles nicht mehr viele Jazzlokale gibt, hat sich der Jazz zurückgezogen: in private Klubs und Jamsessions und nicht zuletzt an die Swimmingpools der Musiker. Man ist fast versucht zu sagen: die Swimmingpools von Musikern wie Shorty Rogers oder Terry Gibbs machen heute mehr Jazzgeschichte als manch ein Jazzlokal. In den wenigen Lokalen, die es noch gibt, beherrschen die schwarzen Musiker des Hard Bop die Szene – etwa die Tenorsaxofonisten Teddy Edwards und Harold Land oder der Bassist Leroy Vinnegar. Diese Musiker haben gewiss auch in der großen Zeit des Westcoast Jazz in Hollywood gelebt, als mehr schwarze Musiker anerkannt und aufgenommen wurden. Mit dem Westcoast Jazz kam auch die Langspielplatte, und viele neue Schallplattenfirmen entstanden. Diese Renaissance des Jazz brachte viele schwarze Musiker in den Vordergrund, die bis dahin kaum beachtet worden waren. Jetzt waren eben diese schwarzen Musiker die Stars auf den Hüllen ihrer eigenen LPs. Heute ist Teddy Edwards einer der meistbeschäftigten Tenorsaxofonisten in Los Angeles. Auch in Kalifornien ist der Jazz »schwarz« geworden. Aber es scheint mir oft, dass selbst der »schwarze« Jazz an der Westküste um eine Schattierung liebenswürdiger und charmanter ist und dass er nicht so wild und zornig protestiert wie im Osten. Shorty Rogers, der nicht nur ein hervorragender Musiker, sondern auch ein kluger Mann ist, hat sich deshalb eine Zeitlang das komplette Harold Land Quartet »einverleibt« und unter Zufügung seiner Trompete zu einem neuen Shorty Rogers Quintet gemacht. Wir waren dabei, als er mit dieser Combo draußen in seinem schönen Heim in Van Nuys probte: selbstverständlich am Swimmingpool! Die Musiker des Harold Land Quartet waren Amos Trice (Piano), Joe Peters (Schlagzeug) und Clarence Jones (Bass). Wie gesagt, die alten Westcoast-Musiker sind trotzdem alle noch da: Sie spielen in den Film- und Fernsehorchestern. Wer genauer zuschaut, merkt sofort, dass etwa Pete Rugolo in fast jeder seiner Aufnahmen die Flöte und das Altsaxofon von Bud Shank verwendet oder dass Conte Candolis Bruder Pete als in allen Sätteln erfahrener Studiotrompeter so viel zu tun hat, dass er nicht weiß, wo er zuerst spielen soll.
Der Vibrafonist Terry Gibbs hat einige der besten Studiomusiker in seiner Big Band versammelt und gibt ihnen dort die Möglichkeit, sich gelegentlich vom täglichen Einerlei der Studioarbeit zu erholen. Leonard Feather nannte die Terry Gibbs Big Band das Lionel Hampton Orchestra der musikalischeren jungen Leute, und wirklich verbindet Terry die Vitalität Hamptons mit all der Kultiviertheit und »sophistication« der Westküste. Wir kamen dazu, als die Band probte: in Terrys Haus in Woodland Hills im »Valley« – auch wieder am Swimmingpool! Es war ein Sonntagnachmittag, und es gab eine schöne und beziehungsvolle Jamsession mit Musikern von der West- und der Ostküste. Zusammen mit dem Bassisten Buddy Clark, dem Schlagzeuger Mel Lewis, dem Trompeter Al Porcino, dem Tenorsaxofonisten Med Flory, dem Gitarristen Herb Ellis und anderen spielten Horace Silver und einige Gäste vom Miles Davis Quintet: Paul Chambers, Wynton Kelly und Sonny Stitt. Und Teddy Edwards bildete die Brücke zwischen beiden Gruppen. Natürlich hatten die Musiker ihre Frauen und Freundinnen mitgebracht. Die Bostoner Sängerin Teddy King tat, was all die anderen Frauen auch taten: sie hörte zu. Einige der Musiker spielten in Badehosen und schwammen zwischendurch in Terry Gibbs' Swimmingpool. Während Schlagzeuger Mel Lewis das tat, setzte sich Hausherr Gibbs an die Drums. Für die guten Studiomusiker, die ja das Gros der Westcoast-Leute ausmachen, ist es selbstverständlich, sich in jedem jeweils herrschenden Stil bewegen zu können, und deshalb werden sich gerade diese Musiker – wie aber wohl überhaupt die meisten Jazzmusiker – gegen jede Etikettierung ihres Stils oder ihrer Spielweise wehren – zumal jetzt, wo das Etikett »Westcoast Jazz« nicht mehr eine gut verkäufliche »Markenware« bezeichnet. Mit dem kommerziellen Verblassen des Etiketts ist das stilistische Verblassen parallel gegangen, und man kann nicht einmal genau sagen, welcher Prozess dabei den anderen ausgelöst hat, so sehr sind sie miteinander verwoben. Viele der besten Westcoast-Musiker, deren Beiträge über diese Spielweise und Mode hinaus von Bedeutung waren und sind, haben in der Wende zum Hard Bop ihre bisherige stilistische Identität verloren, ohne eine neue zu gewinnen. Das gilt – oder galt doch ein paar Jahre lang – vor allem für Jimmy Giuffre, dessen Trio mit Jim Hall (Gitarre) und Ralph Peña (Bass) ein Höhepunkt nicht etwa des Westcoast Jazz, sondern überhaupt des Jazz in der Mitte der Fünfzigerjahre war. Die Einbeziehung der Atmosphäre alter amerikanischer Volksmusik und Volksballaden in den modernen Jazz, wie Jimmy Giuffre sie in seinem Trio unternommen hat, erscheint auch heute noch fruchtbarer als etwa die Einbeziehung von Elementen der Salonmusik des 19. Jahrhunderts im Chico Hamilton Quintet und mindestens ebenso fruchtbar wie diejenige von Elementen der Barockmusik im Modern Jazz Quartet. Giuffre ist nach New York gegangen und hat dort unter dem Ansturm der Ideen von Thelonious Monk und der Sonorität von Sonny Rollins fast all jene die musikalischen

»Der Schlagzeuger Shelly Manne wird von allen Musikern in Kalifornien verehrt, welchen Stil auch immer sie spielen mögen.«

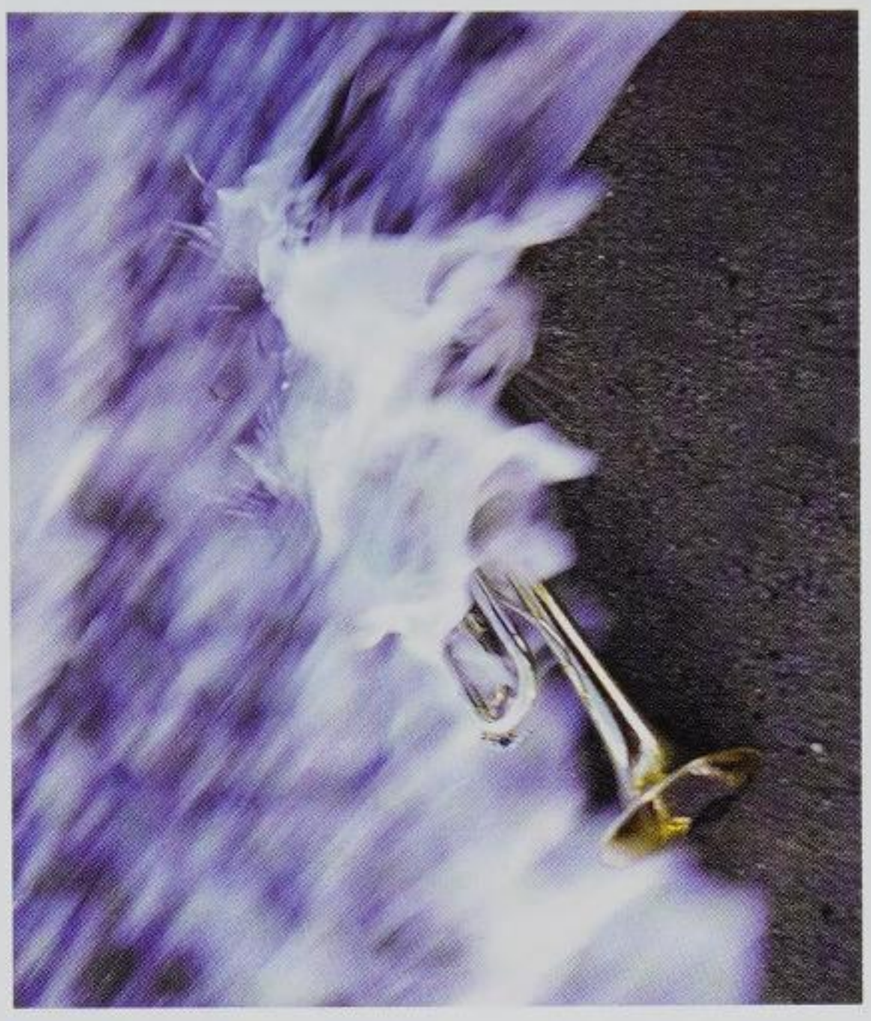
und atmosphärischen Elemente, die seine Musik zu einem eigenen, individuellen Beitrag machten, verloren, ohne – zumindest als Tenorsaxofonist – wesentlich neue Elemente, die nur ihm eigen wären, zu gewinnen. Tragischer ist der Fall des Altsaxofonisten Art Pepper. Er wurde in der Wende zum Hard Bop stilistisch so unsicher, dass er nicht nur zwischen den Stilen, sondern auch zwischen den Instrumenten Alt-, Tenor- und auch Baritonsaxofon zu schwanken begann, von nichts mehr recht befriedigt wurde und schließlich einen Tagesjob als Aufnahmeingenieur in einem Studio annahm, aber doch der Musik so sehr verschrieben blieb, dass er immer wieder spielen musste. Am Ende war er so unglücklich, dass er den Kampf mit dem Rauschgift, das ihm auch früher zugesetzt hatte und das er schon überwunden zu haben schien, widerstandslos aufgab. Der einzige, der aus der Götterdämmerung des Westcoast Jazz unbeschadet und, fast kann man sagen, um so glanzvoller hervorgegangen ist, ist vielleicht der Schlagzeuger Shelly Manne. Er ist nach wie vor ein Symbol swingenden Geschmacks und geistvoller Sicherheit – verehrt von allen Musikern in Kalifornien, welchen Stil auch immer sie spielen mögen. Shelly hat draußen in Northridge im »Valley« eine Ranch und züchtet zusammen mit seiner Frau Flip Pferde. Das Foto (S. 307) zeigt ihn mit seinem Lieblingspferd, einem Tennessee Walking Horse namens Panama Limited.
Wer nach einem Stichwort für den Jazz in Hollywood sucht – für den Westcoast Jazz und überhaupt für die musikalische Atmosphäre, die an der Westküste herrscht –, findet ihn im Plattentitel eines Albums, das Jackie Cain und Roy Kral aufgenommen haben – mit Arrangements von Bill Holman: *Free and Easy*. Jackie und Roy leben in Las Vegas, dem »Weißen Wunder in der Wüste«. Wer über die Krater des Mondes klettern und plötzlich die Fata Morgana einer modernen Traumstadt vor sich aufsteigen sehen würde, könnte nicht verwunderter sein als ein Europäer, der durch die Wüste Nevadas fährt und plötzlich in das Spielerzentrum Las Vegas kommt. Jackie Cain und Roy Kral – die aus dem Charlie Ventura-Ensemble, das Ende der Vierzigerjahre »Bop for the People« machte, hervorgegangen sind – bilden das andere wichtige Vokalensemble des modernen Jazz, das so oft vergessen wird, wenn von Lambert-Hendricks-Ross als dem einzigen nennenswerten Vokalensemble gesprochen wird. Jackies und Roys Musik verkörpert die charmante und amüsante Liebenswürdigkeit und Leichtigkeit, die man dem kalifornischen Jazz auch dann lassen muss, wenn man in ihm die Vitalität, Kraft und Ursprünglichkeit der Ostküste vermisst. Dass Mrs. und Mr. Kral nicht aus Kalifornien stammen und im Staate Nevada leben, passt nicht einmal schlecht dazu.

HOLLYWOOD ET LOS ANGELES

« Pratiquement tous les musiciens dépeints par Hollywood sont des stéréotypes et des caricatures. »

Quand on arrive à « L. A. », comme on surnomme souvent Los Angeles, les références au Lighthouse All-Stars d'Hermosa Beach ne manquent pas. Station balnéaire située sur la côte du Pacifique au sud de Hollywood, Hermosa est depuis quelques années, avec Venice située quelques kilomètres plus au nord, North Beach à San Francisco et Greenwich Village à New York, un des centres de la génération beat. Le Lighthouse à Hermosa fut le premier club à se consacrer à ce qu'on a appelé le West Coast jazz, devenu à la mode au milieu des années cinquante et qui a dominé alors le monde du jazz. Aujourd'hui, ce même club est le tout dernier du genre. Le West Coast jazz est mort, ce qui ne veut pas dire que le jazz est mort sur la côte ouest. Le jazz à Los Angeles et Hollywood dépend moins du style West Coast que de deux conditions à l'épreuve des modes. La première est le climat et le style de vie californiens, qui attirent bon nombre de musiciens sans aucun lien avec Hollywood ; la seconde est la présence des studios de cinéma et de télévision, qui emploient un grand nombre de jazzmen. C'est aussi pourquoi on ne trouve pas uniquement à Hollywood le style West Coast mais tous les styles de jazz. Il y a même du blues. Trois des meilleurs chanteurs de blues du moment vivent à Los Angeles : Helen Humes, Jimmy Witherspoon et T-Bone Walker. Il y a plusieurs boîtes de blues dans les environs de Central Avenue (« le Los Angeles noir »). Quelques rues plus loin, dans le quartier mexicain, on entend des rythmes latino-américains. Parfois, le jazz, le blues et la musique sud-américaine s'associent et on ne sait plus si on se trouve dans un club de blues aux accents mexicains ou dans une boîte mexicaine un peu jazzy. Il n'y a qu'en Californie qu'on semble considérer les différents styles de jazz comme de simples étiquettes théoriques qui n'ont rien à voir avec la pratique. Dans un de ses disques, la chanteuse de blues Helen Humes est accompagnée par des musiciens aux orientations stylistiques aussi diverses que le roi du swing Benny Carter, le tromboniste West Coast Frank Rosolino, le saxophone ténor de hard bop Teddy Edwards, le compositeur de bandes originales de films André Previn et l'idole secrète de tous les musiciens de la côte ouest, Shelly Manne.

Un des plus grands saxophonistes ténor du jazz moderne a vécu pendant des années à Los Angeles : Wardell Gray, mort en 1955. C'est peut-être le maillon clef entre Lester Young et Rollins-Coltrane. Wardell a façonné un style bien à lui à partir de la linéarité de Lester Young, avec un phrasé be-bop, un *attacca* et une souplesse très personnels, réalisant un des plus importants accomplissements stylistiques de l'histoire du jazz moderne. C'est peut-être parce qu'il vivait à Los Angeles qu'il n'a jamais atteint la notoriété qu'il méritait. Dans l'univers restreint de sa musique, les choses importantes se passaient à l'est. Les seuls enregistrements de Wardell Gray qui soient devenus célèbres sont ses magnifiques « duels de ténors » avec Dexter Gordon, qui ont servi de modèle à de nombreux autres « duels » de l'ère du bop. Dexter Gordon vit encore à Los Angeles aujourd'hui. Nos photographies de Wardell Gray et de Teddy Edwards démontrent qu'il existe encore (et qu'il a toujours existé) de jeunes musiciens à Los Angeles qui choisissent de jouer dans ce style, y compris des solistes comme le saxophoniste alto Frank Morgan et le pianiste Amos Trice, des jazzmen dont le son est aux antipodes de ce que les gens imaginent quand ils pensent au jazz de la côte ouest. Certains de ces musiciens sont si « obscurs » que même les spécialistes du jazz à Los Angeles ne savent pas où les trouver. Pendant quelques mois, un peu avant que Cannonball Adderley n'entre en scène, Frank Morgan semble avoir été un des rares saxophonistes alto à avoir quelque chose de très personnel à offrir au sein des paramètres établies par Bird. Carl Perkins, disparu en 1958, était l'un des pianistes de jazz les plus originaux depuis Budd Powell. Entièrement autodidacte, il commença le piano avant d'avoir entendu



A trumpet meets the Pacific Ocean.

Eine Trompete trifft auf den Pazifik.

Rencontre entre une trompette et l'océan Pacifique.

quiconque en jouer et tenant son avant-bras gauche parallèle au clavier plutôt que perpendiculairement, ce qui est la pratique courante. Cela lui permettait d'atteindre les notes les plus basses avec son coude. Ses morceaux et son style étaient aussi originaux que sa technique. Miles Davis et les nombreux autres grands musiciens qui ont eu l'occasion de jouer avec lui l'ont encensé mais même sa mort n'a pas suffi à accomplir ce que le décès d'un musicien de jazz tend à faire automatiquement : lui apporter une publicité posthume. Joe Albany est un autre pianiste tout aussi original, basé à Los Angeles. En 1946, il a enregistré avec Lester Young quelques airs pour la maison de disques Aladdin, spécialisée dans le blues. Après cela, les mordus de jazz ont passé treize ans à se demander qui pouvait bien être ce Joe Albany jusqu'à ce que, en 1959, un autre album obscur ne soit édité par Riverside, cette fois enregistré dans un salon. Il est impossible de l'attirer dans un studio d'enregistrement depuis qu'en 1946 il s'est enfui d'une séance d'enregistrement après s'être disputé avec Charlie Parker. Ross Russell a dit de lui : « Depuis, il a tourné le dos à toutes les occasions de faire un disque. » Avec Al Haig et Dodo Marmarosa, Albany est l'un des pianistes à avoir le plus rapidement découvert son propre style au sein du be-bop revu et corrigé par Bud Powell. Le plus remarquable, c'est qu'ils sont tous les trois blancs. Avec le clarinettiste Tony Scott, ils sont pratiquement les seuls musiciens blancs à s'être fait accepter au sein de l'élite créative du be-bop des années quarante.

On trouve également du jazz traditionnel à Hollywood. C'est ici que vit Johnny St. Cyr, le banjoïste et guitariste préféré de Louis Armstrong. Le Dixieland Band de Terry Buckner joue constamment sur Sunset Boulevard, l'avenue « glamour ». Meade Lux Lewis, peut-être le plus brillant des pianistes de boogie-woogie authentique, habite depuis longtemps sur la côte ouest et joue toujours avec un tel brio qu'on ne peut s'empêcher de se demander, à l'instar de Panassié : Comment se fait-il que presque tous les musiciens qui jouent dans ce style soient corpulents ? Dans la mesure où jouer du jazz est lié traditionnellement à une conscience d'un corps sain et énergique, cette question en dit plus long sur la musique qu'on pourrait le croire dans notre monde, où l'apparence d'une personne correspond rarement à sa vraie nature.

Red Nichols qui, avec ses Five Pennies, fut l'un des musiciens les plus célèbres des années vingt et trente, pendant

Barney Kessell with writer Will McFarland.

Barney Kessell mit Autor Will McFarland.

Barney Kessel avec l'écrivain Will McFarland.

new-yorkais de Bix Beiderbecke à Chicago, est un autre de ces grands jazzmen traditionnels qui se sont installés à Hollywood, où il est considéré comme une sorte de *persona grata*. Sa vie a fait l'objet de l'une de ces affreuses « biographies filmées » sur des musiciens et dont seule la première, *Romance inachevée*, sur Glenn Miller, était regardable. Toutes celles qui se sont succédé depuis rivalisent de banalité et de mièvrerie. Comment se fait-il qu'en dépit du grand nombre d'excellents jazzmen en Californie, aucun des studios de cinéma ne semble savoir comment ils vivent, s'expriment et bougent ? C'est bien là un phénomène typique de Hollywood qui illustre – au delà du cadre musical – les rapports artificiels qu'entretiennent les réalisateurs avec tout ce qui est vraiment vivant. Pratiquement tous les musiciens dépeints par Hollywood sont des stéréotypes et des caricatures. Ce n'est certainement pas un hasard si ce qui est sans doute la caricature la plus absurde du jazz traditionnel – plus absurde encore que la musique d'Acker Bilk et de Chris Barber – est le fait de gens liés au cinéma. Les membres de Firehouse Five ne sont que des musiciens du dimanche : ils sont tous employés chez Walt Disney. Toutefois, ce ne sont pas que les musiciens qui sont transformés en clichés dans les films d'Hollywood mais le jazz tout entier. La jubilation générale devant le fait que le jazz soit enfin de plus en plus accepté comme musique de film fait souvent oublier de quel genre de films il s'agit : la plupart traitent de criminalité, de drogue, de délinquance juvénile et de pègre. Ainsi, sans que cela ne soit jamais explicité, on conditionne les masses de spectateurs à considérer le jazz comme l'expression musicale du crime organisé. Pratiquement aucune bande originale ne laisse entendre que, comme toute forme d'expression artistique authentique, le jazz englobe toute la gamme des émotions humaines. Même quand John Lewis, le maître du Modern Jazz Quartet, compose la musique du *Coup de l'escalier*, il utilise un jazz plus authentique dans une scène de séduction que dans les moments plus « inoffensifs ».
Certes, on peut se réjouir de ce que les clichés de la musique de film conventionnelle soient remplacés par du jazz mais Hollywood n'a pas transformé la musique de film en jazz. Au contraire, il a transformé le jazz en musique de film dans le mauvais sens du terme. Le jazz a été paré des mêmes clichés qui avaient rendu l'ancienne musique de film intolérable. Ainsi, en tant que musique de film, le jazz est devenu intolérable à son tour, du moins à Hollywood. En France, dans des films comme *Ascenseur pour l'échafaud*, *Les Liaisons dangereuses 1960*, *Un Témoin dans la ville* et *Des Femmes disparaissent*, des réalisateurs tels que Louis Malle, Roger Vadim et E. Molinaro ont découvert des possibilités plus en rapport avec la vraie nature du jazz. Miles Davis, Kenny Clarke, Barney Wilen, Kenny Dorham et les Jazz Messengers d'Art Blakey ont improvisé librement la musique pendant qu'on leur projetait le film. Il s'agit d'une démarche plus satisfaisante sur le plan artistique. Néanmoins, là encore, on tend à imposer au jazz une atmosphère de crime et de pègre. Quelqu'un ne connaissant rien à la musique et cherchant à se faire une éducation au cinéma constaterait que le jazz, même le plus sérieux et sophistiqué, est associé au viol et au meurtre, tout comme il aurait l'impression que la musique de Johann Sebastian Bach, même la plus profane et joyeuse, appartient principalement à l'église.
Le jazz moderne à Hollywood est apparu bien avant le West Coast. Il a commencé avec Benny Carter, Harry « Sweets » Edison et Red Norvo. Benny Carter, devenu un des grands arrangeurs depuis son travail pour les Cotton Pickers de McKinney dans les années vingt, s'est rendu à Hollywood pour poursuivre dans cette veine et composer des musiques de films. Harry Edison et Red Norvo l'ont imité parce qu'ils aimaient beaucoup la Californie. Pendant des années, Edison fut l'un des rares musiciens noirs à travailler dans les orchestres de films et de studios d'Hollywood. En tant que membre de l'orchestre de Count Basie dans les années trente et quarante, il fut l'un des pionniers de la trompette moderne. Tout comme Roy Eldridge fut le précurseur de Dizzy Gillespie dans le swing, Harry Edison fut celui de Miles Davis. C'est également un jazzman si radical que, pendant longtemps, il refusa de jouer en studio. Aujourd'hui, il est reparti vivre sur la côte est, où il se produit dans divers clubs. Enfin, le vibraphoniste Red Norvo a traversé tous les styles de jazz, depuis le Chicago et le swing en passant par le be-bop et le cool. Tout au long de sa carrière, il a incarné l'élégance pétillante et le charme ironique. Benny Carter, Harry Edison et Red Norvo sont, ou étaient, des sortes de doyens du jazz moderne de la côte ouest, non seulement sur le plan musical mais également sur le plan humain.
On s'est beaucoup épanché sur la question de savoir si le West Coast était vraiment un style de jazz. Certes, il lui manque l'unité artistique qui définit habituellement le concept de style. Le « West Coast jazz » fut d'abord une étiquette utilisée par les maisons de disques pour commercialiser leur musique, et elle était très vendeuse. Les maisons new-yorkaises n'ont pas tardé à contre-attaquer avec le « East Coast jazz ». D'un autre côté, lors de la grande époque du West Coast, il était toujours possible de deviner rien qu'à l'écoute si un morceau avait été enregistré à l'Ouest ou à l'Est. Il est vrai qu'il y eut rapidement des enregistrements à New York qui présentaient une sonorité West Coast, ainsi qu'une poignée de disques réalisés à Hollywood qui étaient très « new-yorkais ». Toutefois, dans la plupart des cas, les albums de musiciens comme Shorty Rodgers, Shelly Manne, Jimmy Giuffre, Bill Holman, Johnny Mandel, entre autres, avaient une qualité tonale, un phrasé et une conception

« On s'est beaucoup épanché sur la question de savoir si le West Coast était vraiment un style de jazz. »

rythmique que leur auditoire identifiait comme étant « West Coast » même s'il n'était pas toujours en mesure d'expliquer pourquoi. C'était « West Coast » pour la simple raison que le côté facile, détendu et agréable du style de vie et du climat californiens ne pouvait être absent du jazz qu'on y faisait, tout comme la pesanteur et les grands espaces du Midwest imprégnaient le jazz de Kansas City. Quand Bud Shank, par exemple, joue tous les dimanches à Malibu dans un club situé sur la plage, fréquenté par des gens en maillots de bain qui ressortent de temps en temps pour piquer une tête dans les vagues, comment l'ambiance ne se ressentirait-elle pas dans sa musique ? C'est pourquoi nous avons choisi de montrer les musiciens de la côte ouest dans

des décors qui capturent un peu l'ambiance californienne : Shorty Rogers dans les collines de Hollywood ; les jeunes mariés June Christy et Bob Cooper au-dessus de Sherman Oaks, une banlieue de Los Angeles dans la célèbre vallée de San Fernando où vivent tant de musiciens et d'acteurs ; Terry Gibbs et le Shorty Rogers-Harold Land Quintet au bord des piscines de M. Gibbs et de M. Rogers, là encore dans la « vallée » ; enfin, les Lighthouse All-Stars à Hermosa sur la côte du Pacifique avec certaines des plus grandes stars du West Coast jazz, dont le trompettiste Conte Candoli et les musiciens dont les noms figurent sur l'affiche.
Depuis que le glas a sonné pour le West Coast, il ne reste plus beaucoup de boîtes de jazz à Hollywood et à Los Angeles. Le jazz a battu en retraite dans des clubs privés et des jam-sessions, parfois même autour des piscines des musiciens. On est presque tenté de dire que, désormais, les pages de l'histoire du jazz à Hollywood s'écrivent surtout au bord des piscines d'hommes comme Shorty Rogers et Terry Gibbs. Dans les rares clubs restants, les musiciens noirs de hard bop – notamment les saxophonistes ténor Teddy Edwards et Harold Land ou le bassiste Leroy Vinnegar – dominent la scène. On remarquera au passage que ces musiciens vivaient déjà à Hollywood pendant les heures de gloire du West Coast quand davantage de musiciens noirs étaient reconnus et enregistrés. L'arrivée du West Coast jazz coïncida avec l'avènement du 33 tours et donna donc naissance à beaucoup de nouvelles maisons de disques de jazz. Cette renaissance du jazz aida de nombreux musiciens noirs auxquels on n'avait guère prêté attention jusqu'ici. Maintenant ces mêmes musiciens noirs figuraient sur les couvertures de leurs propres disques. Aujourd'hui, Teddy Edwards est le saxophoniste ténor le plus demandé de Los Angeles. En Californie aussi, le jazz est devenu « noir ». Mais il me semble que sur la côte ouest même le jazz « noir » est un tantinet plus charmant et gentillet qu'à l'Est et qu'il ne proteste pas aussi férocement et furieusement que de l'autre côté de l'Amérique. Shorty Rogers qui, non content d'être un musicien exceptionnel et également très malin, a su exploiter cette situation en « absorbant » provisoirement la totalité du Harold Land Quartet, y ajoutant sa trompette pour le transformer en Shorty Rogers Quintet. Nous sommes allés l'entendre répéter avec son combo dans sa ravissante maison à Van Nuys, au bord de sa piscine, naturellement ! Le Harold Land Quartet était constitué, outre d'Harold Land, d'Amos Trice (piano), de Joe Peters (batterie) et de Clarence Jones (basse). Cependant, comme nous l'avons dit plus haut, les anciens musiciens du West Coast sont toujours là. Ils jouent dans des orchestres qui se consacrent au cinéma et à la télévision. Quand on y regarde de plus près, on se rend compte que Pete Rugolo, par exemple, utilise la flûte et le saxo alto de Bud Shank dans pratiquement tous ses enregistrements, ou que le frère de Conte Candoli, Pete, un trompettiste de studio touche-à-tout et expérimenté, a tellement d'engagements qu'il ne sait plus où donner de la tête. Le vibraphoniste Terry Gibbs a réuni certains des meilleurs musiciens de studio dans son big band, leur offrant ainsi l'occasion d'échapper de temps en temps à la monotonie du travail quotidien en studio. Leonard Feather a qualifié le Terry Gibbs Big Band « d'orchestre de Lionel Hampton pour jeunes gens plus musicaux ». Il a raison : Terry Gibbs conjugue la vitalité de Hampton avec tout le raffinement et la sophistication de la côte ouest. Nous avons débarqué chez lui à Woodland Hills, dans la « vallée », un dimanche après-midi alors qu'il répétait avec ses musiciens, là encore, au bord de la piscine ! Leur jam-session était formidable, remplie d'échanges musicaux entre jazzmen des côtes est et ouest. Le bassiste Buddy Clark, le batteur Mel Lewis, le trompettiste Al Porcino, le saxophoniste ténor Med Flory, le guitariste Herb Ellis et d'autres, jouèrent avec Horace Silver et plusieurs invités du Miles Davis Quintet : Paul Chambers, Wynton Kelly et Sonny Stitt. Teddy Edwards assurait le lien entre les deux groupes. Naturellement, les musiciens étaient venus accompagnés de leurs épouses et petites amies. La chanteuse bostonienne Teddy King faisait comme les autres femmes : elle écoutait. Certains des musiciens jouaient en maillot de bain et s'interrompaient parfois pour faire quelques longueurs dans la piscine de Terry Gibbs. Pendant que Mel Lewis nageait, Gibbs, en maître de cérémonie, le remplaçait à la batterie. Il va sans dire que les bons musiciens de studio – les jazzmen de la côte ouest – savent jouer n'importe quel style qui jouit des faveurs du moment. C'est précisément pourquoi ils échappent à toute tentative de cataloguer leur manière de jouer, surtout maintenant que le West Coast n'est plus une « étiquette vendeuse » (mais cela vaut pour la plupart des jazzmen un peu partout). Le déclin stylistique de cette étiquette est allé de pair avec son déclin commercial sans qu'il soit possible de dire lequel a entraîné l'autre, ils sont trop indissociables. Bon nombre des meilleurs musiciens de West Coast, qui continuent d'enrichir l'histoire du jazz en transcendant les modes et les styles de jeu, ont perdu leur identité stylistique d'alors au moment de la transition au hard bop, sans toutefois en acquérir une autre. C'est particulièrement le cas (ou du moins cela l'a été pendant quelques années) de Jimmy Giuffre, dont le trio formé avec Jim Hall à la guitare et Ralph Peña à la

« Le batteur Shelly Manne est admiré par tous les musiciens de Californie, tous styles confondus. »

basse fut non seulement un grand moment du jazz West Coast mais également du jazz tout court au milieu des années cinquante. L'intégration d'anciennes ballades folk américaines dans le jazz moderne, entreprise par le trio de Jimmy Giuffre, paraît encore plus fructueuse aujourd'hui que, disons, le recours à des éléments de musique de chambre du 19e siècle par le Chico Hamilton Quintet, ou du moins autant que l'utilisation de la musique baroque par le Modern Jazz Quartet. Giuffre s'est rendu à New York où, écrasé par les idées de Thelonious Monk et le son de Sonny Rollins, il a perdu pratiquement toute la puissance évocatrice qui rendait sa musique si personnelle et unique. En tant que saxophoniste ténor, il n'a rien acquis en contrepartie qui soit exclusivement nouveau ou n'appartienne qu'à lui. Le cas du saxophoniste alto Art Pepper est plus tragique. Il a perdu tellement d'assurance lors de la transition au hard bop qu'il a non seulement hésité entre les styles mais également entre les instruments : saxos alto, ténor et même baryton. Plus rien ne le satisfaisait entièrement et il a fini par accepter un emploi de preneur de son dans un studio. Néanmoins, la musique l'habitait tellement qu'il ne pouvait s'empêcher d'y revenir encore et encore. Finalement, trop malheureux, il a cessé de se débattre contre le démon de la drogue, un mal qui l'avait hanté par le passé mais qu'il semblait avoir surmonté, s'y soumettant complètement. Le batteur Shelly Manne est le seul musicien à avoir traversé indemne cette crise, émergeant même, si l'on peut dire, encore plus splendide et rayonnant du « Götterdämmerung » du West Coast. Il était et continue d'être le symbole du bon goût swinguant et de l'assurance, admiré par tous les musiciens de Californie, tous styles confondus. Shelly possède un ranch à Northridge dans la « vallée » où il élève des chevaux avec sa femme Flip. Sur la photo, il pose avec son préféré, un Tennessee walking horse nommé Panama Limited.
Si vous cherchez un slogan pour définir le jazz à Hollywood – le West Coast jazz en particulier ou l'ambiance de la côte Ouest en général – il vous suffit de vous reporter à la pochette d'un album enregistré par Jackie Cain et Roy Kral, avec des arrangements de Bill Holman, *Free and Easy* (« libre et facile »). Jackie et Roy vivent à Las Vegas, « le miracle dans le désert ». Quelqu'un escaladant les cratères de la Lune et voyant soudain se dresser devant lui une ville moderne fantastique ne serait pas plus estomaqué que l'Européen traversant le désert du Nevada pour débouler tout à coup dans la capitale du jeu. Jackie Cain et Roy Kral sont issus du Charlie Ventura Ensemble, qui faisait du « bop pour le peuple » à la fin des années quarante. Ils représentent l'autre ensemble vocal important du jazz moderne, celui qu'on oublie trop souvent au profit de Lambert, Hendricks et Ross, comme si ces derniers étaient les seuls qui méritaient d'être cités. La musique de Jackie et Roy incarne le charme, la drôlerie et la légèreté du jazz californien, même si elle n'a pas la puissance et l'originalité qu'on trouve sur la côte est. Même le fait que M. et Mme Kral ne soient pas originaires de Californie et vivent dans l'État du Nevada correspond assez bien au profil du jazz californien.

SAN FRANCISCO, MONTEREY AND LAS VEGAS

"The only people who are really interested in traditional jazz are the intellectuals."

San Francisco, the city by the Golden Gate, has more traditional jazz than any other American city except New Orleans. Still, one can't speak of a flowering of traditional jazz there, but rather the opposite. And it's surely no accident that the city with the most traditional jazz in the U.S. is also the one that proves most convincingly that for all practical purposes, traditional jazz is virtually dead. The three great traditional jazz musicians in San Francisco are Kid Ory, Earl Hines, and Muggsy Spanier. We also heard the old Chicago-style pianist Joe Sullivan, clarinetist Darnell Howard, trombonist Jimmy Archey, bassist Pops Foster, and several others. Almost all of them complained about the situation of traditional jazz. Muggsy Spanier stopped playing in San Francisco long ago, and it's telling that his only sizeable successes of recent years had been in Europe. Kid Ory had just been forced to close On the Levee, the club he opened in San Francisco, for several months, because hardly anyone was coming. And Earl Hines had more or less the opposite cause for complaint. When I was in San Francisco ten years ago, he was playing at Club Hangover, the city's most important traditional club. He was still there in 1960, playing the same pieces night after night for an audience that gets drunk and tries to show its expertise by requesting *High Society* and *When the Saints Go Marchin' In*. The only ones who really seem to be interested in traditional jazz in San Francisco are the intellectuals, and that may be why there is more traditional jazz there than elsewhere. The city has always been a favorite of intellectuals and artists of every stripe.

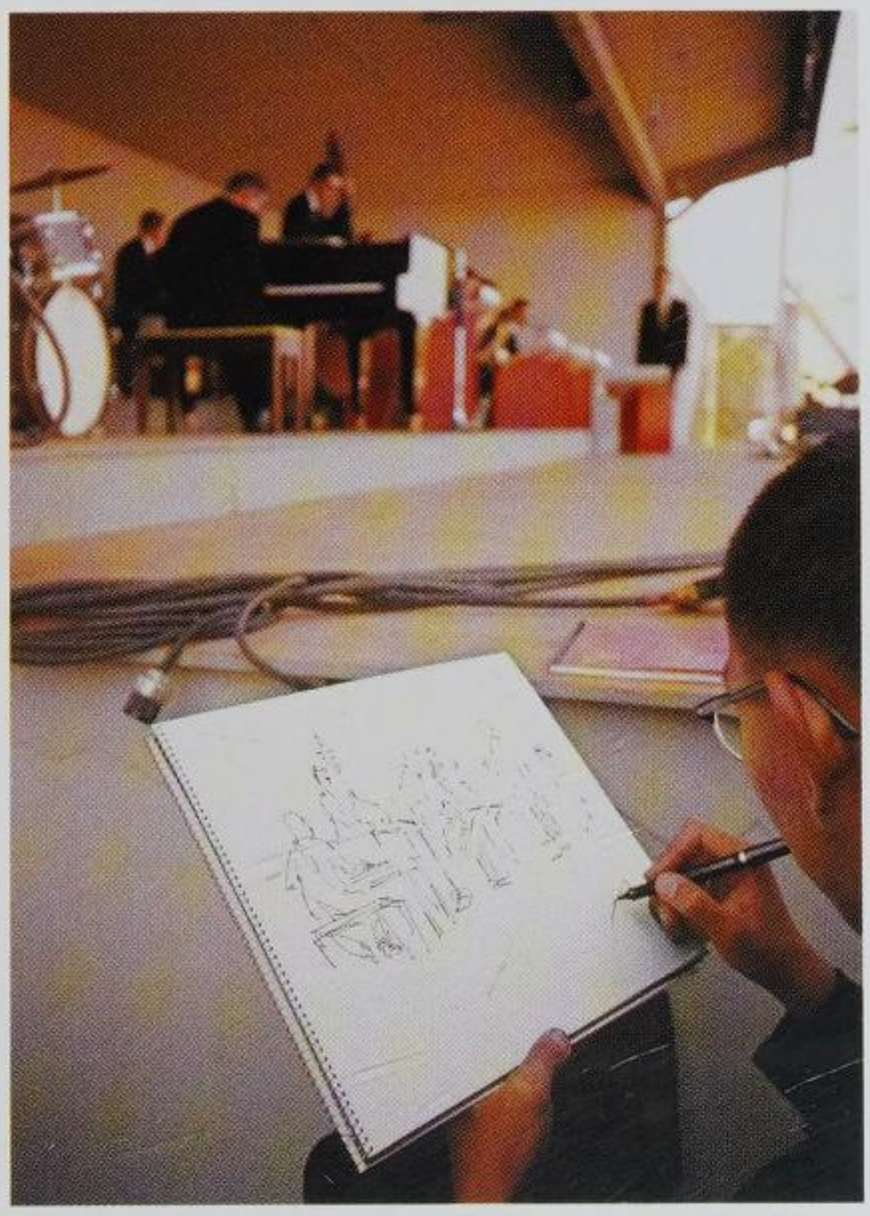
It is indeed a strange phenomenon that so many intellectuals agree with Europe's very young teenagers that the best jazz is traditional jazz. For the intellectuals, the reason may lie above all in their fascination with the "wholly other," with everything that is simple, direct, forthright, naïve, childlike, and primitive (in the good sense), which indeed exerts such a powerful attraction throughout the modern art world. The general fascination with the Roaring Twenties and with all of the marvelous things that took place at that time in every area of art and culture may also be a contributing factor.

What explains the tremendous popularity of traditional jazz among European teenagers? Why is it that the English magazine *Melody Maker* could write that the Dixieland phenomenon of the turn of the 1960s is "the most explosive musical phenomenon since the Charleston? And this fashion arose, came about spontaneously, with a minimum of outside advertisement, advertisement from without." Says *Melody Maker* editor in chief Pat Brand: "It is today's commercial dance music. It is the music that yesterday's rock and roll fans have moved on to. To call these people 'jazz fans' is an insult to the thousands of aficionados who are truly devoted to the cause, who—now in their thirties and forties—fought to see this kind of music released on record and broadcast on the radio. You only have to mention names like Buddy Bolden, Bunk Johnson, or Barney Bigard to today's young Dixieland fans; they are at a loss what to make of them. They're interested in jazz for every reason other than musical ones." Why is that? An English jazz critic who drove through the United States some time ago complained bitterly that in the United States, the only people you see in clubs where traditional jazz is played are old people clinging to sentimental memories of their youth. Why is it, he asked, that young Americans don't listen to traditional jazz? To me the answer seems quite simple. In America traditional jazz made its mark in the 1920s, when it was a living phenomenon and when Europeans were at best enjoying jazz as a curious added attraction at vaudeville shows and music halls. At that time the Original Dixieland Jazz Band, the New Orleans Rhythm Kings, and Red Nichols enjoyed the success in the U.S. that Chris Barber, Papa Bue, and Acker Bilk are enjoying in Europe today.

Thus, the excitement today's European teenagers feel about traditional jazz springs from a kind of need to catch up. It is a phase they have to go through, just as people had to go through it in America thirty years ago. It has been pointed out again and again that almost everyone who is interested in traditional jazz for truly musical reasons and stays with it—instead of discarding it as a passing infatuation of their youth—sooner or later finds their way to more modern forms of jazz. The bands themselves also continue to evolve. Humphrey Lyttelton, who helped unleash the successful rise of traditional jazz in Europe, plays mainstream jazz today. Similarly, the Feetwarmers, the most successful Dixieland band in Germany, have long preferred to play swing rather than traditional jazz. The whole European mainstream phenomenon consists of people who come from traditional jazz; they've heard it so much that it has little left to offer them, but they still have difficulty relating to modern jazz.

"There's more traditional jazz in this city by the Golden Gate than there is elsewhere surely because of the cosmopolitan atmosphere."

There is certainly still traditional jazz in the United States. And there is much better mainstream jazz than there is in Europe. But the fanaticism that surrounds this music in Europe is largely unknown in the United States. It is a fanaticism based on the need to catch up, the typical fanaticism of the rear guard. The reason young Americans have no connection with traditional jazz is because it was their parents' music. By contrast, the teenagers of Europe can't possibly have the feeling that traditional jazz has anything at all to do with their parents. For them it's the music of the youth of today—a species of music that can only be played in its genuine and authentic form by a handful of old musicians, and which everyone else is condemned to warm over,



Opposite The Montgomery Brothers, left to right: Buddy, Monk and Wes, by the Golden Gate Bridge in San Francisco.
Below At the Monterey Jazz Festival.

Gegenüber Von links nach rechts: Die Montgomery Brothers Buddy, Monk und Wes vor der Golden Gate Bridge in San Francisco.
Unten Das Monterey Jazz Festival.

Ci-contre De gauche à droite : Les frères Montgomery Buddy, Monk et Wes, devant le Golden Gate Bridge à San Francisco.
Ci-dessous Le Monterey Jazz Festival.

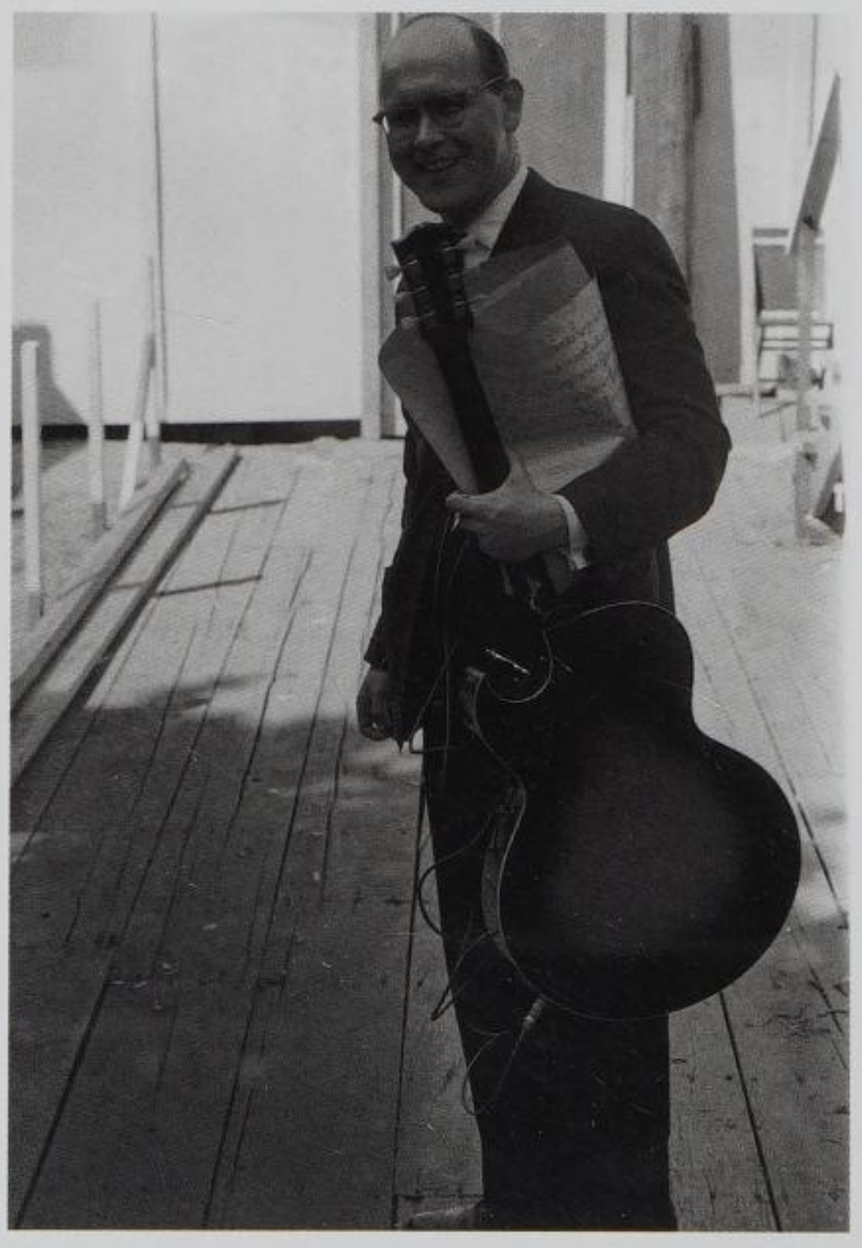
not just secondhand, but thirdhand and fourthhand. From King Oliver, the line of descent passes to Lu Watters and Bunk Johnson and then to George Lewis; then it goes to Europe, to Ken Colyer, and from there it goes to the countless bands that hark back, not to Oliver, Armstrong, and Morton, but to Colyer and Barber, with three or four imitations between themselves and the genuine article. Immediately after the war, many European New Orleans bands had a particularly "original" and far-flung way station in the form of the Australian band of Graeme Bell. For jazz fans behind the Iron Curtain, this way station still exists today, because Bell made a few records in Czechoslovakia around 1947, and they are some of the few jazz records that were and still are available there. Here at least, the choice of the sterile imitation is understandable, since there is nothing else to be had. In Western Europe, however, the preference for Barber, Colyer, and Papa Bue is absurd, because Oliver, Morton, and Armstrong are readily available on the record market. But there may be a generational problem at work here as well. People don't want to be told that what they regard as the music of today is actually the music of yesterday (or even the day before yesterday). They want contemporary models. The generational problem is critical in all forms of jazz and in dance music too. The younger generation wants to be alone with its music. Music, as it were, is supposed to set up a space around them where they can be undisturbed by the traditions, conventions, and rules and regulations of their parents. In the United States, traditional jazz can no longer fulfill this mission. In Europe it does. And because it didn't do so earlier here, it *must* do so now, so that the evolution of jazz can continue organically. That is what I mean by a need to catch up. For all that, a relapse is entirely conceivable. The striking success that a musician like Chris Barber has enjoyed in New York, Monterey, and Chicago may have to do with the fact that people there experience his music as European (and rightly so!). And indeed, the European aspect was featured very prominently in almost all of Barber's reviews, the positive as well as the negative. There is also the fact that there are very real differences between the "thirdhand people" and the "fourthhand people." For example, Chris Barber is "better" than a band like Eggy Ley's, which is so bad that even in the home country of the modern Dixieland industry (and its own), it could hardly spark any enthusiasm and therefore had to perform in German jazz clubs for years. People there accepted them for the simple reason that they were, after all, "Dixieland from England." With all that, it is entirely understandable that for all the traditional musicians we were able to hear and talk to—and who are present in such abundance in San Francisco in particular—Europe is the Promised Land. Muggsy Spanier and his wife said over and over, "The best thing would be if you just took us with you."

There is no doubt that San Francisco's traditional jazz musicians make music that, both in qualitative and expressive terms, far surpasses anything played by the commercially successful bands of the European Dixieland craze. Kid Ory is better than ever, thrilling in his persuasiveness and the eruptive force of his playing. Even for the listener familiar with Bud Powell and Horace Silver, Earl Hines was and is an exemplary pianist, with an astonishing rhythmic sureness and a good cheer that communicates itself to every listener. His trombonist, Jimmy Archey, and his bassist, Pops Foster, both of whom belong to the great, authentic generation of traditional jazz, give the Earl Hines Band a New Orleans sound that is almost as authentic as Kid Ory's. Clarinetist Darnell Howard, who played with King Oliver and Jelly Roll and has lived in San Francisco for thirteen years now, also helps to create this authentic sound. And Muggsy Spanier—with his face that was already so deeply lined in the 1930s, and therefore isn't a sign of age—is still the "blackest" of the white Chicago-style musicians. There may be more of King Oliver and the early Louis Armstrong in him than in any other trumpeter playing today.

"San Francisco is where the 'jazz and poetry' phenomenon began. Beat cafés hung signs reading 'Poets Wanted.'"

Another reason why there is more traditional jazz in the city by the Golden Gate than there is elsewhere is surely the cosmopolitan atmosphere of the city. Also, something of the great gold rush of 1848 and the fin de siècle seems to linger here, with everything that took place between the first devastating fire of 1849—along with five more, each of which almost completely destroyed the city—and the great earthquake of 1906. Even the 1920s, with their unmistakable atmosphere, are more present in San Francisco today than they are elsewhere. It accords with the personality of this city that every year at carnival time, Amos White—a seventy-two-year-old trumpeter from New Orleans who has lived in Oakland, near San Francisco, for many years—revives the tradition of the old New Orleans street parades. And it also accords with the city's personality that the New Orleans revival—the rediscovery of early jazz—is supposed to have started here. In actual fact it is doubtful that San Francisco sparked the great revival all alone. At the end of the 1930s, the New Orleans renaissance (as they call it in France) seemed to be in the air. The time was ripe for it. A great variety of independent factors all pointed in its direction, including the records made in New York in 1938 by the French jazz critic Hugues Panassié, with Tommy Ladnier, Sidney Bechet, and Mezz Mezzrow; the search for Bunk Johnson in Louisiana, which lasted for years; and indirectly, the great success of the "Dixieland Swing" of Bob Crosby's Bobcats. But there is no doubt that the initiative of a group of young musicians in San Francisco played a decisive role. The most important member of the group was the trumpeter Lu Watters. Lu Watters's Yerba Buena Jazz Band was the nucleus for many musicians whose names are connected with the New Orleans revival: ragtime pianist Wally Rose, who still plays ragtime in San Francisco today; trumpeter Bob Scobey, who later led a band of his own; trombonist Turk Murphy, who has since formed one of the few really successful traditional jazz bands in the United States; banjo player and singer Clancy Hayes; and indirectly singer Claire Austin, who was surely the first white female singer to directly emulate Bessie Smith, as so many others have since gone on to do, including Ottilie Patterson in England and blues singer Barbara Dane (who can be seen with Benny Carter in the chapter on Hollywood).

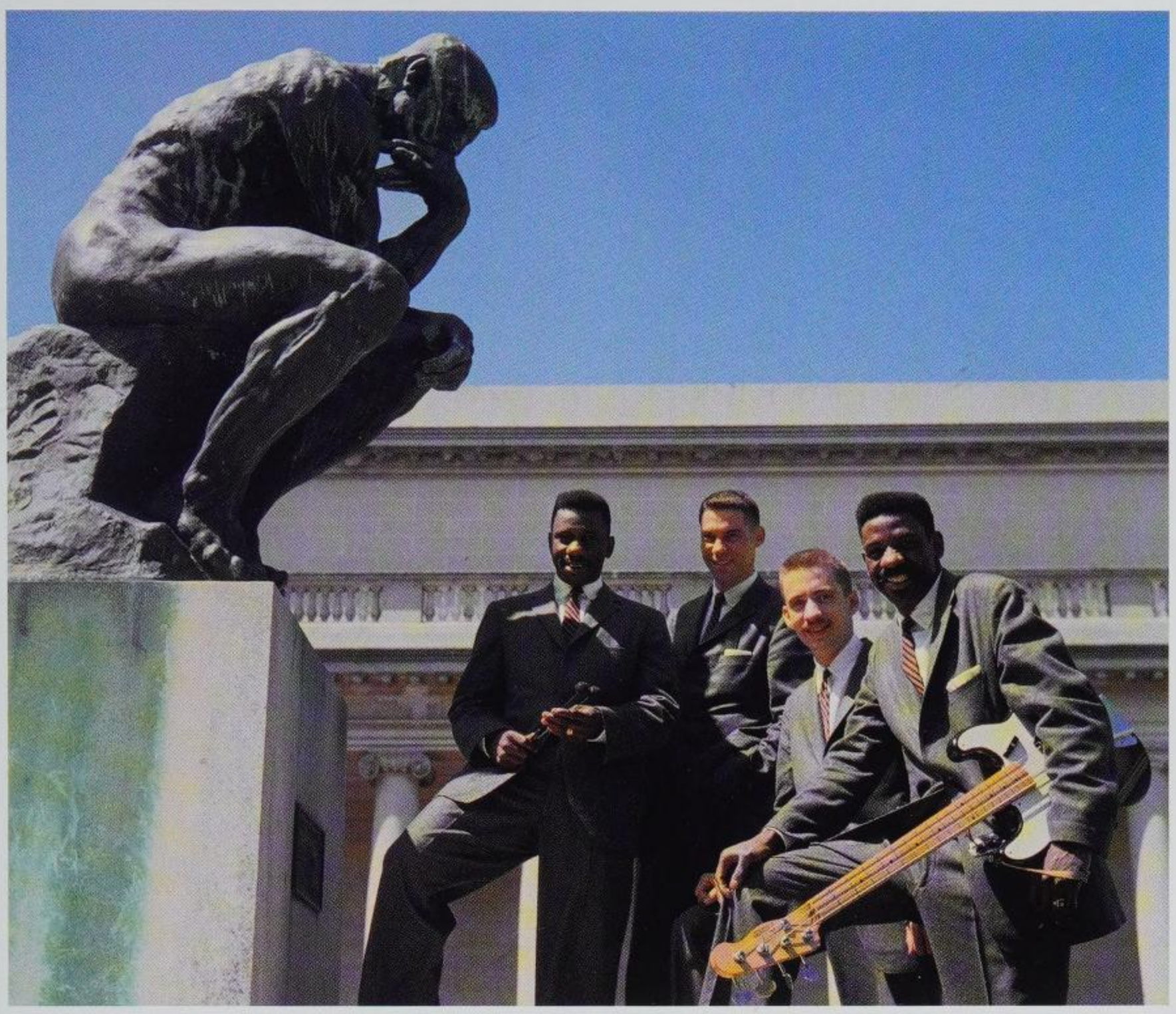
Most of the musicians from the old Lu Watters's Yerba Buena Jazz Band are still active today, but no one in San Francisco could tell us where to find Lu Watters himself. Lu has withdrawn to Cotati, a little town about ninety kilometers



Jim Hall at the Monterey Jazz Festival.

Jim Hall beim Monterey Jazz Festival.

Jim Hall au Monterey Jazz Festival.



The Montgomery Brothers with Rodin's *The Thinker*, San Francisco.

Die Montgomery Brothers mit Rodins *Der Denker*, San Francisco.

Les frères Montgomery avec *Le Penseur* de Rodin, San Francisco.

north of the city. He doesn't even own a trumpet anymore and no longer has any contact with jazz people at all. He works as a cook in the large Sonoma County Hospital, where he has thirty employees working under him and cooks for some five hundred patients every day. And he still has a hobby too. It isn't jazz anymore, however, but mineralogy. He said he would like to come to Germany one day, since "in the Black Forest there are sure to be whole different kinds of stones in the woods than here in California." I asked Lu Watters how the revival of the 1930s in San Francisco had come about. Lu said that around 1935 he was in a big band. They played all the swing compositions that were in fashion at the time. There was a group of musicians in the band who didn't like having to play the same hit pieces over and over, evening after evening. They went looking for new compositions, and that's how they discovered the old traditional jazz numbers. In 1936, when the band had a gig at Sweet's Ballroom in Oakland, a Dixieland group formed within the band. From everything that Lu Watters said, it was clear that to begin with, the entire series of events unfolded without the slightest consciousness of style. They knew nothing about New Orleans jazz at first. They simply wanted to play different pieces. Only when they really did play those other pieces did they discover the style to which they belonged. That's the opposite of how things usually work in jazz. Normally the piece and composition are secondary. It isn't the composition that occupies center stage but the musician and his stylistic language. It seems significant to me that things were clearly different at the beginning of the Dixieland revival. We were only able to conduct these conversations with Lu Watters in bits and pieces, because in between he had to see that everything was going smoothly in the hospital's big kitchen, and finally he had to leave us altogether, because, as he said, "My patients have to eat on time." And then he said: "I believe traditional jazz will always be there. Things may sometimes go downhill for it, but then they look up again. But I'm against anyone who says it's the only kind of good music."

Nor is traditional jazz by any means the only kind of good music in San Francisco. The Blackhawk and the Jazz Workshop are two of the best modern jazz clubs I know. Dave Brubeck became a successful man around 1950 playing at the Blackhawk. Ten years later, the Jazz Workshop in San Francisco was the first club to take a chance on the Montgomery Brothers, who came from Indiana: pianist Buddy, bassist Monk, and guitarist Wes Montgomery. The jazz critic Ralph Gleason—a kind of "soul" and conscience of jazz in San Francisco—wrote of Wes that he was "the best thing to happen to the guitar since Charlie Christian." Wes Montgomery is the first guitarist to combine a strong and authentic blues feeling with that virtuoso guitar technique that was formerly the province of guitarists whose blues feeling was not their strongest suit. Vibraphonist Cal Tjader is also connected with San Francisco, or more precisely with Sausalito by the Golden Gate, where he has his yacht. Cal came out of the first Dave Brubeck Quartet in 1950 and became one of the few modern vibraphonists to preserve his own identity in the face of the powerful influence of Milt Jackson. He mainly played Cuban jazz, which combines Latin American rhythms with the harmonic and melodic language of modern jazz. It's certain that since the great days of Chano Pozo in the Dizzy Gillespie Big Band of the 1940s, no one has made Cuban jazz as interesting as Cal's. His music is certainly not as vital as Chano and Dizzy's, but it is that much more subtle and sophisticated. Tenor saxophonist Brew Moore has also lived in San Francisco for many years. Thelonious Monk has made some of his best recordings at the Blackhawk. And Cannonball Adderley has said that he would also like to live in this beautiful city, if he could find a way to arrange his career accordingly.

"The beatniks hear the echo of their idol, Charlie Parker, who is surrounded by a mystical aura in countless poems."

The whole atmosphere is more open to jazz in San Francisco than it is in most other cities. There is more about jazz in the daily papers than anywhere else in the United States, written by Ralph Gleason and Russ Wilson. There is more

Brew Moore, tenor saxophonist, at the Jazz Cellar, San Francisco.

Brew Moore, Tenorsaxofonist, im Jazz Cellar, San Francisco.

Le saxophoniste ténor Brew Moore au Jazz Cellar, San Francisco.

jazz on the radio than anywhere else. The first and still best-known of the American "all-jazz stations," which play "all jazz and nothing but jazz" from morning till night, is located in San Francisco: Pat Henry's KJAZ. It is almost something like a symbol of San Francisco that one of the city's most beautiful spots—out at Cliff House where the Golden Gate meets the Pacific Ocean and where there is also a beautiful big beach—is the setting for the most impressive public collection of piano rolls I know. A large room stands full of ragtime pianos and old music machines, electric and mechanical organs and nickelodeons with angels and dolls and other figures, fin de siècle precursors of the modern jukebox. Many of these machines play authentic ragtime. It isn't indicated anywhere who recorded

"San Francisco is the only city where you can still hear 'living' ragtime."

the various piano rolls, but you can't help feeling here that you are surrounded by the ghosts of the great ragtime pianists, perhaps even Scott Joplin in person. (It should be mentioned in this context that San Francisco is the only city where you can still hear "living" ragtime. Wally Rose, Burt Bales, Don Ewell, and others can still be heard in San Francisco today, with faithful and honest interpretations of old ragtime music.) There is also jazz among the bearded adherents of the beat generation, and here of course the jazz in question is modern jazz. The "beatniks" have their cafés on Grant Street, or North Beach as the area is called (although there is certainly no beach there). On the one side Grant Street runs into San Francisco's famous Chinatown, the largest Chinese city outside of China, and on the other into the no less famous and no less colorful center of the beat generation. This is where the "jazz and poetry" phenomenon began. Jack Kerouac, Lawrence Ferlinghetti, and the other beat generation poets and would-be poets first recited their poems to the accompaniment of jazz music here. And when there were no longer enough poets to go around, the beat cafés hung signs reading "Poets wanted" outside their front doors. Although it was taken in Hollywood, the photograph is a good example of the atmosphere of the jazz and poetry phenomenon. Bob Dorough, who performed as a poet, speaker, and musician, recites poems by Kenneth Patchen to the music of Billy Bean (guitar), Bob Hardaway (tenor saxophone), and Ralph Peña (bass). But it isn't only poems that the beatniks combined with jazz. There are entire evenings where young and old beat "types" and their girlfriends tell stories from their lives to a jazz accompaniment. They may even tell their whole life story in a kind of surrogate confession by beat types to a jazz beat for an audience of fellow beats. The beatniks' main café on Grant Street was the Jazz Cellar, which burned down in 1959 and was rebuilt a year later. At the reopening, Reverend Pierre Delattre, "the" minister of the beat generation, recited a prayer containing everything you might wish for a good jazz cellar, even if you weren't planning to pray for it:

May this cellar become a place of insight, illumination, peace, and true human relationships.
May the sounds that will be heard here be real and reflect all of life, with its suffering and its joy.
May the musicians achieve an intensity of communication with each other and their listeners in which the barriers dissolve that divide us from what is authentic within us…

The musician most closely connected with the Jazz Cellar and the beatnik milieu on Grant Street in general is the alto saxophonist and vocalist Pony Poindexter. He came from New Orleans and went on to play with Lionel Hampton and Billy Eckstine, but he has lived in San Francisco for so long now that he is regarded as a native. When Pony Poindexter blows his alto sax, the beatniks hear the echo of their idol, Charlie Parker, who is surrounded by a mystical aura in countless poems.
In San Francisco there is not only jazz and poetry in North Beach; there is also jazz and poetry at school. At the Frederic Burk School, ten- and eleven-year-old children improvise poems to jazz music. The jazz for the occasion is played by drummer Lenny McBrowne, bassist Ron Crotty (who used to play with Dave Brubeck), and soprano saxophonist and jazz critic Dick Hadlock, and generally speaking by musicians who happen to be available and feel like joining in. The jazz improvisations inspire a degree of relaxation in the children that simply wouldn't be possible for an adult. They say things in their poems that one would think you could only know if you had lived for quite a while. Ten-year-old Monica said over a drum solo:

Love is a funny thing.
But somewhere inside it
There is hate.

She says that as casually as if she were saying, "The weather is lovely." But the love-hate thematic has now been broached, and the other children pick it up and develop it further. It is taken up by Morna, age nine:

There is a ball.
And inside this ball
There is love
That waits for someone
To discover it.
Soon it will turn into hate.

The musicians follow the children as closely as the children, for their part, listen to the music. Above a soprano saxophone solo by Dick Hadlock, Barbara says:

Under the earth there is
A place made out of love.
It is quiet, friendly, and delicate.
But underneath it is a ball of fire!
That lets hate loose.

Christine adds:

The Devil has left
His traces behind
Inside love.

Over the course of several class meetings, the children were acquainted with the history and laws of jazz music. They have also learned the conventions of Japanese haiku poetry as well as its fairy tales. But they know they mustn't imitate

anything. Ten-year-old Marylin said, "We simply want to express ourselves through poetic symbols." But Eddie, also ten, interrupts her: "Nonsense, what do we know about poetic symbols? We simply looked into ourselves." And a boy who is just then playing the drums turns around and says, "And we clap our hands to it like they used to do in Africa." The key figure, of course, is the teacher, Ray Carney. He leads the children and musicians with the fascination and intensity of a symphony orchestra conductor, tense and alert at every moment, waiting for the connections to materialize between a musician and a child or between the thoughts of a single child. It is striking that hardly an unnecessary word is ever spoken. Everyone waits and speaks only when he has something to say. Sometimes you feel that waiting is just as important as speaking. At one point teacher Carney asked the children, "How many poets are in our room?" All seven children answered, "Eleven." To which the teacher responded, "How many musicians are in this room?" To which the children responded: "Also eleven."
When we visited Carney's class, there were seven children and four musicians in the room. When Ray Carney started his jazz and poetry experiments, the school administration wasn't well disposed toward him. But it soon turned out that his class showed the highest level of achievement that any class of ten-year-old children had ever attained at a San Francisco school. Since then the school administrators have been proud of their teacher. The jazz musicians, who otherwise certainly don't often show much interest in lyric poetry,

"The relaxed character of jazz music allows primordial human experiences to surface in the children."

are surprisingly enthusiastic about the project. The Frederic Burk School cannot pay them an honorarium. They come because they enjoy it. On the day that we visited the Frederic Burk School, there were three musicians in the band who had never taken part in these jazz and poetry experiments before. The teacher hardly explained a thing to them, but they got it right away. Drummer Lenny McBrowne made several contributions to the love-hate thematic, although they were only short sentences each time. The children, for their part, went to the musicians and joined in in their own way, for example by beating a counterrhythm on the back of the bass. The children do not seem to feel that anything in any way special or unusual is going on. For example, the fact that they like to play ball is not forgotten in the psychoanalytic interweaving of love and hate: the ball of love, the ball of hate.

Speaking of the children's marvelous inner freedom, the teacher said: "All you have to do is get them to relax, and then they know these things better than we do. For us all that is buried, and we can only free it up again by working with it scientifically for a long time. I would like to see that it doesn't get buried in the first place. That way the children will get to save a large part of their energy for more important things. Quite apart from the fact that the process of burying and freeing up creates complexes. People today are developing more and more complexes. That's one of our biggest problems. I think my children run less of a risk of developing complexes." The relaxed character of jazz music allows primordial human experiences to surface in the children, primordial situations such as love, death, and fear, which we adults believe are the experiences of our lives, when in fact every human being, every child, carries them within himself from the beginning.
Kenneth has a toy rocket in his schoolbag. He shows it to the drummer. The drummer plays a long solo, and Kenneth says:

I wonder if God thinks
We are replacing him
When we send rockets into space.
I wonder if we have ever
Annoyed him like this before.
I hope he isn't insulted.

And as Dick Hadlock "gets into" his soprano saxophone solo, Patsy says above a breakneck bebop rhythm:

I love the sea
I love the sky,
But I don't know
If I love the truth.

"Jazz and poetry" at the Frederic Burk School: Lenny McBrowne (drums), Ron Crotty (bass), Eddie Duran (guitar) with an improvising young poet.

»Jazz and poetry« in der Frederic Burk School: Lenny McBrowne (Schlagzeug), Ron Crotty (Bass), Eddie Duran (Gitarre) mit einer improvisierenden jungen Dichterin.

« Jazz and poetry » à la Frederic Burk School : Lenny McBrowne (batterie), Ron Crotty (basse) et Eddie Duran (guitare) avec une jeune poétesse en pleine improvisation.

Left Pony Poindexter, San Francisco.
Above Bob Scobey, near the Golden Gate Bridge.

Links Pony Poindexter, San Francisco.
Oben Bob Scobey in der Nähe der Golden Gate Bridge.

À gauche Pony Poindexter, San Francisco.
Ci-dessus Bob Scobey près du Golden Gate Bridge.

Above George Shearing with the Montgomery Brothers, San Francisco.
Opposite Nat "King" Cole at the Fairmont Hotel, San Francisco.

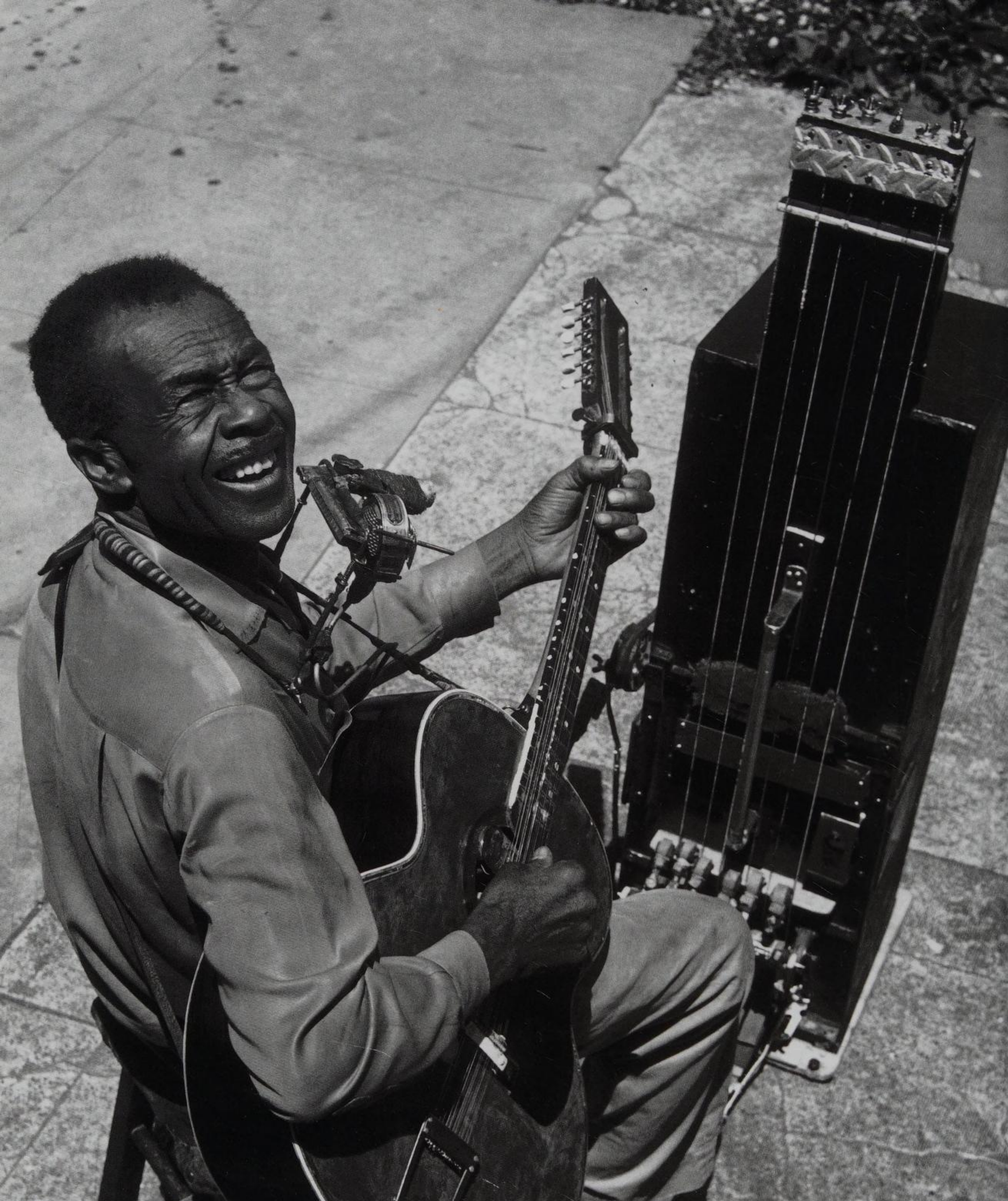
Oben George Shearing mit den Montgomery Brothers, San Francisco.
Gegenüber Nat »King« Cole im Fairmont Hotel, San Francisco.

Ci-dessus George Shearing avec les frères Montgomery, San Francisco.
Ci-contre Nat « King » Cole au Fairmont Hotel, San Francisco.

Above Thelonious Monk, Peggy and friend Gerd Stern, San Francisco.
Opposite Thelonious Monk enjoying his champagne cocktail, San Francisco.

Oben Thelonious Monk, Peggy und ein Freund, Gerd Stern, San Francisco.
Gegenüber Thelonious Monk genießt seinen Sektcocktail, San Francisco.

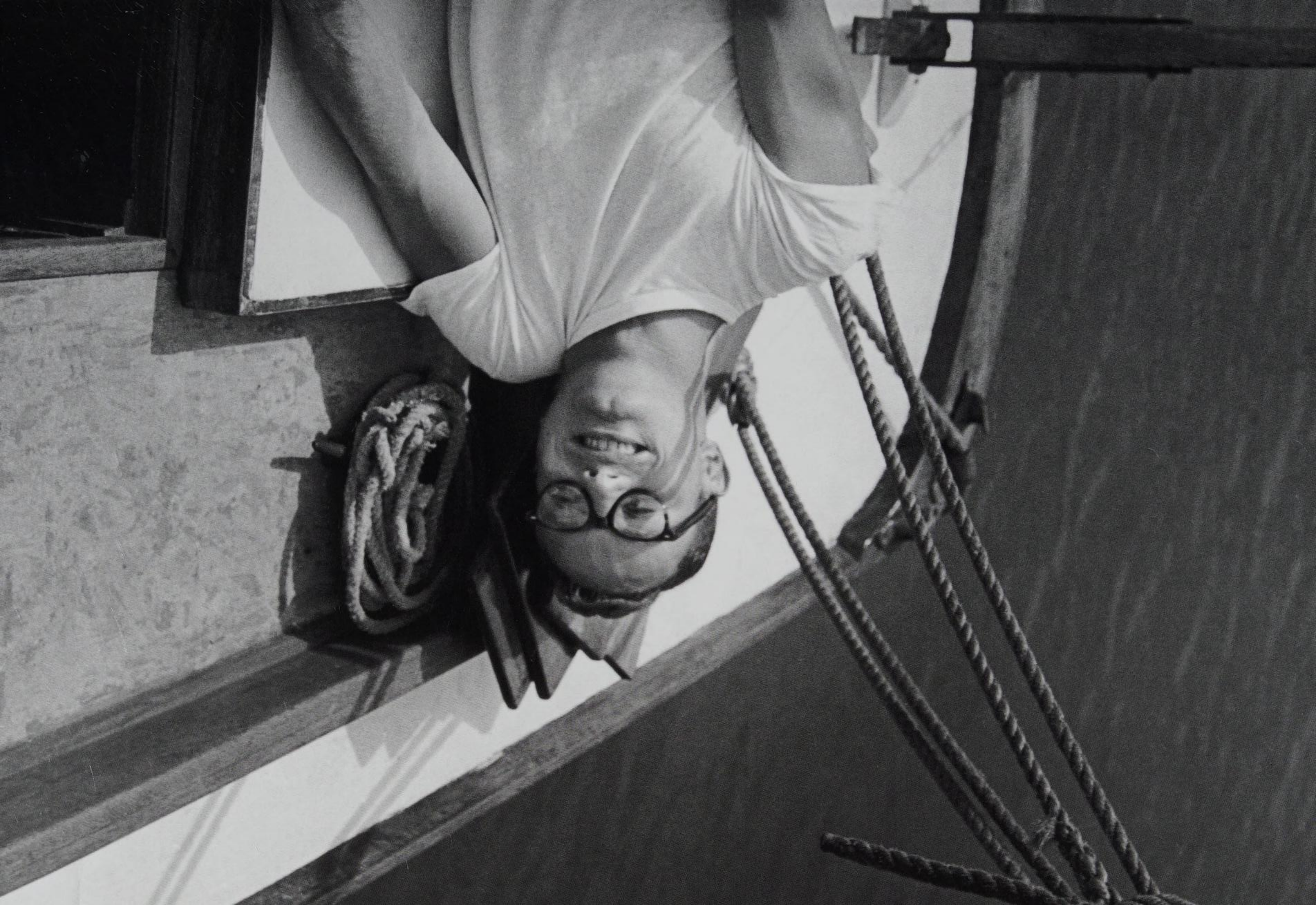
Ci-dessus Thelonious Monk, Peggy et un ami, Gerd Stern, San Francisco.
Ci-contre Thelonious Monk sirotant un cocktail au champagne, San Francisco.



Opposite Jesse Fuller at his home in Oakland, California.
Above Odetta in her apartment in San Francisco.
Pages 384 – 385 Cal Tjader making music with coffee cans on his boat in Sausalito on the San Francisco Bay.

Gegenüber Jesse Fuller bei sich zu Hause in Oakland, Kalifornien.
Oben Odetta in ihrer Wohnung in San Francisco.
Seite 384 – 385 Cal Tjader musiziert auf seinem Boot in Sausalito in der Bucht von San Francisco mit Kaffeedosen.

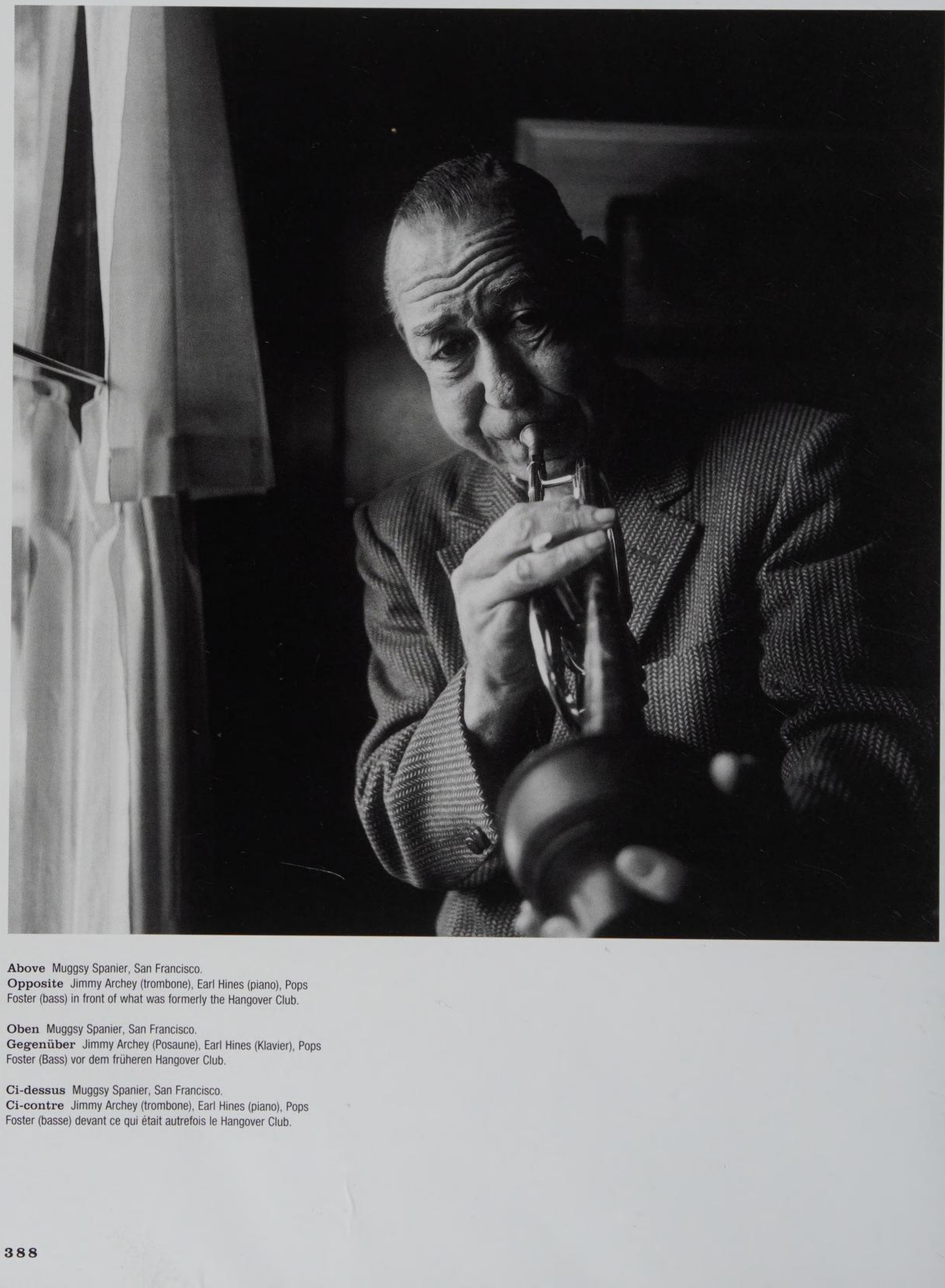
Ci-contre Jesse Fuller chez lui à Oakland, Californie.
Ci-dessus Odetta dans son appartement à San Francisco.
Pages 384 – 385 Cal Tjader fait de la musique avec des boîtes de café sur son bateau à Sausalito dans la baie de San Francisco.



Above Kid Ory in front of his jazz club on the Embarcadero in San Francisco.
Opposite Kid Ory in Los Angeles recording for Good Time Jazz records.

Oben Kid Ory vor seinem Jazzclub auf dem Embarcadero in San Francisco.
Gegenüber Kid Ory in Los Angeles bei der Aufnahme für das Label Good Time Jazz.

Ci-dessus Kid Ory devant son club de jazz sur l'Embarcadero à San Francisco.
Ci-contre Kid Ory à Los Angeles enregistrant pour le label Good Time Jazz.



Above Muggsy Spanier, San Francisco.
Opposite Jimmy Archey (trombone), Earl Hines (piano), Pops Foster (bass) in front of what was formerly the Hangover Club.

Oben Muggsy Spanier, San Francisco.
Gegenüber Jimmy Archey (Posaune), Earl Hines (Klavier), Pops Foster (Bass) vor dem früheren Hangover Club.

Ci-dessus Muggsy Spanier, San Francisco.
Ci-contre Jimmy Archey (trombone), Earl Hines (piano), Pops Foster (basse) devant ce qui était autrefois le Hangover Club.

EARL FATHA HINES

ALL STARS

JAZZ

JOE SULLIVAN

Above Paul Desmond clowns at the piano.

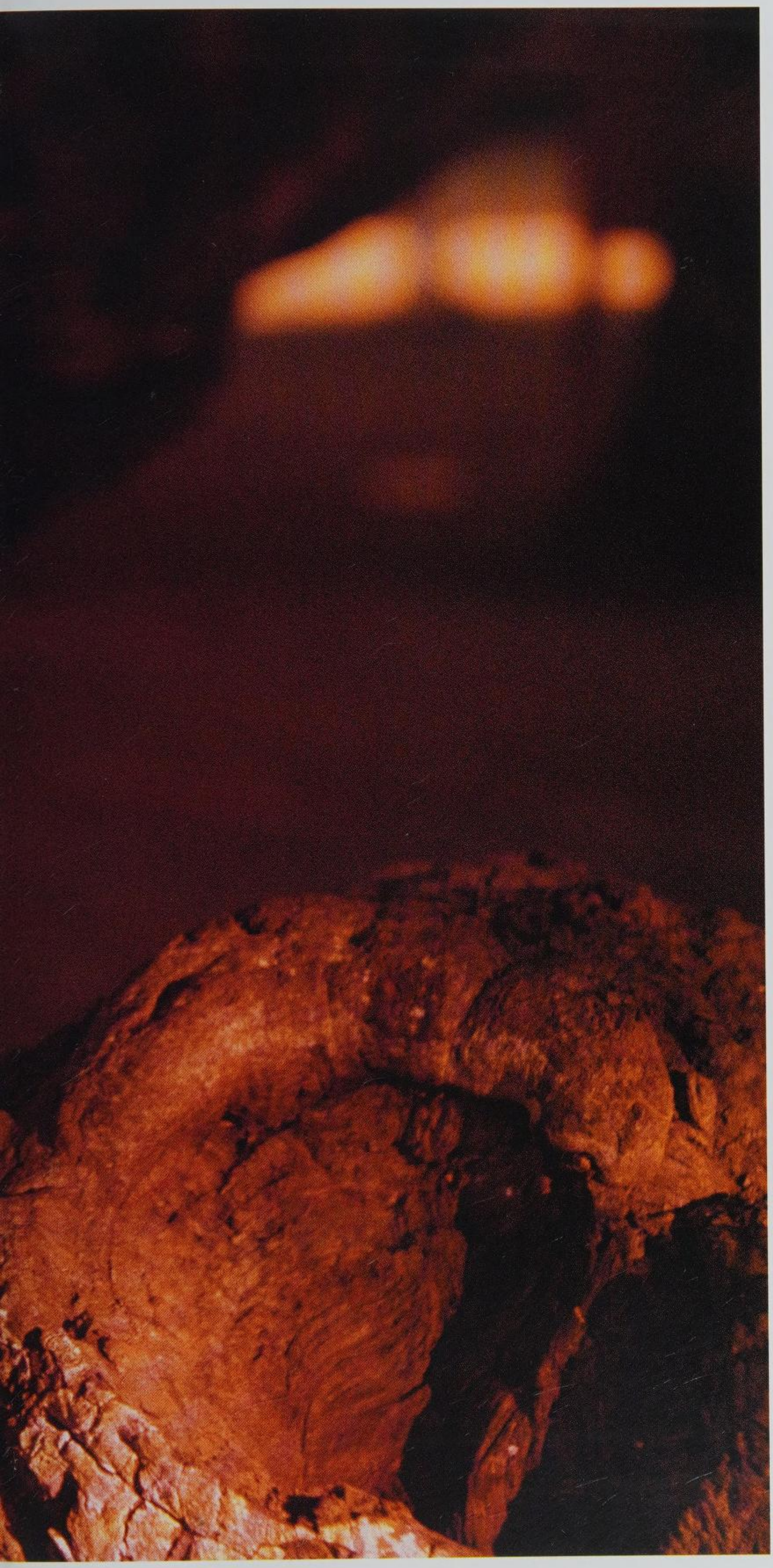
Oben Paul Desmond kaspert am Klavier.

Ci-dessus Paul Desmond fait le pitre au piano.

Above Dave Brubeck Quartet: Paul Desmond, Brubeck, Lloyd Davis, Ron Crotty.
Pages 392 – 393 Darnell Howard on San Francisco's famous Lombard Street.

Oben Dave Brubeck Quartet: Paul Desmond, Brubeck, Lloyd Davis, Ron Crotty.
Seite 392 – 393 Darnell Howard auf der berühmten Lombard Street in San Francisco.

Ci-dessus Le Dave Brubeck Quartet : Paul Desmond, Brubeck, Lloyd Davis, Ron Crotty.
Pages 392 – 393 Darnell Howard sur la célèbre Lombard Street à San Francisco.



Opposite Abbey Lincoln, Monterey Jazz Festival.
Pages 396 – 397 Gerry Mulligan at the piano, Monterey Jazz Festival.

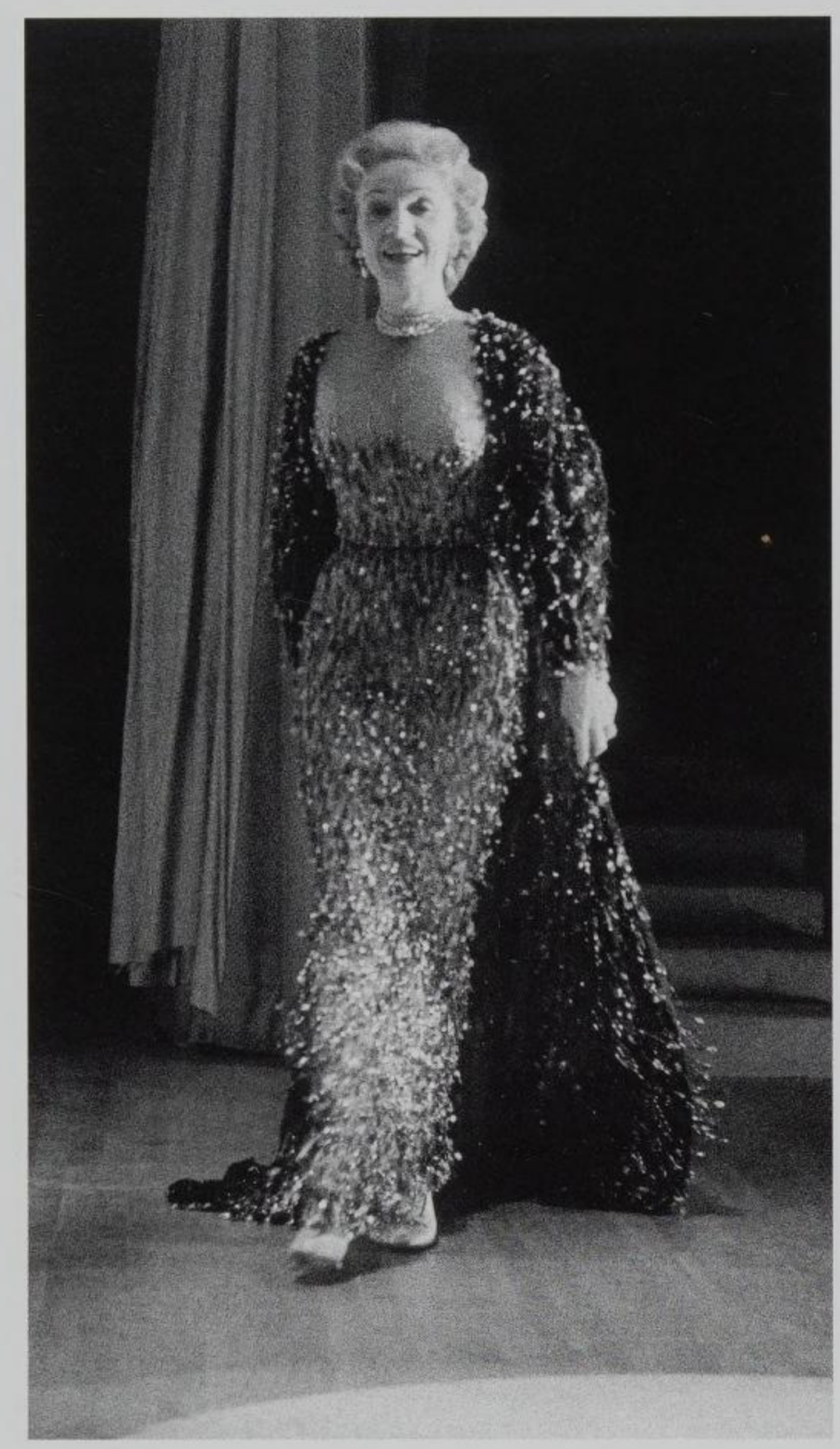
Gegenüber Abbey Lincoln, Monterey Jazz Festival.
Seite 396 – 397 Gerry Mulligan am Klavier, Monterey Jazz Festival.

Ci-contre Abbey Lincoln, Monterey Jazz Festival.
Pages 396 – 397 Gerry Mulligan au piano, Monterey Jazz Festival.

Gerry Mulligan (baritone saxophone), Dizzy Gillespie (trumpet), Les Spann (flute, guitar), backstage at the Monterey Jazz Festival.

Gerry Mulligan (Baritonsaxofon), Dizzy Gillespie (Trompete), Les Spann (Flöte, Gitarre) hinter der Bühne beim Monterey Jazz Festival.

Gerry Mulligan (saxophone baryton), Dizzy Gillespie (trompette), Les Spann (flûte, guitare), dans les loges pendant le Monterey Jazz Festival.



Above / Right Marlene Dietrich and Louis Armstrong, Las Vegas.

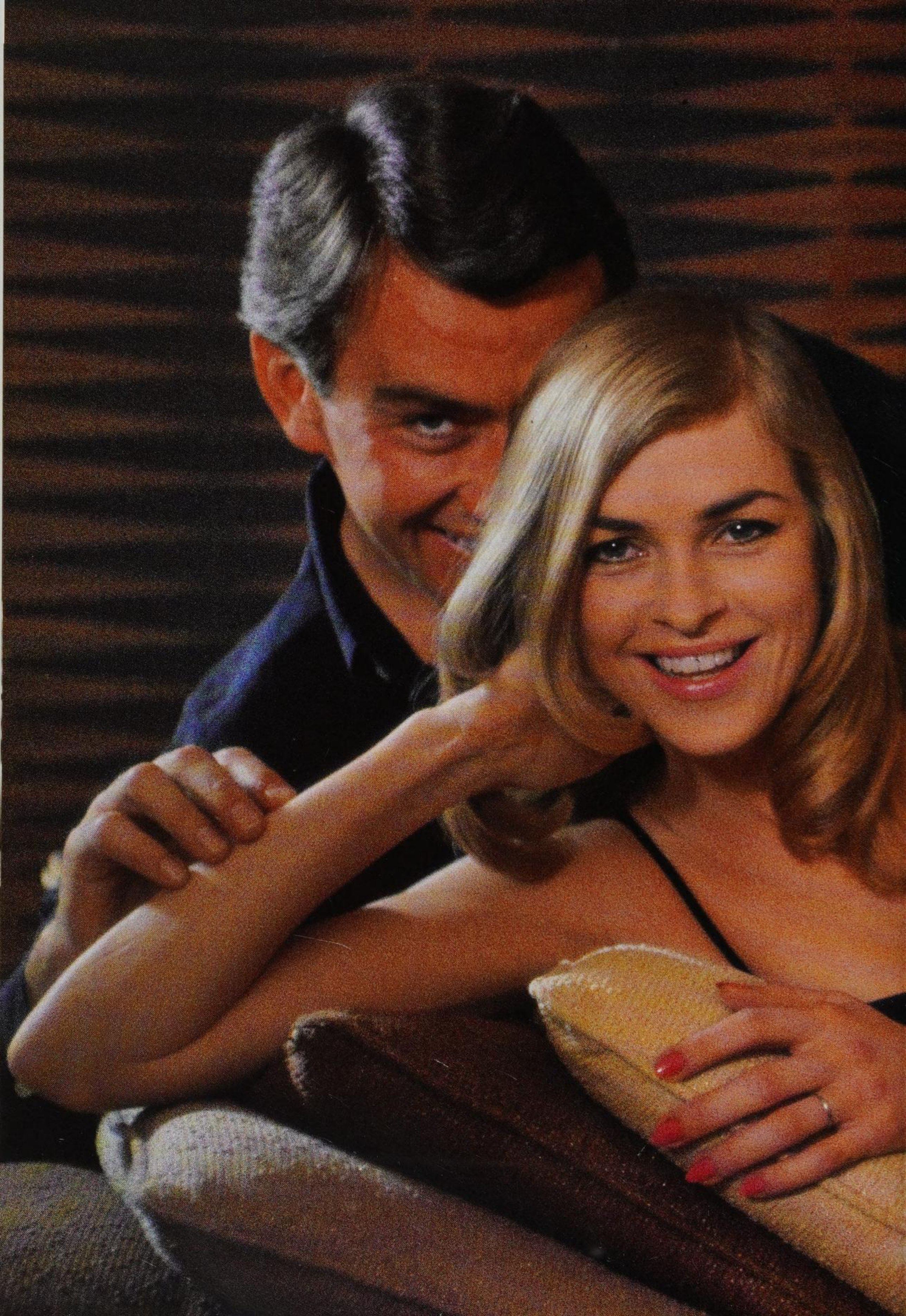
Oben / Rechts Marlene Dietrich und Louis Armstrong, Las Vegas.

Ci-dessus / À droite Marlene Dietrich et Louis Armstrong, Las Vegas.

Left The Duke Ellington Orchestra with Jimmy Rushing (vocals), Las Vegas.
Above Ray Nance (trumpet).
Pages 404 – 405 Jackie Cain and Roy Kral, Las Vegas.

Links Das Duke Ellington Orchestra mit Jimmy Rushing (Gesang), Las Vegas.
Oben Ray Nance (Trompete).
Seite 404 – 405 Jackie Cain und Roy Kral, Las Vegas.

À gauche Le Duke Ellington Orchestra avec Jimmy Rushing (chant), Las Vegas.
Ci-dessus Ray Nance (trompette).
Pages 404 – 405 Jackie Cain et Roy Kral, Las Vegas.



SAN FRANCISCO, MONTEREY UND LAS VEGAS

»Die einzigen, die wirklich am traditionellen Jazz interessiert sind, sind die Intellektuellen.«

Thelonious Monk.

San Francisco, die Stadt am Golden Gate, hat mehr traditionellen Jazz als jede andere amerikanische Stadt – New Orleans ausgenommen. Gleichwohl kann man nicht von einer Blüte des traditionellen Jazz in San Francisco sprechen. Eher vom Gegenteil. Und dass die Stadt, in der es am meisten traditionellen Jazz in den USA gibt, auch am genauesten beweist, dass der traditionelle Jazz praktisch fast tot ist, ist sicher kein Zufall. Die drei großen Musiker des traditionellen Jazz in San Francisco sind: Kid Ory, Earl Hines und Muggsy Spanier. Außerdem haben wir gehört: den alten Chicago-Stil-Pianisten Joe Sullivan, den Klarinettisten Darnell Howard, den Posaunisten Jimmy Archey, den Bassisten Pops Foster und ein paar andere. Fast jeder von ihnen hat sich über die Situation des traditionellen Jazz beklagt. Muggsy Spanier hatte seit langem nicht mehr in San Francisco gespielt und kennzeichnenderweise seine einzigen wesentlichen Erfolge in der letzten Zeit in Europa gehabt. Kid Ory musste das Lokal On The Levee, das er sich in San Francisco eingerichtet hat, gerade wieder einmal für einige Monate schließen, weil kaum Gäste kamen. Und Earl Hines hatte aus einem etwa entgegengesetzten Grund Anlass zur Klage: Als ich vor zehn Jahren in San Francisco war, spielte er im Hangover Club, dem wichtigsten traditionellen Klub der Stadt, und 1960 spielte er immer noch dort: Nacht für Nacht die gleichen Stücke vor einem Publikum, das sich betrinkt und seine Fachkenntnis beweisen will, indem es *High Society* und *When the Saints Go Marchin' In* verlangt. Die einzigen, die wirklich am traditionellen Jazz in San Francisco interessiert sind, scheinen die Intellektuellen zu sein, und vielleicht ist das der Grund, dass es in San Francisco mehr traditionellen Jazz gibt als anderswo. Die Stadt war seit je ein Lieblingsaufenthalt von Intellektuellen und Künstlern jeglicher Art und Schattierung. Dass sich so viele Intellektuelle mit den ganz jungen Teenagern Europas darin einig sind, dass der beste Jazz der traditionelle sei, ist in der Tat ein seltsames Phänomen. Bei den Intellektuellen mag der Grund vor allem in der Faszination durch das »ganz andere« liegen: durch das Einfache, Direkte, Gerade, ganz Naive, kindlich Primitive (durchaus auch im guten Sinn), das ja überall in der modernen Kunst eine so große Ausstrahlung besitzt. Auch die allgemeine Faszination durch die »roaring twenties« mit all den großartigen Dingen, die damals in allen Bereichen der Kunst und des Geisteslebens geschahen, mag dazu beitragen.

Worin liegt der Grund für den großen Erfolg des traditionellen Jazz bei den europäischen Teenagern? Woran liegt es, dass die englische Zeitschrift *Melody Maker* schreiben konnte, die Dixieland-Mode in der Wende der Fünfziger- in die Sechzigerjahre sei »das explosivste musikalische Phänomen seit dem Charleston? Und diese Mode hat sich spontan gebildet – mit einem Minimum an Reklame von außen her.« *Melody Maker*-Chefredakteur Pat Brand sagt: »Es ist die kommerzielle Tanzmusik von heute. Es ist die Musik, zu der sich die Rock'n Roll-Fans von gestern weiterentwickelt haben. Diese Leute ›Jazzfans‹ zu nennen, ist eine Beleidigung für die Tausende von wirklich der Sache verschriebenen Kennern, die (heute in ihren Dreißigern und Vierzigern) dafür gekämpft haben, dass diese Art von Musik auf Platten veröffentlicht und vom Radio gesendet wird. Man erwähne gegenüber den jungen Dixieland-Fans von heute nur Namen wie Buddy Bolden, Bunk Johnson oder Barney Bigard – und sie wissen nicht, was sie damit anfangen sollen. Sie sind am Jazz aus jedem anderen Grund interessiert, nur nicht aus einem musikalischen.« Woran liegt das? Ein englischer Jazzkritiker, der vor einiger Zeit durch die USA fuhr, beklagte sich bitter darüber, dass man in den USA in Lokalen, in denen traditioneller Jazz gespielt wird, nur alte Leute sähe, die sentimentalen Erinnerungen an ihre Jugendzeit nachhingen. Warum, fragte er, hören die jungen Amerikaner und Amerikanerinnen keinen traditionellen Jazz? Die Antwort scheint mir sehr einfach: Weil der traditionelle Jazz in Amerika seine Wirkung getan hat, als er lebendig war – in den Zwanzigerjahren, als man in Europa die Jazzmusik allenfalls als eine ausgefallene und zusätzliche Attraktion in Varietés und Music Halls bewunderte. Damals hatten in den USA die Original Dixieland Jazz Band, die New Orleans Rhythm Kings und Red Nichols den Erfolg, den heute in Europa Chris Barber, Papa Bue und Acker Bilk haben.

Die europäischen Teenager von heute also begeistern sich für traditionellen Jazz in einer Art Nachholbedarf. Sie müssen durch dieses Stadium genau so hindurch, wie man in Amerika 30 Jahre vorher da hindurch musste. Nicht umsonst ist immer wieder darauf hingewiesen worden, dass fast jeder, der sich wirklich aus musikalischen Gründen für traditionellen Jazz interessiert und dann beim Jazz bleibt und dies nicht als eine vorübergehende Jugendschwärmerei abtut, früher oder später zu moderneren Jazzformen findet. Auch die Bands selbst entwickeln sich weiter: Humphrey Lyttelton, der die Erfolgswelle des traditionellen Jazz in Europa mit ausgelöst hat, macht heute »Mainstream Jazz«. Und die erfolgreichste deutsche Dixieland Band – die Feetwarmers – spielt ebenfalls längst schon viel lieber Swingstil als traditionellen Stil. Die ganze europäische Mainstream-Welle ist eine Angelegenheit derer, die vom traditionellen Jazz herkommen und ihn so oft gehört haben, dass sie nur noch wenig Reizvolles darin entdecken, und die trotzdem den Anschluss an den modernen Jazz nicht finden können.

»San Francisco, die Stadt am Golden Gate, hat mehr traditionellen Jazz als jede andere amerikanische Stadt.«

Gewiss gibt es auch in den USA nach wie vor traditionellen Jazz. Und es gibt dort viel besseren Mainstream Jazz als in Europa. Aber der Fanatismus, der diese Musik in Europa umgibt, ist in den USA weitgehend unbekannt. Es ist ein Fanatismus aus Nachholbedarf: der typische Fanatismus der Nachhut. Die jungen Amerikaner und Amerikanerinnen finden deshalb kein Verhältnis zum traditionellen Jazz, weil dies die Musik ihrer Väter war. Die europäischen Teenager anderer-

seits können nicht das Gefühl haben, dass traditioneller Jazz irgend etwas mit ihren Eltern zu tun hat. Für sie ist dies die Musik der Jugend von heute – eine Musik, die in ihrer echten und authentischen Form nur noch von einer Handvoll alter Musiker gespielt werden kann und die von allen übrigen nicht etwa nur aus zweiter, sondern aus dritter und vierter Hand aufgewärmt wird. Von King Oliver etwa geht es zu Lu Watters und Bunk Johnson und dann zu George Lewis und nach Europa zu Ken Colyer und von dort zu den zahllosen Bands, die nicht etwa an Oliver, Armstrong und Morton anknüpfen, sondern an Colyer und Barber: drei oder vier Imitationen zwischen sich und dem echten Produkt. Gleich nach dem Krieg gab es für viele europäische New Orleans Bands noch eine besonders »originelle« und abseits gelegene Zwischenstation in Gestalt der australischen Band von Graeme Bell. Für die Jazzfreunde hinter dem Eisernen Vorhang besteht diese Zwischenstation noch heute, weil Bell um 1947 herum in der Tschechoslowakei ein paar Aufnahmen gemacht hat, die zu den wenigen Jazzplatten gehören, die dort nach wie vor greifbar sind. Immerhin hat hier die Orientierung an dem Konservenprodukt einen akzeptablen Grund: es gibt nichts anderes. In Westeuropa aber ist die Orientierung an Barber, Colyer und Papa Bue widersinnig, denn Oliver, Morton und Armstrong sind in jeder Menge auf dem Plattenmarkt greifbar. Aber vielleicht liegt auch hierin ein Generationenproblem. Man will nicht daran erinnert werden, dass man heute die Musik von gestern (und vorgestern) für heutig hält. Man will heutige Vorbilder. Das Generationsproblem ist in allen Formen des Jazz und auch der Tanzmusik entscheidend. Die junge Generation will mit ihrer Musik unter sich sein. Die Musik soll gleichsam einen Raum um sie schaffen, in dem sie ungestört ist von den Konventionen, Traditionen und Vorschriften der Eltern. Diese Aufgabe kann der traditionelle Jazz in den USA nicht mehr erfüllen. In Europa erfüllt er sie. Und da er sie früher hier nicht erfüllt hat, *muss* er sie jetzt erfüllen, damit die Entwicklung organisch weitergehen kann. Das meine ich mit Nachholbedarf. Im Übrigen ist ein Rückschlag durchaus denkbar. Der auffällige Erfolg, den ein Musiker wie Chris Barber in New York, Monterey und Chicago fand, mag damit zusammenhängen, dass man seine Musik dort – mit Recht! – als europäisch empfindet. Das europäische Moment fand denn auch in fast allen Kritiken – den positiven und den ablehnenden – stärkste Beachtung. Hinzu kommt, dass es selbstverständlich auch zwischen den »Dritte-Hand-Leute« und den »Vierte-Hand-Leuten« durchaus Unterschiede gibt. Chris Barber beispielsweise ist »besser« als eine Band wie die von Eggy Ley, die so schlecht ist, dass sie im Heimatland des modernen Dixieland-Geschäftes – und in ihrem eigenen Heimatland – kaum noch etwas ausrichten konnte und deshalb jahrelang in den deutschen Jazzlokalen auftreten musste; dort nahm man sie schon deshalb, weil's eben »Dixieland aus England« war. Nach alledem ist es durchaus verständlich, dass für all jene traditionellen Musiker, die wir gerade in San Francisco so ausgiebig hören und sprechen konnten, Europa das gelobte Land ist. Muggsy Spanier und seine Frau sagten immer wieder: »Am besten, Sie nehmen uns gleich wieder mit.«

»Dichter der Beat Generation haben ihre Gedichte zu Jazzmusik rezitiert. ... an den Eingängen der Beat-Cafés hingen Schilder: ›Dichter gesucht‹.«

Zweifellos machen die Musiker des traditionellen Jazz, die es in San Francisco gibt, eine Musik, die allem, was von den kommerziellen Erfolgsbands der europäischen Dixielandmode gespielt wird, qualitativ und ausdrucksmäßig überlegen ist. Kid Ory ist besser als je zuvor – von mitreißender Überzeugungskraft und Eruptivität. Earl Hines ist auch für den, der Bud Powell und Horace Silver kennt, nach wie vor ein vorbildlicher Pianist – mit einer verblüffenden rhythmischen Sicherheit und einer Spielfreude, die sich jedem Zuhörer mitteilt. Sein Posaunist James Archey und sein Bassist Pops Foster, die beide zur großen und wirklichen Generation des traditionellen Jazz gehören, geben der Earl Hines Band einen

The Monterey Jazz Festival stage.

Die Bühne des Monterey Jazz Festival.

La scène du festival de jazz de Monterey.

Singer Betty Bennett at the Monterey Jazz Festival.

Die Sängerin Betty Bennett beim Monterey Jazz Festival.

La chanteuse Betty Bennett au festival de jazz de Monterey.

New Orleans-Klang, der fast so authentisch ist wie der von Kid Ory. Auch der Klarinettist Darnell Howard, der mit King Oliver und Jelly Roll gespielt hat und nun schon 13 Jahre in San Francisco lebt, trägt hierzu bei. Und Muggsy Spanier – mit dem zerfurchten Gesicht, das er schon in den Dreißigerjahren hatte und das deshalb kein Zeichen von Altersschwäche ist – ist immer noch der »schwärzeste« der weißen Chicago-Stil-Musiker. Vielleicht hat er überhaupt mehr von King Oliver und dem frühen Louis Armstrong als heute noch irgendein anderer Trompeter.

»San Francisco ist die einzige Stadt, wo man auch noch ›lebendigen‹ Ragtime hören kann.«

Sicher liegt es auch an der kosmopolitischen Atmosphäre der Stadt am Golden Gate, dass es hier mehr traditionellen Jazz gibt als anderswo. Auch meint man immer noch etwas von dem großen Goldrausch von 1848 und vom Fin de siècle zu spüren und von all dem, was zwischen der ersten verheerenden Feuersbrunst von 1849 und fünf weiteren, die jedes Mal die Stadt fast völlig zerstörten, und der großen Erdbebenkatastrophe von 1906 geschah. Selbst die Zwanzigerjahre mit ihrer unverwechselbaren Atmosphäre sind in San Francisco immer noch gegenwärtiger als anderswo. Es passt in diese Stadt, dass Amos White, ein 72-jähriger Trompeter aus New Orleans, der seit vielen Jahren in Oakland bei San Francisco lebt, alljährlich um die Karnevalszeit die Tradition der alten New Orleans Street Parades zu neuem Leben erweckt. Und es passt auch nach San Francisco, dass von hier aus das New Orleans Revival – die Wiederentdeckung des alten Jazz – ausgegangen sein soll. Freilich ist es fraglich, ob San Francisco den alleinigen Anstoß zum großen Revival gegeben hat. Die – wie man in Frankreich sagt – New Orleans-Renaissance schien Ende der Dreißigerjahre in der Luft zu liegen. Die Zeit war reif dafür. Unabhängig voneinander haben die verschiedensten Fakten dazu geführt: die Schallplattenaufnahmen, die der französische Jazzkritiker Hugues Panassié 1938 in New York mit Tommy Ladnier, Sidney Bechet und Mezz Mezzrow gemacht hat, die jahrelange Suche nach Bunk Johnson in Louisiana und indirekt sicher auch der große Erfolg des »Dixieland Swing« von Bob Crosbys Bob Cats. Aber ganz gewiss spielte die Initiative, die damals von einer Gruppe junger Musiker in San Francisco ausging, eine entscheidende Rolle. Der wichtigste Mann dieser Gruppe war der Trompeter Lu Watters. Lu Watters Yerba Buena Jazz Band war die Keimzelle für viele Musiker, deren Namen mit dem New Orleans Revival verbunden sind: der Ragtimepianist Wally Rose, der auch heute noch in San Francisco Ragtime spielt, der Trompeter Bob Scobey, der später eine eigene Band leitete, der Posaunist Turk Murphy, der inzwischen eine der wenigen wirklich erfolgreichen Bands des traditionellen Jazz in den USA hat, der Banjospieler und Sänger Clancy Hayes und indirekt auch die Sängerin Claire Austin, die wohl die erste weiße Sängerin war, die direkt an Bessie Smith anknüpfte, wie das inzwischen so viele andere tun – etwa Ottilie Patterson in England oder die Blues-Sängerin Barbara Dane (die im Hollywood-Kapitel zusammen mit Benny Carter zu sehen ist).

Die meisten Musiker der alten Lu Watters Yerba Buena Jazz Band sind heute noch aktiv, aber niemand in San Francisco wusste, wo Lu Watters steckt. Lu hat sich nach Cotati, einem kleinen Ort etwa 90 Kilometer nördlich der Stadt, zurückgezogen. Er besitzt nicht einmal mehr eine Trompete und hat keinerlei Kontakt mehr mit Jazzleuten. Er arbeitet als Koch in einem großen Krankenhaus – im Sonoma County Hospital –, wo er 30 Angestellte unter sich hat und täglich für etwa 500 Kranke kocht. Im Übrigen hat er auch jetzt noch ein Hobby – aber es ist nicht mehr der Jazz, sondern die Mineralogie. Er sagte, er würde gern einmal nach Deutschland kommen, denn: »Gerade im Schwarzwald gibt es in den Wäldern sicher ganz andere Arten von Steinen als hier in Kalifornien.« Ich fragte Lu Watters, wie es damals in den Dreißigerjahren zu dem Revival in San Francisco gekommen sei. Lu erzählte, dass er um 1935 herum in einer Big Band war. Die Band spielte alle die Swingstücke, die damals in Mode waren. Es gab innerhalb der Band eine Gruppe von Musikern, die unzufrieden waren, Abend für Abend immer wieder die gleichen Erfolgsstücke spielen zu müssen. Man suchte nach neuen Stücken, und dadurch entdeckte man die alten Nummern des traditionellen Jazz. 1936, als diese Big Band ein Engagement in Sweet's Ball Room in Oakland hatte, bildete sich innerhalb des Orchesters eine Dixielandgruppe. Aus allem, was Lu Watters sagte, ging hervor, dass sich der ganze Vorgang zunächst ohne jedes Stilbewusstsein abgespielt hat. Man wusste zuerst nichts vom New Orleans Jazz. Man kam nicht über den Stil, sondern über die einzelnen Stücke dazu. Man wollte einfach andere Nummern spielen. Erst als man dann diese anderen Nummern spielte, entdeckte man den Stil, zu dem sie gehören. Das wäre also umgekehrt, wie es sonst im Jazz üblich ist, denn üblicherweise ist das Stück und die Komposition ja sekundär. Nicht das Stück steht im Vordergrund, sondern der Musiker und die stilistische Sprache, die er spricht. Es scheint mir wichtig, dass es am Beginn des Dixieland Revivals offenbar anders war. Wir konnten diese Gespräche mit Lu Watters immer nur sehr bruchstückhaft führen, denn zwischendrin musste Lu in der großen Küche des Krankenhauses nach dem Rechten

sehen, und schließlich musste er sich überhaupt verabschieden, denn: »Meine Kranken müssen rechtzeitig ihr Essen bekommen.« Und dann sagte er noch: »Ich glaube, traditioneller Jazz wird immer da sein. Es mag manchmal abwärts gehen damit, aber dann geht es auch wieder aufwärts. Aber ich bin gegen jeden, der sagt, dies sei die einzige Art von guter Musik.«

»Die Beatniks hören das Echo ihres verehrten und mit einem mystischen Glorienschein umgebenen Charlie Parker.«

Auch in San Francisco ist traditioneller Jazz ganz gewiss nicht die einzige Art von guter Musik. Das Blackhawk und der Jazz Workshop sind zwei der besten modernen Jazzlokale, die ich kenne. Vom Blackhawk aus ist Dave Brubeck um 1950 herum ein erfolgreicher Mann geworden. Zehn Jahre später war der Jazz Workshop in San Francisco das erste Lokal, das den aus Indiana stammenden Montgomery Brothers eine Chance gab: der Pianist Buddy, der Bassist Monk und der Gitarrist Wes Montgomery. Der Jazzkritiker Ralph Gleason – eine Art »Soul« und Gewissen des Jazz in San Francisco – schrieb, Wes sei »die beste Sache, die der Gitarre seit Charlie Christian passiert« sei. Wes Montgomery ist der erste Gitarrist, der ein starkes, ursprüngliches Blues-Gefühl mit jener virtuosen Gitarrentechnik verbindet, die bisher immer nur diejenigen Gitarristen gehabt haben, deren Blues-Gefühl nicht gerade ihre besondere Stärke war. Auch der Vibrafonist Cal Tjader ist mit San Francisco verbunden – oder genauer: mit Sausalito am Golden Gate, wo er seine Jacht hat. Cal ist 1950 aus dem ersten Dave Brubeck Quartet hervorgegangen, war dann jahrelang einer der wenigen modernen Vibrafonisten, die ihre eigene Identität neben dem gewichtigen Einfluss von Milt Jackson bewahrten, und hat sich vor allem mit Cuban Jazz befasst – der Verbindung lateinamerikanischer Rhythmen mit der harmonischen und melodischen Sprache des modernen Jazz. Sicher hat niemand – seit den großen Tagen von Chano Pozo in der Dizzy Gillespie Big Band der Vierzigerjahre – so interessanten Cuban Jazz gemacht wie Cal: gewiss nicht so vital wie Chano und Dizzy, aber dafür kultivierter und raffinierter. Auch der Tenorsaxofonist Brew Moore lebt seit vielen Jahren in San Francisco. Thelonious Monk hat im Blackhawk einige seiner besten Aufnahmen gemacht. Und auch Cannonball Adderley hat gesagt, dass er in dieser wunderschönen Stadt gern leben würde, wenn er seine Karriere danach einrichten könnte.
Die ganze Atmosphäre in San Francisco ist jazz-aufgeschlossener als in den meisten anderen Städten. In den Tageszeitungen liest man mehr über Jazz als irgendwo anders in den USA – von Ralph Gleason und Russ Wilson geschrieben. Im Radio hört man mehr Jazz als irgendwo anders. Die erste und nach wie vor bekannteste der amerikanischen »All Jazz Stations«, die von morgens bis nachts »nichts als Jazz und ausschließlich Jazz« senden, befindet sich in San Francisco: Pat Henry's KJAZ. Es ist fast so etwas wie ein Symbol für San Francisco, dass man an einem der schönsten Punkte der Stadt – draußen am Cliff House, wo sich Golden Gate und Pazifischer Ozean begegnen und wo ein schöner, großer Badestrand ist – die imposanteste, der Öffentlichkeit zugängliche Sammlung alter Ragtime-Piano-Rolls findet, die ich kenne. Ein großer Raum steht voller Ragtimepianos und alter Musikmaschinen, elektrischer und mechanischer Orgeln und Spielautomaten mit Engeln und Puppen und sonstigen Figuren: Vorläufer der modernen Juke Boxes im Fin de siècle. Aus vielen dieser Maschinen hört man authentischen Ragtime. Es steht nirgends zu lesen, wer die verschiedenen Pianowalzen eingespielt hat, aber man wird das Gefühl nicht los, dass man hier von den Geistern der großen Ragtimepianisten umgeben ist, vielleicht sogar von Scott Joplin persönlich. (Dass San Francisco die einzige Stadt ist, wo man auch noch »lebendigen« Ragtime hören kann, sei in diesem Zusammenhang erwähnt: Wally Rose, Burt Bales, Don Ewell und andere sind immer noch in San Francisco mit treuen und braven Interpretationen alter Ragtime-Musik zu hören.) Auch bei den bärtigen Anhängern der Beat Generation gibt es viel Jazz – und hier natürlich modernen Jazz. Die »Beatniks« haben ihre Cafés auf der Grant Street oder, wie man diese Gegend nennt, in North Beach (obwohl es hier gewiss keinen Strand gibt). Die Grant Street führt in die eine Richtung in San Franciscos berühmte China Town, die größte Chinesenstadt außerhalb Chinas, und in die andere in das nicht minder berühmte und nicht minder farbenprächtige Zentrum der Beat Generation. Von hier aus ist die »Jazz and Poetry«-Welle ausgegangen: Jack Kerouac, Lawrence Ferlinghetti und die anderen Dichter und Auch-Dichter der Beat Generation haben zuerst hier ihre Gedichte zu Jazzmusik rezitiert. Und als es nicht mehr genug Dichter gab, hingen an den Eingängen der Beat-Cafés Schilder: »Poets wanted« – Dichter gesucht. Das Foto – wenn auch in Hollywood aufgenommen – ist ein gutes Beispiel für die Atmosphäre von »Jazz and Poetry«: Bob Dorough, der als Dichter, Sprecher und Musiker hervortrat, spricht Gedichte von Kenneth Patchen zur Musik von Billy Bean (Gitarre), Bob Hardaway (Tenorsaxofon) und Ralph Peña (Bass). Aber nicht nur Gedichte haben die Beatniks mit Jazz verbunden. Es gibt ganze Abende, an denen die jungen und älteren Beat-Typen und ihre Mädchen zur Begleitung von Jazz irgendeine Geschichte aus ihrem Leben erzählen – oder auch das komplette Leben von Anfang bis Ende: eine Art Beichtersatz geschlagener »Typen« vor Mitgeschlagenen zu geschlagenen Jazzrhythmen. Das Hauptcafé der Beatniks auf der Grant Street war der 1959 abgebrannte und ein Jahr später wieder aufgebaute Jazz Cellar. Bei der Wiedereröffnung sagte Reverend Pierre Delattre – *der* Pfarrer der Beat Generation – ein Gebet, das alle Wünsche enthält, die man einem rechten Jazzkeller auch dann, wenn man nicht für ihn betet, mitgeben möchte:

> *Möge dieser Keller eine Stätte der Einsicht, der Erhellung, des Friedens und echter menschlicher Beziehungen sein.*
> *Mögen die Klänge, die man hier hören wird, wirklich sein und das ganze Leben mit seinem Leid und seiner Freude widerspiegeln.*
> *Mögen die Musiker eine Intensität der Kommunikation mit sich selbst und ihren Zuhörern erreichen, in der sich die Barrieren auflösen, die uns von dem, was echt in uns ist, trennen …»*

Derjenige Musiker, der mit dem Jazz Cellar und überhaupt mit den Kreisen der Beatniks auf der Grant Street am meisten verbunden ist, ist der Altsaxofonist und Vokalist Pony Poindexter. Er stammt aus New Orleans und hat dann mit Lionel Hampton und Billy Eckstine gespielt, aber lebt nun schon so lange in San Francisco, dass er zu den Einheimischen gezählt wird. Die Beatniks hören das Echo ihres verehrten und in zahlreichen Gedichten mit einem mystischen Glorienschein umgebenen Charlie Parker, wenn Pony Poindexter sein Altsaxofon bläst.

»Durch die Gelöstheit der Jazzmusik werden in den Kindern menschliche Urerfahrungen freigelegt.«

»Jazz and Poetry« gibt es in San Francisco nicht nur in North Beach, sondern auch in der Schule. In der Frederic Burk-Schule improvisieren zehn- und elfjährige Kinder Gedichte zu Jazzmusik. Der Jazz hierfür wird von dem Schlagzeuger Lenny McBrowne, dem Bassisten Ron Crotty (der früher bei Dave Brubeck war) und dem Sopransaxofonisten und Jazzkritiker Dick Hadlock und überhaupt von Musikern, die gerade zur Hand sind und mitmachen wollen, gespielt. Die Kinder gewinnen über den Jazzimprovisationen eine Gelöstheit, die einem Erwachsenen einfach nicht möglich wäre. Sie sagen in ihren Gedichten Dinge, von denen man glaubt, dass man sie erst wissen kann, wenn man eine Weile gelebt hat. Die zehnjährige Monica sagte über einem Schlagzeugsolo:

Liebe ist ein seltsames Ding,
Aber irgendwo in ihr
Gibt es Hass.

Sie sagt das so beiläufig wie »Das Wetter ist schön«. Aber das Liebe-Hass-Thema ist nun einmal gegeben und wird weitergeführt. Morna, 9 Jahre, greift auf:

Es gibt einen Ball.
Und im Innern von diesem Ball,
Da ist Liebe
Und wartet auf jemanden,
Der sie nimmt.
Bald wird sie sich wandeln in Hass.

Die Musiker folgen den Kindern so genau, wie die Kinder ihrerseits auf die Musik hören. Über einem Sopransaxofon-Chorus von Dick Hadlock sagt Barbara:

Unter der Erde gibt es
Einen Platz aus Liebe,
Der ist still, freundlich und zart.
Aber unter ihm ist ein Ball aus Feuer!
Der läßt den Hass laufen.

Christine fügt an:

Des Teufels Spuren
Sind zurückgeblieben
Im Innern der Liebe.

Die Kinder sind in mehreren Unterrichtsstunden mit der Geschichte und den Gesetzen der Jazzmusik vertraut gemacht worden. Sie haben die Gesetze der japanischen Haiku-Dichtung ebenso gelernt wie ihre Märchen. Aber sie wissen, dass sie nichts nachahmen dürfen. Die zehnjährige Marylin sagte: »Wir wollen uns ganz einfach durch poetische Symbole selbst ausdrücken.« Aber Eddie, ebenfalls zehn, fährt ihr über den Mund: »Quatsch – was wissen wir schon von poetischen Symbolen? Wir sind einfach in uns selbst gegangen.« Und ein Junge, der gerade am Schlagzeug spielt, dreht sich um und sagt: »Und wir klatschen dazu in die Hände, wie sie es in Afrika gemacht haben.« Der entscheidende Mann – natürlich – ist der Lehrer: Ray Carney. Er dirigiert die Kinder und die Musiker mit der Intensität und Faszination eines Sinfoniedirigenten, gespannt und wach in jeder Sekunde, wartend auf die Verbindungen, die sich herstellen – zwischen einem Musiker und einem Kind oder innerhalb einer Gruppe von Kindern oder innerhalb der Gedanken eines einzelnen Kindes. Auffällig ist, dass fast nie etwas Unnötiges gesagt wird. Jeder wartet und spricht erst dann, wenn er etwas zu sagen hat. Manchmal empfindet man: Das Warten ist ebenso wichtig wie das Sprechen. Einmal fragte Lehrer Carney die Kinder: »Wie viele Dichter sind in unserem Raum?« Alle sieben Kinder antworteten: »Elf.« Darauf der Lehrer: »Wie viele Musiker sind in diesem Raum?« Darauf die Kinder: »Auch elf.« Als wir in Lehrer Carneys Klasse waren, gab es dort sieben Kinder und vier Musiker. Als Ray Carney mit seinen »Jazz and Poetry«-Experimenten begann, war die Schulleitung schlecht auf ihn zu sprechen. Aber bald erwies sich, dass seine Klasse den höchsten Leistungsstand aufwies, den jemals eine Klasse zehnjähriger Kinder an einer Schule in San Francisco gehabt hatte. Seitdem ist die Schulleitung stolz auf ihren Lehrer. Die Jazzmusiker, die sonst doch gewiss nicht allzuoft Interesse für Lyrik zeigen, sind mit bemerkenswertem Eifer bei der Sache. Die Frederic Burk-Schule kann ihnen kein Honorar zahlen. Die Musiker kommen, weil es ihnen Spass macht. An dem Tag, an dem wir die Frederic Burk-Schule besuchten, gab es in der Band drei Musiker, die diese Jazz- und Lyrikexperimente noch nie mitgemacht hatten. Der Lehrer gab ihnen kaum eine Erklärung, aber die Musiker verstanden sofort, worauf es ankam. Der Schlagzeuger Lenny McBrowne mischte sich mehrere Male in die Liebe-Hass-Thematik, wenn auch jedes Mal nur mit kurzen Sätzen. Die Kinder ihrerseits gingen zu den Musikern und spielten auf ihre Art mit, indem sie beispielsweise auf der Rückseite des Basses einen gegentaktigen Rhythmus schlugen. Überhaupt scheinen die Kinder nicht das Gefühl zu haben, dass irgend etwas Besonderes geschieht. Dass sie – zum Beispiel – gern Ball spielen, wird auch in der psychoanalytischen Verflochtenheit von Liebe und Hass nicht vergessen: der Ball der Liebe, der Ball des Hasses.

Über die großartige innere Freiheit der Kinder sagte der Lehrer: »Man muss sie nur gelöst machen, dann wissen sie solche Dinge besser als wir. Bei uns ist das ja doch alles verschüttet, und wir bekommen es erst wieder frei, wenn wir uns lange und wissenschaftlich damit beschäftigen. Ich will, dass es erst gar nicht verschüttet wird. Die Kinder sparen auf diese Weise einen großen Teil ihrer Energie für wichtigere Dinge. Ganz abgesehen davon, dass das Verschütten und Freilegen Komplexe schafft. Die Menschen bekommen heute immer mehr Komplexe. Das ist eines unserer Hauptprobleme. Ich glaube, dass meine Kinder nicht so sehr in Gefahr sind, Komplexe zu bekommen.« Durch die Gelöstheit der Jazzmusik werden in den Kindern menschliche Urerfahrungen freigelegt, Ursituationen – Liebe, Tod, Angst –, von denen wir Erwachsenen glauben, dass es die Erfahrungen unseres Lebens sind, die aber in Wirklichkeit jeder Mensch – jedes Kind – von Anfang an in sich trägt.
Kenneth hat in seiner Schulmappe eine Spielzeugrakete. Er zeigt sie dem Schlagzeuger. Der spielt ein großes Solo, und Kenneth sagt:

Ich wundere mich, ob Gott denkt,
Wir verdrängen ihn,
Wenn wir Raketen in den Weltraum schicken.
Ich wundere mich, ob wir ihn jemals vorher
so sehr belästigt haben.
Ich hoffe, er ist nicht beleidigt.

Und während dann Dick Hadlock in sein Sopransaxofonsolo »einsteigt«, sagt Patsy über einem schnellen, jagenden Bebop-Rhythmus:

Ich liebe das Meer,
Ich liebe den Himmel,
Aber ich weiß nicht,
Ob ich die Wahrheit liebe.

SAN FRANCISCO, MONTEREY ET LAS VEGAS

« Les seuls qui s'intéressent réellement au jazz traditionnel sont les intellectuels. »

San Francisco, la ville du Golden Gate, abrite plus de jazz traditionnel que n'importe quelle autre métropole des États-Unis à l'exception de la Nouvelle-Orléans. Pourtant, on ne peut pas dire que le jazz traditionnel s'y épanouisse, au contraire. Et ce n'est sans doute pas un hasard si la ville où on entend le plus de jazz traditionnel est également celle qui démontre de manière la plus convaincante que, en pratique, le jazz traditionnel est quasiment mort. Les trois grands représentants du jazz traditionnel à San Francisco sont Kid Ory, Earl Hines et Muggsy Spanier. Nous avons également entendu Joe Sullivan, le pianiste de style Chicago, le clarinettiste Darnell Howard, le tromboniste Jimmy Archey, le bassiste Pops Foster et plusieurs autres. Presque tous se sont plaints de la situation du jazz traditionnel. Muggsy

« San Francisco, la ville du Golden Gate, abrite plus de jazz traditionnel que n'importe quelle autre métropole des États-Unis. »

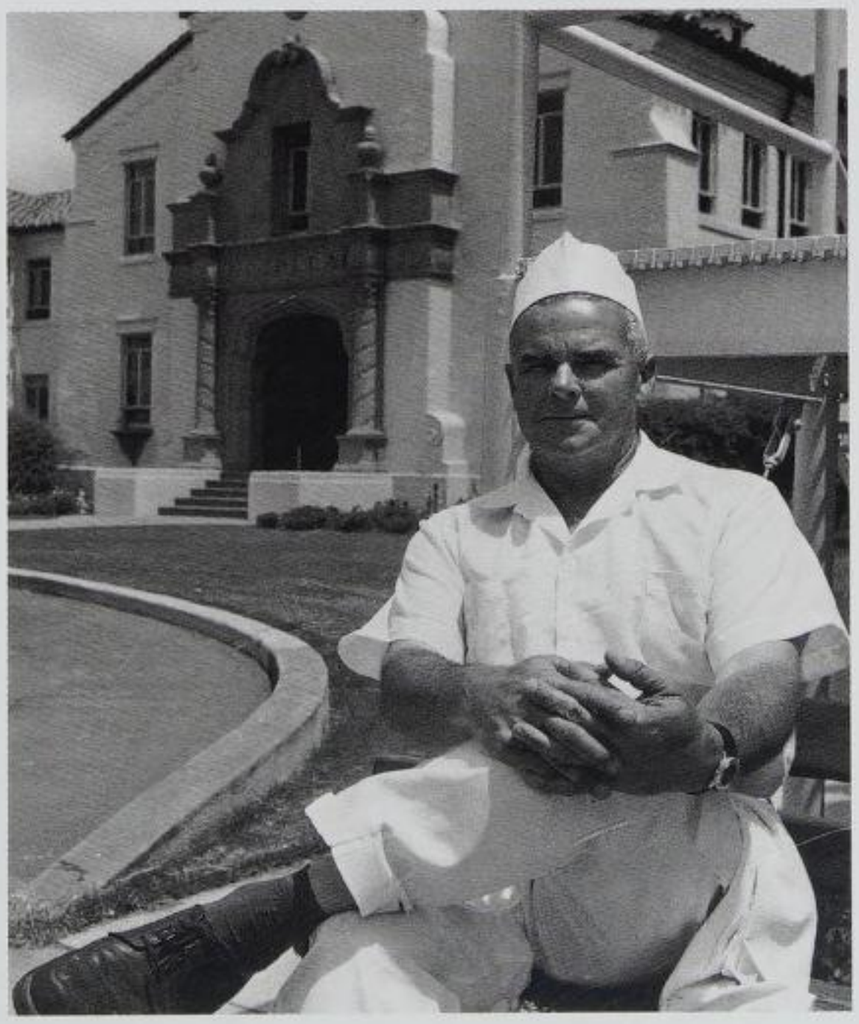
Spanier a cessé de jouer à San Francisco il y a longtemps et il est révélateur que ses derniers grands succès récents aient tous été en Europe. Quand nous avons rencontré Kid Ory, il avait été forcé de fermer pour plusieurs mois, faute de clients, On the Levee, un club qu'il avait ouvert à San Francisco, faute de clients. Earl Hines se plaignait plus ou moins du contraire. Lors de ma précédente visite à San Francisco il y a dix ans, il jouait au Club Hangover, la boîte de jazz traditionnel la plus importante de la ville. Il y est toujours en 1960, jouant les mêmes morceaux soir après soir devant un public éméché qui tente de montrer qu'il s'y connaît en réclamant *High Society* et *When the Saints Go Marchin' In*. Les seuls à San Francisco qui semblent réellement s'intéresser au jazz traditionnel sont les intellectuels, ce qui explique peut-être qu'on en entend plus qu'ailleurs. La ville a toujours attiré les intellectuels et les artistes de tous les horizons.

Il n'empêche qu'on peut s'étonner de ce que tant d'intellectuels conviennent avec les jeunes adolescents européens que le meilleur jazz est le jazz traditionnel. Pour les intellectuels, cela s'explique peut-être par leur fascination pour le « totalement autre », pour tout ce qui est simple, direct, franc, naïf, enfantin et primitif (dans le bon sens), des qualités qui exercent une puissante attraction dans tout le monde de l'art. Le grand intérêt général pour les Années folles, avec tout ce qui s'est déroulé de merveilleux dans tous les domaines de l'art et de la culture, y est sans doute aussi pour quelque chose.

Mais comment expliquer la très grande popularité du jazz traditionnel parmi les adolescents européens ? Pourquoi le magazine anglais *Melody Maker* publie-t-il que le phénomène dixieland au début des années soixante est « le phénomène musical le plus explosif depuis le charleston ? En outre, cette mode est apparue spontanément sans grande publicité extérieur ». Selon le rédacteur en chef de la revue, Pat Brand : « C'est la musique commerciale de danse d'aujourd'hui. Celle qu'ont adopte à présent ceux qui étaient hier fans de rock'n'roll. Appeler ces derniers des ‹ fans de jazz › serait une insulte pour les milliers d'amateurs sincèrement dévoués à la cause et qui, désormais trentenaires et quadragénaires, se sont battus pour que ce type de musique soit enregistré sur des disques et passe à la radio. Il suffit de mentionner des noms comme Buddy Bolden, Bunk Johnson ou Barney Bigard aux jeunes fans actuels de dixieland, ils ne savent pas quoi en penser. Ils s'intéressent au jazz pour des raisons qui n'ont rien à voir avec la musique. » Comment cela se fait-il ? Un critique de jazz britannique qui traversait les États-Unis il y a quelque temps s'est plaint amèrement qu'en Amérique les seuls à fréquenter les clubs où l'on joue du jazz traditionnel soient des vieux qui s'accrochent à des souvenirs sentimentaux de leur jeunesse. Il se demandait pourquoi les jeunes Américains n'écoutaient pas le jazz traditionnel. À mon sens, la raison est très simple. En Amérique, le jazz traditionnel a laissé son empreinte sur les années vingt, quand c'était un phénomène vivant et quand, pour les Européens, il n'était qu'une curieuse attraction de plus dans les théâtres de variétés et les music-halls. À cette époque, l'Original Dixieland Jazz Band, les New Orleans Rhythm Kings et Red Nichols connaissaient aux États-Unis un succès similaire à celui rencontré aujourd'hui en Europe par Chris Barber, Papa Bue et Acker Bilk.

Ainsi, l'engouement actuel des adolescents européens pour le jazz traditionnel est issu d'un besoin de rattraper un retard. C'est une phase par laquelle ils doivent passer, tout comme les Américains l'ont traversée il y a trente ans. À de multiples reprises, on a observé que presque tous ceux qui s'intéressaient au jazz traditionnel pour des raisons purement musicales (plutôt que comme une tocade de jeunesse) en viennent tôt ou tard à des formes de jazz plus modernes. Les orchestres eux-même évoluent invariablement. Humphrey Lyttelton, qui a contribué à l'essor du jazz traditionnel en Europe, joue aujourd'hui du jazz mainstream. De même, les Feetwarmers, l'orchestre de dixieland le plus populaire en Allemagne, préfère depuis longtemps jouer du swing. L'ensemble du courant mainstream actuel en Europe vient de musiciens qui jouaient autrefois du jazz traditionnel. Ils l'ont tellement pratiqué qu'il n'a plus grand-chose à leur apporter mais ils ne se retrouvent pas non plus dans le jazz moderne.

Néanmoins, on entend encore du jazz traditionnel aux États-Unis, et le jazz mainstream y est nettement meilleur qu'en Europe. Le fanatisme qui entoure cette musique sur le vieux continent est largement inconnu en Amérique ; c'est un fanatisme fondé sur le besoin de combler un retard, le fanatisme typique de l'arrière-garde. Si les jeunes Américains ne se sentent pas d'affinités avec le jazz traditionnel, c'est parce que c'est la musique de leurs parents. En revanche, pour les adolescents européens qui n'établissent pas cette association, c'est la musique de leur jeunesse actuelle, une sorte de musique qui ne peut être jouée de manière authentique et sincère que par une poignée de vieux musiciens, tous les



Trumpeter Lu Watters.

Trompeter Lu Watters.

Le trompettiste Lu Watters.

Gerry Mulligan is not ready for the curtain, Monterey Jazz Festival.

Gerry Mulligan ist noch nicht bereit für die Bühne, Monterey Jazz Festival.

Gerry Mulligan n'est pas encore prêt, Monterey Jazz Festival.

autres ne servant que du réchauffé, souvent de troisième ou quatrième main. Depuis King Oliver, la descendance passe par Lu Watters et Bunk Johnson, puis par George Lewis ; elle bifurque ensuite vers l'Europe avec Ken Colyer, puis passe par d'innombrables ensembles qui se réclament non pas d'Oliver, Armstrong et Morton, mais de Colyer et de Barber, avec trois ou quatre imitations entre eux et le modèle d'origine. Immédiatement après la guerre, de nombreux orchestres européens de style Nouvelle-Orléans sont passés par une « étape intermédiaire » particulièrement originale sous l'inspiration de l'orchestre australien de Graeme Bell. Pour les amateurs de jazz derrière le Rideau de fer, cette étape intermédiaire n'a toujours pas été dépassée, Bell ayant enregistré quelques disques en Tchécoslovaquie vers 1947 qui restent parmi les rares albums de jazz encore disponibles là-bas aujourd'hui. Dans ce cas, au moins, on peut

« Les aspirants poètes ont commencé à réciter leurs poèmes sur un fond de jazz. ... les cafés accrochèrent des panneaux sur leurs portes vitrées : ‹ Cherche poète ›. »

comprendre ce choix d'une imitation stérile dans la mesure où il n'y a rien d'autre. En revanche, en Europe de l'Ouest, la préférence pour Barber, Colyer et Papa Bue est absurde puisque Oliver, Morton et Armstrong sont largement disponibles sur le marché du disque. Mais il se peut également qu'il y ait un conflit de génération derrière cette situation. Les gens n'aiment pas qu'on leur dise que ce qu'ils considèrent comme la musique d'aujourd'hui est en fait la musique d'hier (voire d'avant-hier). Ils veulent des modèles contemporains. On retrouve ce problème générationnel dans toutes les formes de jazz ainsi que dans la danse. La jeunesse veut être seule avec sa musique. Celle-ci est censée créer autour d'elle un espace où elle n'est pas entravée par les traditions, les conventions, les règles et les statuts des parents. Aux États-Unis, le jazz traditionnel ne peut plus remplir cette mission. En Europe, si. Parce qu'il ne l'a pas fait auparavant, il *doit* le faire à présent, afin que l'évolution du jazz puisse se poursuivre de manière organique. C'est ce que j'entends par le besoin de combler un retard. Malgré tout, une régression est parfaitement concevable. L'étonnant succès d'un musicien comme Chris Barber à New York, Monterey et Chicago s'explique peut-être du fait que son public considère sa musique comme européenne (et à juste titre !). De fait, son côté européen est amplement mentionné dans toutes ses critiques, aussi bien les bonnes que les mauvaises. Il faut aussi prendre en compte les différences réelles entre les gens de « troisième main » et ceux de « quatrième main ». Chris Barber, par exemple, est « mieux » qu'un ensemble comme celui d'Eggy Ley, qui est si mauvais que, même au pays natal de l'industrie du dixieland moderne (qui est aussi le sien), il n'est pas parvenu à susciter le moindre enthousiasme. Il a dû se rabattre sur des clubs de jazz allemands dans lesquels il a sévi pendant des années. Là, le public l'acceptait pour la simple raison qu'il jouait, après tout, « du dixieland venu d'Angleterre ». On comprend donc que, pour tous les musiciens traditionnels que nous avons écoutés et auxquels nous avons pu parler (et qui sont si nombreux à San Francisco), l'Europe est la terre promise. Muggsy Spanier et sa femme nous ont répété encore et encore : « L'idéal, ce serait que vous nous emmeniez avec vous. »

Il ne fait aucun doute que les musiciens de jazz traditionnel de San Francisco font une musique qui est, sur le plan qualitatif et expressif, bien supérieure à ce que joue les groupes à succès de la vague européenne de dixieland. Kid Ory n'a jamais été aussi bon, fascinant par la force de persuasion et la puissance éruptive de son jeu. Même pour qui connaît Bud Powell et Horace Silver, Earl Hines a été et reste un pianiste hors pair, avec une précision rythmique ahurissante et une bonne humeur communicative. Son tromboniste, James Archey, et son bassiste, Pops Foster, qui appartiennent tous deux à la grande et vraie génération du jazz traditionnel, donnent au Earl Hines Band un son Nouvelle-Orléans presque aussi authentique que celui de Kid Ory. Le clarinettiste Darnell Howard, qui a joué avec King Oliver et Jelly Roll et vit à San Francisco depuis treize ans, contribue lui aussi à créer ce son authentique. Muggsy Spanier, dont le visage était déjà profondément ridé dans les années trente, indépendamment de son âge, reste le plus « noir » des musiciens blancs de style Chicago. Il a encore en lui plus de King Oliver et du Louis Armstrong des débuts que dans n'importe quel autre trompettiste actuel.

L'atmosphère cosmopolite de la ville du Golden Gate explique aussi pourquoi on y entend plus de jazz traditionnel qu'ailleurs. En outre, il semble perdurer ici un petit quelque chose de la ruée vers l'or de 1848 ainsi qu'un parfum « fin de siècle », sans parler de tout ce qui s'est passé depuis le premier grand incendie dévastateur de 1849 (suivi de cinq autres, chacun ayant pratiquement rasé la ville), et du grand tremblement de terre de 1906. Même les années vingt, avec leur ambiance unique, sont plus présentes à San Francisco que nulle part ailleurs. En symbiose avec la personnalité de

la ville, Amos White, un trompettiste de soixante-douze ans originaire de la Nouvelle-Orléans mais vivant à Oakland, près de San Francisco, depuis des lustres, fait revivre la tradition des processions de sa ville natale tous les ans à l'époque du carnaval. De fait, le New Orleans Revival, la redécouverte du jazz des débuts, est censé avoir vu le jour à San Francisco, ce qui lui correspond bien. En réalité, il est peu probable que la ville ait déclenché à elle seule la « renaissance » du style de la Nouvelle-Orléans. À la fin des années trente, celle-ci était dans l'air ; l'époque était mûre. Une grande variété de facteurs indépendants pointaient dans cette direction, y compris les disques enregistrés à New York en 1938 par le critique de jazz français Hugues Panassié avec Tommy Ladnier, Sidney Bechet et Mezz Mezzrow ; la quête de Bunk Johnson en Louisiane, qui prit des années ; et, indirectement, le grand succès du « dixieland swing » des Bobcats de Bob Crosby. Mais il ne fait aucun doute que l'initiative d'un groupe de jeunes musiciens de San Francisco joua un rôle décisif. Parmi eux, le plus important fut le trompettiste Lu Watters. Son ensemble, le Yerba Buena Jazz Band, accueillit de nombreux musiciens dont le nom est associé au New Orleans Revival : le pianiste de ragtime Wally Rose, qui joue encore aujourd'hui du ragtime à San Francisco ; le trompettiste Bob Scobey, qui dirigea plus tard son propre ensemble ; le tromboniste Turk Murphy, qui a depuis formé un des rares orchestres de jazz traditionnel à remporter un franc succès aux États-Unis ; le banjoïste et chanteur Clancy Hayes ; et, indirectement, la chanteuse Claire Austin, certainement la première chanteuse blanche à imiter Bessie Smith, comme tant d'autres l'ont fait depuis, y compris Ottilie Patterson en Angleterre et la chanteuse de blues Barbara Dane (qu'on peut voir avec Benny Carter dans le chapitre sur Hollywood).

La plupart des musiciens de l'ancien Lu Watters Yerba Buena Jazz Band sont encore en activité aujourd'hui mais personne à San Francisco n'a su nous dire où était passé Lu Watters lui-même. Ce dernier s'est retiré à Cotati, une petite ville à environ quatre-vingt-dix kilomètres de la métropole. Il ne possède même plus de trompette et n'a plus aucun contact avec d'autres jazzmen. Il travaille comme chef dans le grand hôpital de Sonoma County, où il a une trentaine d'employés sous ses ordres et cuisine tous les jours pour cinq cents patients. Il a encore un violon d'Ingres mais ce n'est pas le jazz, c'est la minéralogie. Il a déclaré qu'il aimerait se rendre en Allemagne un jour car « la Forêt Noire recèle des pierres très différentes de ce qu'on trouve ici en Californie ». J'ai demandé à Lu Watters comment avait commencé le revival des années trente à San Francisco. Il nous a raconté qu'en 1935 il faisait partie d'un big band. Ils jouaient toutes les compositions swing en vogue à l'époque. Dans l'orchestre, un petit groupe de musiciens en avait assez d'interpréter toujours les mêmes morceaux encore et encore, soir après soir. Ils en cherchèrent de nouveaux et tombèrent sur les vieux airs de jazz traditionnel. En 1936, lors d'un concert au Sweet's Ballroom à Oakland, un ensemble dixieland se forma à l'intérieur de l'orchestre. D'après tout ce que m'en a dit Lu Watters, il semble clair qu'une série d'événements s'enchaînèrent sans qu'il y ait eu la moindre conscience d'un style. Les premiers temps, ils ne connaissaient rien au jazz de la Nouvelle-Orléans. Ils voulaient simplement jouer quelque chose de différent. Ce n'est qu'après avoir vraiment interprété les airs qu'ils découvrirent le style auquel ils appartenaient. C'est le contraire de ce qui se passe habituellement en jazz. D'ordinaire, le morceau et la composition sont secondaires. Ce n'est pas la composition qui occupe le devant de la scène mais le musicien et son langage stylistique. Il me paraît important que le revival dixieland ait connu un début différent. Nos conversations avec Lu Watters étaient quelque peu fragmentées car, toutes les cinq minutes, il devait s'assurer que tout se déroulait bien dans la grande cuisine de l'hôpital. Finalement, il a pris congé de nous car, nous a-t-il expliqué : « Mes patients doivent manger à l'heure. » Puis il a ajouté : « À mon avis, le jazz traditionnel sera toujours là. Tantôt ses perspectives seront mauvaises, tantôt elles seront bonnes. Mais je m'insurge contre tous ceux qui disent que c'est la seule musique qui vaille. »

Le jazz traditionnel n'est pas non plus le seul genre de musique qui vaille à San Francisco. Le Blackhawk et le Jazz Workshop sont deux des meilleurs clubs de jazz moderne que je connaisse. Dave Brubeck s'est rendu célèbre vers 1950 en jouant au Blackhawk. Dix ans plus tard, le Jazz Worskhop a été le premier club à donner leur chance aux frères Montgomery, débarqués d'Indiana : Buddy au piano, Monk à la basse et Wes à la guitare. Le critique de jazz Ralph Gleason – sorte « d'âme et conscience du jazz » à San Francisco – a écrit de Wes qu'il était « ce qui était arrivé de mieux à la guitare depuis Charlie Christian ». Wes Montgomery est le premier guitariste à conjuguer un feeling blues puissant et authentique avec une technique virtuose qui était autrefois l'apanage de guitaristes qui n'avaient pas trop le sens du blues. Le vibraphoniste Cal Tjader est lui aussi lié à San Francisco, ou plus précisément à l'autre côté du Golden Gate, à Sausalito où est ancré son yacht. Cal a quitté le premier Dave Brubeck Quartet en 1950 pour devenir un des rares vibraphonistes modernes à préserver son identité face

« San Francisco est la seule ville où l'on peut encore écouter du ragtime ‹ vivant ›. »

à la puissante influence de Milt Jackson. Il jouait principalement du jazz cubain, qui marie les rythmes latino-américains aux harmonies et au langage mélodique du jazz moderne. Personne, depuis les heures de gloires de Chano Pozo au sein du Dizzy Gillespie Bing Band dans les années quarante, n'avait su rendre le jazz cubain aussi intéressant que Cal. Sa musique n'est sans doute pas aussi débordante de vie que celle de Chano ou de Dizzy mais elle est beaucoup plus subtile et raffinée. Le saxophoniste ténor Brew Moore a lui aussi vécu à San Francisco pendant de longues années. Thelonious Monk a réalisé certains de ses meilleurs enregistrements au Blackhawk. Cannonball Adderley a déclaré qu'il s'installerait volontiers dans cette belle ville si c'était compatible avec sa carrière.

L'atmosphère est plus propice au jazz à San Francisco que dans la plupart des autres villes. On parle plus de jazz dans les quotidiens locaux que partout ailleurs aux États-Unis, sous les plumes de Ralph Gleason et de Russ Wilson. On entend plus de jazz à la radio. La première et la plus célèbre des stations américaines entièrement consacrées au jazz, qui ne passe « que du jazz et rien que du jazz » du matin au soir, émet depuis San Franciso : c'est la KJAZ de Pat Henry. Il est assez symbolique que l'un des plus beaux sites de San Francisco, à Cliff House là où le Golden Gate s'ouvre sur l'océan Pacifique et où se trouve également une belle et immense plage, accueille la collection la plus remarquable de partitions pour pianos mécaniques que je connaisse. Une vaste salle est remplie de pianos de ragtime et de vieilles machines musicales, d'orgues électriques et mécaniques, de juke-box anciens ornés d'anges et d'automates, précurseurs du début du siècle des appareils rutilants d'aujourd'hui. Bon nombre de ces machines jouent d'authentiques ragtimes. Il n'est précisé nulle part où ont été réalisés les rouleaux perforés mais on ne peut s'empêcher d'avoir l'impression d'être entouré par les fantômes des grands pianistes de ragtime, peut-être même par celui du grand Scott Joplin en personne. (Il convient d'ajouter dans ce contexte que San Francisco est la seule ville où l'on peut encore écouter du ragtime « vivant » : Wally Rose, Burt Bales, Don Ewell et d'autres y jouent encore, offrant des interprétations fidèles et honnêtes des vieux ragtimes). Le jazz est également présent parmi les adeptes barbus de la génération beat mais là, naturellement, il s'agit de jazz moderne. Les « beatniks » ont leurs cafés sur Grant Street, ou à North Beach, comme on appelle ce quartier (bien qu'il n'y ait aucune plage en vue). D'un côté de Grant Street se dresse le fameux Chinatown de San Francisco, la plus grande communauté chinoise en dehors de la Chine ; de l'autre, le non moins fameux et pittoresque centre du mouvement beatnik. C'est ici qu'est né le phénomène du « jazz and poetry ». C'est ici que Jack Kerouak, Lawrence Ferlinghetti et les autres poètes et aspirants poètes de la génération beat ont commencé à réciter leurs poèmes sur un fond de jazz. Puis, quand ils furent à court de poètes, les cafés accrochèrent des panneaux sur leurs

Author promoter Grover Sales goes over the program with pianist John Lewis of the Modern Jazz Quartet, Monterey Jazz Festival.

Produzent Grover Sales geht mit John Lewis, dem Pianisten des Modern Jazz Quartet, das Programm durch, Monterey Jazz Festival.

Le producteur Grover Sales étudie le programme avec le pianiste du Modern Jazz Quartet, John Lewis, Monterey Jazz Festival.

portes vitrées : « Cherche poète ». Bien qu'elle ait été prise à Hollywood, la photo reflète bien l'ambiance du phénomène « jazz and poetry ». Bob Dorough, poète, orateur et musicien, récite des poèmes de Kenneth Patchen sur la musique de Billy Dean (à la guitare), Bob Hardaway (saxophone ténor) et Ralph Peña (basse). Mais il n'y a pas que les poèmes que les beatniks marient au jazz. De jeunes et vieux « genres » de

« Quand il souffle dans son saxo alto, les beatniks entendent l'écho de leur idole Charlie Parker, qui est nimbé d'un halo mystique. »

beatniks et leurs petites amies passent des soirées entières à raconter des épisodes de leur vie en s'accompagnant de jazz. Ils peuvent même raconter toute leur vie comme une sorte de confession rythmée au jazz devant un auditoire d'autres beatniks. Le café de prédilection des beatniks sur Grant Street est le Jazz Cellar, qui a brûlé en 1959 et a été reconstruit un an plus tard. Lors de la cérémonie de réouverture, le révérend Pierre Delattre, grand prêtre de la génération beat, a récité une prière contenant tout ce qu'on peut souhaiter pour une bonne cave de jazz même si on n'est pas enclin à la prière.

Que cette cave devienne un lieu de discernement, d'illumination, de paix et de vraies relations humaines. Que les bruits qu'on y entendra soient réels et reflètent l'ensemble de la vie, de sa souffrance et de sa joie. Que les musiciens communiquent intensément entre eux et avec leur public, faisant se dissoudre les barrières qui nous séparent de ce qui est authentique en nous-mêmes.

Le musicien le plus étroitement associé au Jazz Cellar et au milieu beatnik de Grant Street en général est le saxophoniste alto et chanteur Pony Poindexter. Venu de la Nouvelle-Orléans, il a joué avec Lionel Hampton et Billy Eckstine. Il vit à San Francisco depuis si longtemps qu'on le considère comme un enfant du coin. Quand il souffle dans son saxo alto, les beatniks entendent l'écho de leur idole Charlie Parker, qui est nimbé d'un halo mystique dans d'innombrables poèmes. À San Francisco, le jazz et la poésie ne vont pas seulement bras dessus bras dessous à North Beach mais aussi dans les écoles. À la Frederic Burk School, des enfants de dix et onze ans improvisent des poèmes sur du jazz. Celui-ci est joué par le batteur Lenny McBrowne, le bassiste Ron Crotty (qui jouait autrefois avec Dave Brubeck), le saxophoniste alto et critique de jazz Dick Hadlock, et, plus généralement, par des musiciens qui se trouvent disponibles et ont envie de participer. Les improvisations de jazz mettent les enfants dans un état de relaxation que les adultes ne peuvent pas atteindre. Ils disent alors des choses dans leurs poèmes qu'on attendrait uniquement de la bouche d'un être qui a déjà roulé sa bosse. Sur un solo de tambour, Monica, dix ans, déclare :

L'amour est une drôle de chose.
Mais quelque part à l'intérieur
Il y a la haine.

Elle le dit avec la même nonchalance que si elle annonçait : « Il fait beau aujourd'hui. » Mais maintenant que la thématique amour/haine a été amorcée, les autres enfants s'en saisissent et la développent. Morna, neuf ans, renchérit :

Il y a un ballon
Et dans ce ballon
Il y a l'amour
Qui attend que quelqu'un
Le découvre.
Bientôt, il se transformera en haine.

Les musiciens suivent les enfants d'aussi près que les enfants écoutent la musique. Par dessus un solo du saxophone alto de Dick Hadlock, Barbara déclare :

Sous la terre il y a
Un endroit fait d'amour.
Il est tranquille, amical et délicat.
Mais par-dessous, c'est une boule de feu !
Qui libère la haine.

Et Christine d'ajouter :

Le Diable a laissé
Ses empreintes
Dans l'amour.

Pendant plusieurs classes, les enfants ont été initiés à l'histoire et aux lois du jazz. Ils ont également appris les conventions du haïku japonais ainsi que ses contes de fées. Mais ils savent qu'ils ne doivent pas chercher à les

imiter. Marylin, dix ans, explique : « On veut juste s'exprimer à l'aide de symboles poétiques. » Mais Eddie, dix ans lui aussi, l'interrompt : « Ça ne veut rien dire. Qu'est-ce qu'on y connaît, aux symboles poétiques ? On a juste regardé à l'intérieur de nous-mêmes. » Un garçon qui était en train de jouer de la batterie, s'est tourné vers nous en précisant : « Et on tape dans nos mains sur la musique comme ils faisaient en Afrique. » Le personnage clef, naturellement, est l'instituteur, Ray Carney. Il dirige les enfants et les musiciens avec la fascination et l'intensité d'un chef d'orchestre symphonique, tendu et alerte à tout instant, guettant le moment où les connexions s'établissent entre un musicien et un enfant, ou entre les pensées d'un de ses petits élèves. On est frappé par le fait qu'aucun mot inutile n'est prononcé. Chacun attend et ne parle que quand il a quelque chose à dire. Parfois, on a l'impression qu'attendre est tout aussi important que parler. À un moment, Carney a demandé à la classe : « Il y a combien de poètes dans notre classe ? » Les enfants

« La nature détendue du jazz permet à des émotions humaines primordiales de refaire surface chez ces enfants. »

ont répondu en chœur : « Onze ! » Puis il leur a demandé : « Et il y a combien de musiciens ? » « Onze aussi ! » Ce jour-là, il y avait sept élèves et quatre jazzmen dans la salle. Quand Ray Carney a commencé ses expériences de jazz et de poésie, l'administration de l'école n'était pas chaude. Mais, depuis que sa classe a obtenu le plus haut niveau de réussite scolaire de tous les établissements primaires de San Francisco, les administrateurs de son école sont fiers de lui. Les musiciens de jazz, peu connus pour leur passion de la poésie lyrique, montrent un enthousiasme étonnant pour le projet. La Frederic Burk School n'a pas les moyens de leur verser des honoraires et ils ne viennent que pour leur plaisir. Le jour de notre visite, trois des musiciens participaient à l'expérience pour la première fois. L'instituteur eut à peine besoin de leur expliquer, ils avaient déjà compris. Le batteur Lenny McBrowne apporta quelques contributions à la thématique amour/haine, même si ce n'était que de brèves phrases à chaque fois. De leur côté, les enfants allaient spontanément vers les musiciens et se joignaient à eux à leur manière, par exemple en battant un contretemps sur le dos de la basse. Les enfants ne semblaient pas trouver quoi que ce soit d'anormal ou d'inhabituel à la situation. Le fait qu'ils aiment jouer au ballon, par exemple, n'est pas oublié dans les entrelacs psychanalytiques qu'ils tissent avec l'amour et la haine : le ballon de l'amour, le ballon de la haine.

Parlant de la merveilleuse liberté intérieure des enfants, leur instituteur a dit : « Il suffit de les mettre en condition de relaxation car ils connaissent ces choses mieux que nous. Chez nous, elles sont enfouies et on ne peut les libérer que par des méthodes scientifiques de longue haleine. J'aimerais qu'elles ne soient pas refoulées chez ces enfants afin que, plus tard, ils puissent consacrer leur énergie à des choses plus importantes. Sans parler du fait que les enfouir et les libérer crée des complexes. Aujourd'hui, les gens développent de plus en plus de complexes. C'est un de nos plus grands problèmes. Je crois que mes enfants courent moins de risques d'être complexés plus tard. » La nature détendue du jazz permet à des émotions humaines primordiales de refaire surface chez ces enfants, des concepts élémentaires tels que l'amour, la mort et la peur que nous autres adultes considérons comme les expériences de nos vies alors que chaque être humain, chaque enfant, les porte en lui dès le départ.
Kenneth a une fusée dans son cartable. Il la montre au batteur. Le batteur entame un long solo pendant que Kenneth dit :

Je me demande si Dieu pense
Qu'on veut le remplacer
Quand on envoie des fusées dans l'espace.
Je me demande si nous l'avons jamais
Agacé autant par le passé.
J'espère qu'il n'est pas vexé.

Dick Hadlock prend ensuite son saxophone soprano en se lance dans un solo pendant que Patsy déclare :

J'aime la mer
J'aime le ciel,
Mais je ne sais pas
Si j'aime la vérité.

Left to right: the Montgomery brothers Monk, Wes and Buddy, San Francisco.

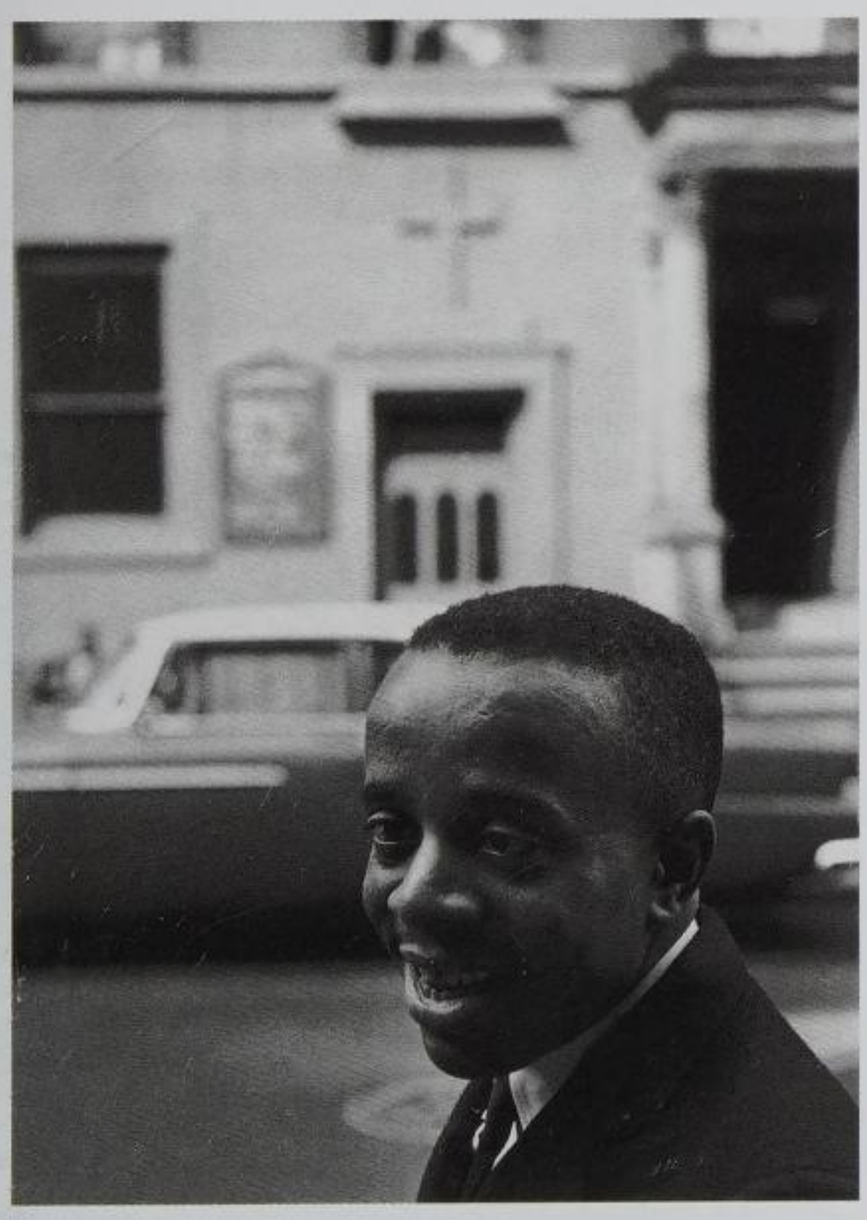
Von links nach rechts: Die Montgomery Brothers Monk, Wes und Buddy, San Francisco.

De gauche à droite : Les frères Montgomery Monk, Wes et Buddy, San Francisco.

DETROIT, PHILADELPHIA AND WASHINGTON D.C.

"Only a few white musicians were accepted in the narrowest circle of hard bop."

Detroit is the New Orleans of modern bop. Just as a great many traditional jazz musicians come from New Orleans, a great many members of the younger jazz generation come from Detroit. Here is just a small sampling of names: bassists Paul Chambers and Doug Watkins; pianist Tommy Flanagan; trombonist Curtis Fuller; tenor saxophonists Frank Foster, Yusef Lateef, J. R. Montrose, and Billy Mitchell; the Jones Family, with Elvin on drums, Hank at the piano, and Thad on trumpet; vibraphonist Milt Jackson; and pianist "Uncle" Barry Harris, who really was an "uncle" for many of the young Detroit musicians and instructed and advised them. By now, so many musicians from Detroit have gone to New York that only a few are left in the automobile city. Among these few are alto saxophonists Ira Jackson and Charles McPherson, trumpeter Lonnie Hillyer, and bassist William Wood (standing at left in front of the Ford automobile factory's Rouge River Plant). Trumpeter Donald Byrd, one of the best of the young Detroit musicians, explained why so many musicians come from Detroit: A lot of Negroes work in the auto industry's big factories. As skilled workers they achieve a high standard of living. They have money to buy instruments and take music lessons. As a result, says Byrd, the young musicians in Detroit are able to express themselves musically better than young musicians in many other cities. Just as important, however, is the fact that the higher the Negro's standard of living becomes, the more forcefully he tends to reject the Uncle Tom attitude, the attitude that caused generations of American Negroes to believe their trampled honor was restored when they were permitted to entertain the white man with a grinning face and inspire him to thunderous applause. This is in large part why there are more and more frequent signs of a growing distance vis-à-vis Louis Armstrong in American Negro newspapers. Armstrong, who just a few years ago was the quintessential black idol, is seen as the prototype of the Uncle Tom masquerade: the friendly, good-natured, grinning Negro who is always ready to forget reality when he assumes his function as an entertainer. For example, a newspaper in New Orleans wrote of Armstrong's appearance at the carnival there: "The last time he was here he behaved like an ape and wore a grass skirt with butterflies, a ring in his nose, and a cheap tin crown on his head. And he wandered like that through the streets of the city and swilled gin all day and presented himself as King Zulu—the greatest foolishness that has ever befallen the black race. Armstrong has never done anything to improve the lives of Negroes in New Orleans. He was always content to play the laughing, apish Sambo. And in this way he has helped to keep the Negro in his Uncle Tom status. Perhaps it is really better for New Orleans if we only read about him and remember him from afar as another successful trumpet player ..."



Opposite Young Detroit musicians in front of the Ford automobile factory's Rouge River plant: William Wood (bass), Lonnie Hillyer (trumpet), Charles McPherson and Ira Jackson (alto saxophone).
Below Pianist Barry Harris, Philadelphia.

Gegenüber Junge Detroiter Musiker vor den Ford-Werken am Rouge River: William Wood (Bass), Lonnie Hillyer (Trompete), Charles McPherson und Ira Jackson (Altsaxofon).
Unten Der Pianist Barry Harris, Philadelphia.

Ci-contre De jeunes musiciens de Detroit devant les usines Ford de Rouge River : William Wood (basse), Lonnie Hillyer (trompette), Charles McPherson et Ira Jackson (saxophone alto).
Ci-dessous Le pianiste Barry Harris, Philadelphie.

"This movement toward Islam has existed since the bebop of the 1940s, but nowhere is it stronger than contemporary Detroit."

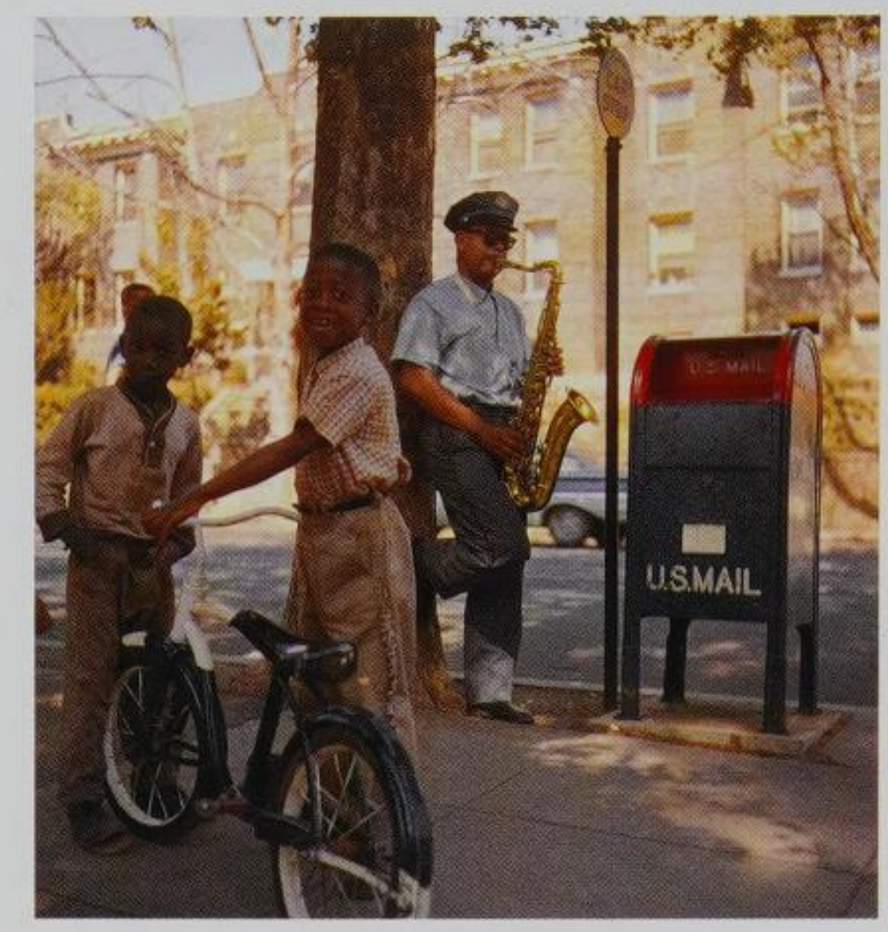
The young musicians of modern bop represent the first generation of black musicians to turn away deliberately and emphatically from this Uncle Tom role. For example, on a tour of South Africa Armstrong said he didn't care if he only played for whites or if Negroes were allowed to attend his concerts, because he was a musician, not a politician. It is almost impossible to imagine one of the young modern bop musicians from Detroit saying something like that. Anger at discrimination leads to hatred of the world that produced discrimination: the white world and its merciless organization, its institutions and clichés, and its bourgeois self-righteousness. This is one of the reasons why so many Negroes have abandoned Christianity and become Muslims. This movement toward Islam has existed since the bebop of the 1940s, but nowhere is it stronger than in contemporary Detroit. Tenor saxophonist and flutist Yusef Lateef has followed his religious conversion to Islam with a musical one. He incorporates sounds from Arabic music and a wide range of Eastern instruments on his records. Many of these musicians are devout Muslims. At the Newport Jazz Festival Yusef Lateef left the stage and withdrew so that he would be able to pray to Mohammed and Allah at the appropriate time. The sociological and musical isolation of the world of modern bop is conscious and intentional. It has led to a situation in which only a small handful of white musicians are accepted into hard bop's inner circle. One of these is the baritone saxophonist Pepper Adams, who comes from Detroit. It is interesting to note that many European jazz critics thought Pepper Adams was a Negro when he first emerged with his strident baritone saxophone improvisations, before they had seen a picture of him. Adams himself has said that the fact that he grew up with many of Detroit's well-known black jazz musicians did much to shape his style.

But Detroit isn't only a city of hard bop. It is also a city of the blues. Joe van Battle's record shop on Hastings Street is a meeting place for blues musicians and blues fans. The picture shows singers and harmonica players Eddie Kirkland and Little Sunny as well as guitarist Emmett Slay in front of Joe's store (Joe himself is standing in the doorway). One of Detroit's blues singers, John Lee Hooker, has become famous far and wide. Of all the blues singers who have become successful in recent years, Hooker, who originally comes from Clarksdale, Mississippi, may retain more elements of so-called country blues than any other, but transplanted to the automobile city of Detroit. He is the typical example of a blues singer who for years sang a rhythm and blues that bordered on rock and roll and who has now

Right The Jazz Postman gives a free performance to the neighborhood children, Buck Hill, Washington, D.C.
Opposite Baritone saxophonist Pepper Adams and pianist Jimmy Rowles.

Rechts Der Jazzbriefträger gibt ein kostenloses Konzert für die Kinder aus der Nachbarschaft, Buck Hill, Washington, D. C.
Gegenüber Der Baritonsaxofonist Pepper Adams und der Pianist Jimmy Rowles.

À droite Le facteur jazzman joue gracieusement pour les enfants du quartier de Buck Hill, Washington, D. C.
Ci-contre Le saxophoniste baryton Pepper Adams et le pianiste Jimmy Rowles.



returned to authentic blues in the context of the general blues renaissance. At bottom, however, both as a blues city and as a city of hard bop, Detroit is only one example among many, although it may be a particularly characteristic one. What is most astonishing to the European visitor is the fact that one finds outstanding jazz everywhere, even in the smallest cities, whereas in Europe jazz is always restricted to the few great cities: Paris, Stockholm, London, Frankfurt, Copenhagen, and two or three others. Time and again one

"The jazz scene has become confusing and complex because new musicians from everywhere are constantly becoming known."

is reminded of just how alive jazz is in the United States, and that it draws upon an inexhaustible reservoir. Hence too, the enormous supply of excellent musicians, which makes the competition among them so fierce and their existence so hard. There are always just a small few who make it, but there are six or seven times as many who are basically just as good, yet whom no one ever hears about. We have introduced a few of these great unknowns in this book: trumpeter Carmell Jones from Kansas City; pianist John Probst from Biloxi; the Melvin Lastie Quintet from New Orleans, which we will have occasion to talk about further below…

The jazz scene has become as confusing and complex as it has in recent years in large part because new musicians from everywhere are constantly becoming known. The Montgomery Brothers aren't the only ones who come from Indianapolis; the new trumpeter Freddie Hubbard whom Jay Jay Johnson actually made popular, does too (Jay Jay comes from Indianapolis himself). There are as many musicians from Philadelphia and the Pittsburgh area as there are from Detroit. Art Blakey found almost all of the many outstanding players whom he has introduced in his Messengers in recent years in Philadelphia. We photographed two Philadelphia musicians, drummer Lex Humphries and trumpeter Lee Morgan, in front of Philadelphia's City Hall. Both of them first played with Dizzy Gillespie. Even a city as full of traditional jazz as New Orleans has produced a number of excellent modern musicians. Ornette Coleman found his drummer, Edward Blackwell, in the capital of the genesis of jazz. And the Melvin Lastie Quintet plays its modern bop on a side street in the French Quarter and sometimes on Bourbon Street too, with Charles Fairley (tenor saxophone), Emile Verret (piano), Lawrence Guyton (bass), Charles Otis (drums), and Melvin Lastie on the cornet. Ornette Coleman, the much-discussed jazz avant-gardist, comes from Texas, the state that has fielded so many first-rate jazz musicians since the early days of ragtime and boogie, and which already produced another very modern musician before Ornette: Jimmy Giuffre. The Adderley Brothers come from Florida, and among the many others who do are two wind players who have played with the Horace Silver Quintet, tenor saxophonist Junior Cook with his modern bop in the mold of Wardell Gray and trumpeter Blue Mitchell with his combination of Dizzy, Clifford Brown, and Miles, which is typical of so many young trumpeters today. Even in Washington, Duke Ellington's native city, there were and still are excellent musicians. One of them is Charlie Byrd, who combines the great tradition of the Spanish guitar and Segovia's technique with his refined and intelligent jazz improvisations. Another is tenor saxophonist Buck Hill, who is a mailman there. One could go on in this vein for pages, from city to city and state to state. Most Americans don't know it, and many don't want to, but "the whole United States is swinging!" And the fact that it is doing so despite the American public's general indifference toward the single art form that came into existence in America makes the strength behind that swinging still more astonishing.

There is one musician who is almost an embodiment of all the new names and possibilities that continually emerge from the vast American continent, a man who might be regarded as the one-of-a-kind jazz phenomenon of our time: Roland Kirk, a blind musician from Columbus, Ohio, who plays three saxophones at once. When Jack Tracy from the record company Argo told us he knew someone who played three saxophones at once, we thought it had to be some circus musician who had come up with a good show. Then, when you see Roland Kirk being led in by his pianist and organist with a whistle and three old saxophones round his neck and with the groping uncertainty of the blind, the circus association seems confirmed. But then, when he plays, you hear a modern "saxophone section" with expressive modern improvisations. Roland walks around like one of the blind street musicians who wandered from village to village in the South and played for their bread (and still do so today). But his music is full of all the big-city refinement of modern jazz. The blind musician fingers his three saxophones like the manuals of an organ. Between his solo choruses, he gives signals to the other musicians on his whistle. Again, everything looks like it might in a circus, but the music is anything but circus music. Jack Tracy tried to convince Roland to at least get rid of the whistle, but Kirk said simply, "I hear it." And what he hears he has to play. Roland Kirk's three instruments look like soprano, alto, and tenor saxophones, but the only traditional saxophone he uses is the tenor. The other two instruments are called the manzello and the stritch. A Spanish secondhand dealer in Columbus, Ohio, literally "palmed them off" on him. Roland recounts that he had a dream and suddenly heard very strange sounds. He knew he had to make sounds like these, but he didn't know how. He went to the Spanish junk dealer and told him about the dream. The junk dealer gave him two dented, old-fashioned, and unidentifiable saxophones that no one else would take off his hands, to add to the tenor saxophone that Roland had played exclusively until then: manzello and stritch. Village orchestras in Spain play pasodobles on them. Roland Kirk plays modern jazz that is rooted in southern country blues. Kirk is a symbol of much that has happened in jazz in recent years: refinement that comes out of primitiveness, sophistication from savage strength, sensitivity from profound originality, and naïveté from a genuine childlike quality.

Above Clifford Brown, Philadelphia.
Opposite Eddie Kirkland, Detroit.

Oben Clifford Brown, Philadelphia.
Gegenüber Eddie Kirkland, Detroit.

Ci-dessus Clifford Brown, Philadelphie.
Ci-contre Eddie Kirkland, Detroit.

ELMORE JAMES
AND HIS BROOM DUSTERS
TLE SONNY
DANCE
GRAND GOLD ROOM
DAY, JULY 15
YUSEF
JAZZ M
Palina

STORE
TO YOU
BLES
Robert's
Isle of Styles
Manicurist
SHOE SHINI
AIR CONDITIONED
Precinct
Ward
YOUR
POLLING

Left A musician on his way to a gig pauses in front of Robert's Isle of Styles beauty shop.
Above Neighborhood children.

Links Ein Musiker macht auf dem Weg zu einem Gig eine Pause vor dem Schönheitssalon Robert's Isle of Styles.
Oben Kinder aus der Nachbarschaft.

À gauche Un musicien en route pour un concert fait une halte devant le salon de beauté Robert's Isle of Styles.
Ci-dessus Des enfants du quartier.

Jay Jay Johnson (trombone), Freddie Hubbard (trumpet), Albert Heath (drums), Detroit.

Jay Jay Johnson (Posaune), Freddie Hubbard (Trompete), Albert Heath (Schlagzeug), Detroit.

Jay Jay Johnson (trombone), Freddie Hubbard (trompette), Albert Heath (batterie), Detroit.

Opposite Drummer Lex Humphries and trumpeter Lee Morgan in front of Philadelphia City Hall.
Above Blue Mitchell (trumpet) and Junior Cook (tenor saxophone), Philadelphia.

Gegenüber Schlagzeuger Lex Humphries und Trompeter Lee Morgan vor der Philadelphia City Hall.
Oben Blue Mitchell (Trompete) und Junior Cook (Tenorsaxofon), Philadelphia.

Ci-contre Le batteur Lex Humphries et le trompettiste Lee Morgan devant l'hôtel de ville de Philadelphie.
Ci-dessus Blue Mitchell (trompette) et Junior Cook (saxophone ténor), Philadelphie.

Above Charlie Byrd, Washington, D.C.
Opposite The blind Roland Kirk and his three saxophones: manzello, stritch, and tenor.

Oben Charlie Byrd, Washington, D. C.
Gegenüber Der blinde Roland Kirk und seine drei Saxofone: Manzello, Stritch und Tenor.

Ci-dessus Charlie Byrd, Washington, D. C.
Ci-contre Le musicien aveugle Roland Kirk et ses trois saxophones, un manzello, un stritch et un ténor.

Above Guitarist Charlie Byrd by the Potomac River with Washington Monument in the background, Washington, D.C.

Oben Der Gitarrist Charlie Byrd am Potomac River mit dem Washington Monument im Hintergrund, Washington, D. C.

Ci-dessus Le guitariste Charlie Byrd au bord du Potomac avec le Washington Monument en arrière-plan, Washington, D. C.

Above Yusef Lateef praying.

Oben Yusef Lateef beim Gebet.

Ci-dessus Yusef Lateef en prière.

The Jazz Postman, Buck Hill, Washington, D.C.

Der Jazzbriefträger, Buck Hill, Washington, D. C.

Le facteur jazzman, Buck Hill, Washington, D. C.

Opposite Wayne Shorter (tenor saxophone) and Lee Morgan (trumpet), Philadelphia.
Above Unknown blind pianist, Washington, D.C.

Gegenüber Wayne Shorter (Tenorsaxofon) und Lee Morgan (Trompete), Philadelphia.
Oben Unbekannter blinder Pianist, Washington, D. C.

Ci-contre Wayne Shorter (saxophone ténor) et Lee Morgan (trompette), Philadelphie.
Ci-dessus Un pianiste aveugle inconnu, Washington, D. C.

DETROIT, PHILADELPHIA UND WASHINGTON D. C.

»Im engsten Kreis des Hard Bop wurden nur wenige weiße Musiker akzeptiert.«

Detroit ist das New Orleans des Modern Bop. Wie ein großer Teil der Musiker des traditionellen Jazz aus New Orleans stammt, so stammt ein großer Teil der jungen Jazzgeneration aus Detroit. Hier sind nur einige wenige Namen: die Bassisten Paul Chambers und Doug Watkins, der Pianist Tommy Flanagan, der Posaunist Curtis Fuller, die Tenorsaxofonisten Frank Foster, Yusef Lateef, J. R. Monterose und Billy Mitchell, die Jones-Familie mit Elvin am Schlagzeug, Hank am Piano und Thad auf der Trompete, der Vibrafonist Milt Jackson und der Pianist »Uncle« Barry Harris, der in der Tat für viele der jungen Detroit-Musiker ein »Onkel« war und sie unterrichtet und beraten hat. Inzwischen sind so viele Musiker aus Detroit nach New York gegangen, dass in der Automobilstadt nur noch wenige übrig geblieben sind. Zu diesen wenigen gehören die Altsaxofonisten Ira Jackson und Charles McPherson, der Trompeter Lonnie Hillyer und der Bassist William Wood (nebenstehend, vor der Rouge River Plan der Ford-Autofabrik). Der Trompeter Donald Byrd, einer der besten der jungen Detroit-Musiker, hat erklärt, warum so viele Musiker aus Detroit kommen: In den großen Fabriken der Automobilindustrie arbeiten viele Neger. Als Facharbeiter gewinnen sie einen höheren Lebensstandard. Sie haben Geld, um sich Instrumente kaufen und Musikunterricht nehmen zu können. Und deshalb – sagt Byrd – können sich die jungen Musiker in Detroit musikalisch besser ausdrücken als in vielen anderen Städten. Ebenso wichtig freilich ist die Tatsache, dass sich der Neger, je höher sein Lebensstandard wird, um so entschiedener von der Onkel Tom-Einstellung distanziert, aus der heraus Generationen von amerikanischen Negern ihre mit Füßen getretene Ehre für aufpoliert hielten, wenn sie den weißen Mann mit grinsendem Gesicht unterhalten und zu Beifallsstürmen hinreißen durften. Nicht zuletzt deshalb findet man in den amerikanischen Negerzeitungen immer häufiger Andeutungen der Distanzierung gegenüber Louis Armstrong. Armstrong, der noch vor wenigen Jahren ein schwarzes Idol schlechthin war, wird als Prototyp der Onkel Tom-Maskerade gesehen: der freundliche, gutmütige, grinsende Neger, der immer wieder bereit ist, die Wirklichkeit zu vergessen, wenn seine Funktion als Unterhalter beginnt. Eine Zeitung in New Orleans beispielsweise schrieb – unter Bezug auf Armstrongs Auftritt auf dem dortigen Karneval: »Als er das letztemal hier war, hat er sich wie ein Affe benommen und einen Rock mit Fransen aus Gras und mit Schmetterlingen getragen, einen Ring in der Nase

»Es gibt diese Bewegung zum Islam seit dem Bebop der Vierzigerjahre, aber nirgendwo ist sie stärker als heute in Detroit.«

und eine Krone aus billigem Blech auf dem Kopf. Und so ist er dann durch die Straßen der Stadt gezogen und hat den ganzen Tag Gin gesoffen und sich als King Zulu aufgeführt – die größte Blödelei, die je der schwarzen Rasse widerfahren ist. Armstrong hat nie etwas getan, damit es den Negern in New Orleans besser ginge. Er war immer damit zufrieden, den lachenden, äffischen Sambo zu spielen. Und er hat auf diese Weise mitgeholfen, den Neger in seinem Onkel Tom-Status zu halten. Vielleicht ist es für New Orleans doch besser, nur noch über ihn zu lesen und sich von fern an ihn zu erinnern als irgendeinen erfolgreichen Trompetenspieler …«

Die jungen Musiker des Modern Bop bilden die erste schwarze Musikergeneration, die sich nachdrücklich und bewusst von dieser Onkel Tom-Rolle abwendet. Wenn Armstrong beispielsweise gesagt hat, dass es ihm bei einer Tournee durch Südafrika egal sei, ob er nur vor Weißen spielen oder auch Neger Zugang zu seinen Konzerten haben dürften, denn er sei nicht Politiker, sondern Musiker, so ist es kaum denkbar, dass einer der jungen Modern Bop-Musiker aus Detroit etwas Ähnliches sagen würde. Der Zorn über die Diskriminierung führt zum Hass gegen die Welt, die die Diskriminierung hervorgebracht hat: die weiße Welt und ihre gnadenlose Organisiertheit, ihre Institutionen und Klischees und ihre bürgerliche Selbstgerechtigkeit. Nicht zuletzt deshalb haben sich so viele Neger vom Christentum abgewandt und sind Mohammedaner geworden. Es gibt diese Bewegung zum Islam seit dem Bebop der Vierzigerjahre, aber nirgendwo ist sie stärker als heute in Detroit. Der Tenorsaxofonist und Flötist Yusef Lateef hat der religiösen Wendung zum Islam eine musikalische folgen lassen: Er bezieht in seine Plattenaufnahmen Klänge der arabischen Musik und das ganze orientalische Instrumentarium mit ein. Viele dieser Musiker sind strenggläubige Mohammedaner. Auf dem Newport Jazz Festival verließ Yusef Lateef die Bühne und zog sich zurück, um zur rechten Stunde zu Mohammed und Allah beten zu können. Die soziologische und musikalische Abgeschlossenheit der Welt des modernen Bop ist bewusst gewollt. Sie hat dazu geführt, dass im engsten Kreis des Hard Bop nur wenige weiße Musiker akzeptiert wurden. Einer von ihnen ist der aus Detroit stammende Baritonsaxofonist Pepper Adams. Es war interessant zu bemerken, dass viele europäische Jazzkritiker dachten, Pepper sei ein Neger, als er mit seinen schneidenden Baritonsaxofon-Improvisationen zuerst hervortrat und man noch kein Bild von ihm gesehen hatte. Adams selbst hat gesagt, die Tatsache, dass er zusammen mit vielen der bekannten schwarzen Jazzmusiker aus Detroit aufwuchs, habe wesentlich zur Ausprägung seines Stils beigetragen.

Aber Detroit ist nicht nur eine Stadt des Hard Bop, sondern auch eine Stadt des Blues. Ein Treffpunkt der Blues-Musiker und Blues-Fans ist Joe van Battles Record Shop auf der Hastings Street. Vor seinem Laden (Joe steht in der Tür) zeigt das Bild die beiden Sänger und Harmonikaspieler Eddie Kirkland und Little Sunny sowie den Gitarristen Emmett Slay. Einer der Detroiter Blues-Sänger ist weithin bekanntgeworden: John Lee Hooker. Hooker, der ursprünglich aus Clarksdale, Mississippi, stammt, hat von all den in den letzten Jahren erfolgreich gewordenen Blues-Sängern vielleicht noch am meisten Elemente des sogenannten »Ländlichen Blues«, aber doch verpflanzt in die Automobilstadt Detroit. Er ist das typische Beispiel eines Blues-Sängers, der jahrelang Rhythm and Blues – durchaus an der Grenze des Rock'n Roll – gesungen hat und der nun in der allgemeinen Blues-Renaissance wieder zum echten Blues zurückgekehrt ist. Im Grunde freilich ist Detroit sowohl als Blues- wie als Hard Bop-Stadt nur *ein* Beispiel unter vielen, wenn auch vielleicht ein besonders charakteristisches. Wer aus Europa nach den USA kommt, ist darüber am meisten verwundert, dass man überall, selbst in den kleinsten Städten, hervorragenden Jazz findet, während doch in Europa Jazzmusik immer an die wenigen Hauptstädte gebunden ist: Paris, Stockholm, London, Frankfurt, Kopenhagen und ein paar andere. Ständig bestätigt sich das Gefühl, wie lebendig der Jazz in den USA ist und dass er aus einem unerschöpflichen Reservoir schöpft. Deshalb auch das riesenhafte Angebot an vorzüglichen Musikern, das die Konkurrenz unter den Musikern und damit auch ihre Existenz so hart macht. Es sind immer nur wenige, die sich durchsetzen, aber es gibt sechs- oder siebenmal so viele, die alle im Grunde genauso gut sind und von denen trotzdem niemand etwas hört. Einige wenige dieser großen Unbekannten haben wir in diesem Buch vorgestellt: den Trompeter Carmell Jones aus Kansas City, den Pianisten John Probst aus Biloxi, das Melvin Lastie Quintet, von dem unten noch die Rede sein wird, aus New Orleans …

Nicht zuletzt deshalb ist die Jazzszene in den letzten Jahren so unübersichtlich geworden, weil ständig neue Musiker von überall her bekannt werden. Aus Indianapolis kamen nicht nur die Montgomery Brothers, sondern auch der neue Trompeter Freddie Hubbard, den Jay Jay Johnson eigentlich durchgesetzt hat (Jay Jay stammt selbst aus Indianapolis). Aus Philadelphia und der Gegend um Pittsburgh kommen so viele Musiker wie aus Detroit. Art Blakey hat die vielen ausgezeichneten Leute, die er in den letzten Jahren in seinen Messengers vorgestellt hat, fast ausschließlich aus Philadelphia geholt. Zwei Philadelphia-Musiker – den Schlagzeuger Lex Humphries und den Trompeter Lee Morgan – haben wir vor der City Hall dieser Stadt fotografiert. Beide haben zuerst bei Dizzy Gillespie gespielt. Selbst aus einer Stadt, die so mit traditionellem Jazz gefüllt ist wie New Orleans, kommen vorzügliche moderne Musiker. Ornette Coleman holte sich seinen Schlagzeuger Edvard Blackwell aus der Hauptstadt der Jazzentstehung. Und das Melvin Lastie Quintet spielt seinen Modern Bop in einer Seitenstraße des French Quarter und manchmal auch auf der Bourbon Street – Charles Failey (Tenorsaxofon), Emile Verret (Piano), Lawrence Guyton (Bass), Charles Otis (Drums) und Melvin Lastie auf dem Cornet. Ornette Coleman, der vieldiskutierte Jazzavantgardist, kommt aus Texas, dem Staat, der seit der alten Ragtime- und Boogiezeit so viele vorzügliche Jazzmusiker gestellt

»Die Jazzszene ist so unübersichtlich geworden, weil ständig neue Musiker von überall her bekannt werden.«

hat und der bereits vor Ornette einen anderen sehr modernen Musiker stellte: Jimmy Giuffre. Die Adderley Brothers kommen aus Florida, und von dort kommen – neben vielen anderen – auch zwei Bläser, die im Horace Silver Quintet gespielt haben: der Tenorsaxofonist Junior Cook mit seinem auf Wardell Gray bezogenen Modern Bop und der Trompeter Blue Mitchell mit seiner Mischung aus Dizzy, Clifford Brown und Miles, die für so viele junge Trompeter kennzeichnend ist. Selbst in der Geburtsstadt Duke Ellingtons – in Washington – gibt es nach wie vor vorzügliche Musiker. Einer von ihnen ist Charlie Byrd, der die große spanische Gitarrentradition und die Technik Segovias mit seinen kultivierten, klugen Jazzimprovisationen verbindet. Ein anderer ist der Tenorsaxofonist Buck Hill, der in Washington Briefträger ist. Man könnte in dieser Weise fortfahren – seitenlang, von Stadt zu Stadt und von Staat zu Staat. Die meisten Amerikaner wissen es nicht, und viele wollen es auch nicht wissen. Aber: »Die ganzen USA swingen!« Und dass sie swingen trotz der allgemeinen Gleichgültigkeit der amerikanischen Öffentlichkeit gegenüber dieser einzigen in ihrem Lande entstandenen Kunst, macht die Kraft, die hinter diesem Swingen steht, noch erstaunlicher!

Es gibt einen Musiker, der fast so etwas wie eine Verkörperung von allem ist, was da aus dem riesigen amerikanischen Kontinent an immer wieder neuen Namen und Möglichkeiten auftaucht – ein Mann, der vielleicht als das Jazzunikum dieser Jahre gelten darf: Roland Kirk, ein blinder Musiker aus Columbus, Ohio, der drei Saxofone zur gleichen Zeit bläst. Als Jack Tracy von der Plattenfirma Argo uns erzählte, dass da jemand drei Saxofone zugleich bliese, dachten wir: Das muss irgend so ein Zirkusmusiker sein, der sich eine gute Show ausgedacht hat. Wenn man dann Roland Kirk sieht, wie er von seinem Pianisten und Organisten hereingeführt wird, mit einer Trillerpfeife und drei alten Saxofonen am Hals, mit der tastenden Unsicherheit der Blinden, scheint sich die Zirkus-Zugehörigkeit zu bestätigen. Aber wenn er dann spielt, erklingt ein moderner »Saxofonsatz«, und es gibt expressive, moderne Improvisationen. Roland läuft herum wie einer der blinden Straßenmusikanten, die in den Südstaaten von Dorf zu Dorf zogen – und noch ziehen –, um sich ihr Brot zu erspielen. Aber seine Musik ist gefüllt mit aller großstädtischen Kultiviertheit des modernen Jazz. Der blinde Musikant fingert seine drei Saxofone wie die Manuale einer Orgel. Zwischen seinen Solo-Chorussen gibt er den anderen Musikern Zeichen auf der Trillerpfeife. Wie gesagt, es sieht alles so aus wie im Zirkus – aber die Musik ist alles andere als Zirkusmusik. Jack Tracy wollte Roland wenigstens die Trillerpfeife ausreden, aber Kirk sagte einfach: »I hear it« – Ich höre die Pfeife. Und was er hört, muss er spielen. Roland Kirks drei Instrumente sehen aus, als seien sie Sopran-, Alt- und Tenorsaxofone, aber von den herkömmlichen Saxofonen verwendet er nur das Tenorinstrument. Die beiden anderen Instrumente heißen Manzello und Stritch. Ein spanischer Altwarenhändler in Columbus, Ohio, hat sie ihm buchstäblich »angedreht«. Roland erzählt, er habe einen Traum gehabt und plötzlich ganz seltsame Klänge gehört. Er habe gewusst, er müsse solche Klänge machen, aber er wusste nicht wie. Er sei zu dem spanischen Ramschwarenhändler gegangen und habe ihm davon erzählt. Der gab ihm zu dem Tenorsaxofon, das Roland bis dahin allein gespielt hatte, zwei verbeulte, undefinierbare, altmodische Saxofone, die ihm sonst niemand mehr abkaufte: Manzello und Stritch. Die Dorforchester in Spanien spielen Pasodobles darauf; Roland Kirk macht auf ihnen modernen Jazz aus Orientiertheit an ländlichem Südstaaten-Blues. Kirk ist ein Symbol für vieles, was in den letzten Jahren im Jazz geschehen ist: Kultiviertheit aus Primitivität, »sophistication« aus wilder Kraft, Sensibilität aus Ursprünglichkeit, Naivität aus echter Kindlichkeit.

DETROIT, PHILADELPHIA ET WASHINGTON D. C.

« Seule une petite poignée de musiciens blancs sont acceptés dans le cercle restreint du hard bop. »

Detroit est la Nouvelle-Orléans du bop moderne. La première a donné autant de grands musiciens de la jeune génération que la seconde de grands représentants du jazz traditionnel. Voici juste un petit échantillon de noms : les bassistes Paul Chambers et Doug Watkins ; le pianiste Tommy Flanagan ; le tromboniste Curtis Fuller ; les saxophonistes Frank Foster, Yusef Lateef, J. R. Monterose et Billy Mitchell ; la famille Jones, avec Elvin à la batterie, Hank au piano et Thad à la trompette ; le vibraphoniste Milt Jackson ; et le pianiste « Uncle » Barry Harris, qui est effectivement un vrai « oncle » pour de nombreux jeunes musiciens de Detroit qu'il a instruits et conseillés. Aujourd'hui, tant de musiciens de Detroit ont migré à New York qu'il n'en reste qu'une poignée dans la capitale de l'automobile. Parmi eux, les saxophonistes alto Ira Jackson et Charles McPherson, le trompettiste Lonnie Hillyer, et le bassiste William Wood (debout à gauche devant l'usine Ford de Rouge River). Le trompettiste Donald Byrd, un des meilleurs de la jeune génération de la ville, nous a expliqué pourquoi tant de musiciens viennent de Detroit : les usines automobiles emploient beaucoup de Nègres. En tant que travailleurs qualifiés, ils jouissent d'une meilleure qualité de vie. Ils ont donc de l'argent pour s'acheter des instruments et prendre des cours. C'est pourquoi, selon Byrd, les jeunes de Detroit savent mieux s'exprimer musicalement que ceux de tant d'autres villes. Autre facteur tout aussi important : plus le niveau de vie des Nègres augmente, plus ils rejettent vigoureusement l'attitude « Oncle Tom », celle qui a induit des générations d'Afro-Américains à croire que leur honneur était restauré parce qu'on les autorisait à divertir les Blancs avec des sourires éclatants et en méritant des tonnerres d'applaudissements. C'est en grande partie pourquoi on observe une tendance de plus en plus marquée dans les journaux noirs américains à se distancier de Louis Armstrong. Ce dernier, qui était la quintessence de l'idole noire il y a encore quelques années, est désormais considéré comme le prototype de la mascarade à l'Oncle Tom : le gentil Nègre toujours souriant, prompt à oublier la réalité dès qu'il assume son rôle d'amuseur. Un article dans un journal de la Nouvelle-Orléans a décrit ainsi l'apparition d'Armstrong à l'occasion d'un carnaval : « La dernière fois qu'il est venu, il s'est comporté comme un singe, portant une jupe en paille ornée de papillons, un anneau dans le nez et une couronne en fer blanc sur le crâne. Il a déambulé dans les rues de la ville dans cet accoutrement, sifflant du gin et se présentant comme King Zulu, la bêtise la plus affligeante qu'ait jamais eu à subir la race noire. Armstrong n'a jamais rien fait pour améliorer les conditions de vie des Nègres de la Nouvelle-Orléans. Il s'est toujours contenté de jouer le brave Nègre hilare et simiesque. De cette manière, il contribue à maintenir le Nègre dans son statut d'Oncle Tom. Il vaut peut-être mieux pour la Nouvelle-Orléans qu'on se souvienne de lui de loin, comme d'un autre bon trompettiste … »

« Cette tendance existe depuis le be-bop des années quarante mais c'est aujourd'hui à Detroit qu'elle est la plus forte. »

Les jeunes musiciens de bop moderne représentent la première génération de jazzmen noirs à se détourner délibérément et ostentatoirement de ce rôle d'Oncle Tom. Par exemple : lors d'une tournée en Afrique du Sud, Armstrong a déclaré que peu lui importait s'il jouait uniquement pour des Blancs ou si les Nègres étaient autorisés ou non à assister à ses concerts car il était musicien et non politicien. Il est pratiquement impensable qu'un des jeunes musiciens de bop moderne de Detroit fasse ce genre de commentaire. La colère face à la discrimination engendre la haine du monde qui l'a produite : le monde blanc et son organisation impitoyable, ses institutions et ses clichés, sa condescendance bourgeoise. C'est une des raisons pour lesquelles tant de Nègres ont abandonné le christianisme pour se convertir à l'islam. Cette tendance existe depuis le be-bop des années quarante mais c'est aujourd'hui à Detroit qu'elle est la plus forte. Le saxophoniste ténor et flûtiste Yusef Lateef a fait suivre sa conversion religieuse à l'islam d'une conversion musicale. Il intègre des sonorités empruntées à la musique arabe et un large éventail d'instruments orientaux dans ses enregistrements. Bon nombre de ces musiciens sont des musulmans fervents. Au festival de jazz de Newport, Yusef Lateef a quitté la scène et s'est retiré pour aller prier Mohammed et Allah à l'heure appropriée. L'isolement sociologique et musical de l'univers du bop moderne est conscient et volontaire. De ce fait, seul une petite poignée de musiciens blancs sont acceptés dans le cercle restreint du hard bop. Parmi eux, le saxophoniste Pepper Adams, originaire de Detroit. Il est intéressant de noter que de nombreux jazzmen européens croyaient que Pepper était nègre quand il s'est fait connaître avec ses improvisations stridentes au saxophone baryton. Lui-même a déclaré que le fait d'avoir grandi entouré de tant de célèbres jazzmen noirs de Detroit avait considérablement façonné son style.

Mais Detroit n'est pas que la ville du hard bop. C'est également une ville du blues. Le magasin de disques de Joe van Battle sur Hastings Street est un lieu de rencontre pour les musiciens et les fans de blues. La photo montre les chanteurs et joueurs d'harmonica Eddie Kirkland et Little Sunny, accompagnés par le guitariste Emmett Slay, devant la boutique de Joe (qui se tient sur le pas de la porte). Un des chanteurs de blues de Detroit, Johnny Lee Hooker, est connu dans le monde entier. De tous les bluesmen à avoir rencontré le succès ces dernières années, Hooker, originaire de Clarksdale dans le Mississippi, conserve le plus d'éléments de blues country mais transplantés dans la ville de l'automobile. Il est l'illustration même du bluesman qui, pendant des années, a chanté un rhythm and blues mâtiné de rock'n'roll et qui est aujourd'hui revenu à un blues plus authentique dans le contexte de la renaissance générale du blues. Cependant, tant comme ville de blues et ville de hard bop, Detroit n'est qu'un exemple parmi tant d'autres, même en dépit de sa singularité. Ce qui surprend le plus le visiteur européen, c'est qu'on entend partout un jazz d'une qualité exceptionnelle, même dans les villes les plus petites, alors qu'en Europe il est confiné à quelques grandes métropoles : Paris, Stockholm, Londres, Francfort, Copenhague et deux ou trois autres. Aux États-Unis, on est régulièrement rappelé que le jazz est bien vivant et qu'il puise dans un réservoir intarissable. D'où les innombrables excellents musiciens, ce qui rend la concurrence entre eux si vive et leur existence si dure. Il y en a toujours quelques-uns qui s'en sortent mais ils sont six ou sept fois plus nombreux à être tout aussi bons sans qu'on n'en entende jamais parler. Nous avons inclus plusieurs de ces grands inconnus dans ce livre : le trompettiste Carmell Jones, de Kansas City ; le pianiste John Probst, de Biloxi ; le Melvin Lastie Quintet, de la Nouvelle-Orléans, dont nous aurons l'occasion de reparler plus loin …

Le monde du jazz est devenu si déroutant et complexe ces dernières années en grande partie parce qu'on ne cesse de découvrir de nouveaux talents un peu partout. Les frères Montgomery ne sont pas les seuls à venir d'Indianapolis, c'est aussi le cas du nouveau trompettiste Freddie Hubbard, rendu populaire par Jay Jay Johnson (Jay Jay est lui aussi

d'Indianapolis). Il y a autant de jazzmen à Philadelphie et dans les environs de Pittsburgh qu'à Detroit. C'est à Philadelphie qu'Art Blakey a déniché pratiquement tous les merveilleux musiciens qu'il a intégrés à ses Messengers ces dernières années. Nous avons photographié deux jazzmen de Philadelphie : le batteur Lex Humphries et le trompettiste

« Le monde du jazz est devenu si déroutant et complexe parce qu'on ne cesse de découvrir de nouveaux talents un peu partout. »

Lee Morgan, devant l'hôtel de ville. Tous deux ont commencé leur carrière avec Dizzy Gillespie. La Nouvelle-Orléans, pourtant une ville remplie de jazz traditionnel, a produit bon nombre d'excellents musiciens modernes. Ornette Coleman a découvert son batteur, Edward Blackwell, dans la ville qui a vu naître le jazz. Le Melvin Lastie Quintet joue son bop moderne dans une rue transversale du Vieux Carré et parfois même directement dans Bourbon Street, avec Charles Failey (saxophone ténor), Emile Verret (piano), Lawrence Guyton (basse), Charles Otis (percussions) et Melvin Lastie au cornet. Ornette Coleman, le jazzman avant-gardiste qui fait tant parler de lui, vient du Texas, l'État qui a nourri tant de jazzmen de premier ordre depuis l'époque du ragtime et du boogie-woogie et qui nous a déjà donné un autre musicien très moderne : Jimmy Giuffre. Les frères Adderley viennent de Floride, tout comme deux autres musiciens qui ont joué avec le Horace Silver Quintet : le saxophoniste ténor Junior Cook, avec son bop moderne inspiré par Wardell Gray, et le trompettiste Blue Mitchell qui conjugue les influences de Dizzy, de Clifford Brown et de Miles, ce qui est typique de tant de jeunes trompettistes aujourd'hui. Même à Washington, la ville natale de Duke Ellington, il a eu et il y a encore d'excellents musiciens. Parmi eux, Charlie Byrd, qui marie la grande tradition de la guitare espagnole et de la technique ségovienne avec d'intelligentes improvisations de jazz. Le saxophoniste ténor Buck Hill est également de la capitale, où il est postier. On pourrait continuer dans cette veine pendant des pages, de ville en ville et d'État en État. La plupart des Américains l'ignorent et beaucoup ne veulent pas le savoir mais « tous les États-Unis swinguent ». Que cela soit le cas, en dépit de l'indifférence du grand public pour la seule forme artistique qui soit née en Amérique, rend la force derrière cet élan encore plus stupéfiante.

Un musicien en particulier incarne à lui seul tous les nouveaux talents et les nouvelles possibilités qui ne cessent d'émerger du vaste continent américain, un homme qu'on pourrait considérer comme un phénomène de jazz unique de notre temps : Roland Kirk, un musicien aveugle de Columbus, dans l'Ohio, qui joue de trois saxophones à la fois. Quand Jack Tracy, de la maison de disques Argo, nous a dit qu'il connaissait quelqu'un capable d'une telle prouesse, nous avons d'abord cru à un numéro de cirque. Cette impression s'est accentuée en voyant Roland Kirk avançant du pas hésitant des aveugles, guidé par son pianiste et organiste avec un sifflet et trois vieux saxos accrochés autour du cou. Mais dès qu'il commence à jouer, c'est comme d'entendre un « pupitre de saxophones », riche d'improvisations modernes et expressives. Roland déambule comme ces aveugles itinérants du Sud qui allaient de village en village et jouaient de la musique pour gagner leur croûte (il y en a encore aujourd'hui). Toutefois, sa musique a tout du raffinement urbain du jazz moderne. Le musicien aveugle manipule ses trois saxophones comme des claviers d'orgue. Entre ses chœurs de solo, il envoie des signaux aux autres musiciens avec son sifflet. Là encore, on pourrait se croire au cirque, sauf que sa musique n'a rien de la musique de cirque. Jack Tracey a tenté de convaincre Roland Kirk de laisser tomber le sifflet mais celui-ci a simplement répondu : « Je l'entends. » Or, il doit jouer ce qu'il entend. Ses trois saxophones semblent être un soprano, un ténor et un alto, mais le seul instrument traditionnel qu'il utilise est le ténor. Les deux autres sont un « manzello » et un « stritch ». Un brocanteur de Columbus, dans l'Ohio, les lui a « refilés ». Roland raconte qu'il a fait un rêve au cours duquel il a entendu des sons très étranges. Il a compris qu'il devait les reproduire mais ne savait pas comment. Il est allé trouver le brocanteur et lui a raconté son rêve. Le marchand lui a alors donné deux vieux saxophones cabossés et méconnaissables dont personne ne voulait, à ajouter au ténor sur lequel Roland jouait exclusivement jusque-là. Ce *manzello* et ce *stritch* étaient utilisés par les orchestres de village en Espagne pour les paso doble. Roland Kirk joue un jazz moderne enraciné dans le country blues du Sud. Il est le symbole d'une évolution du jazz de ces dernières années : un raffinement issu du primitif, une sophistication puisée dans une force sauvage, une sensibilité nourrie par une profonde originalité et une naïveté provenant d'une sincère qualité enfantine.

NEW YORK CITY

"Nowhere else is there such a concentration of first-class jazz music."

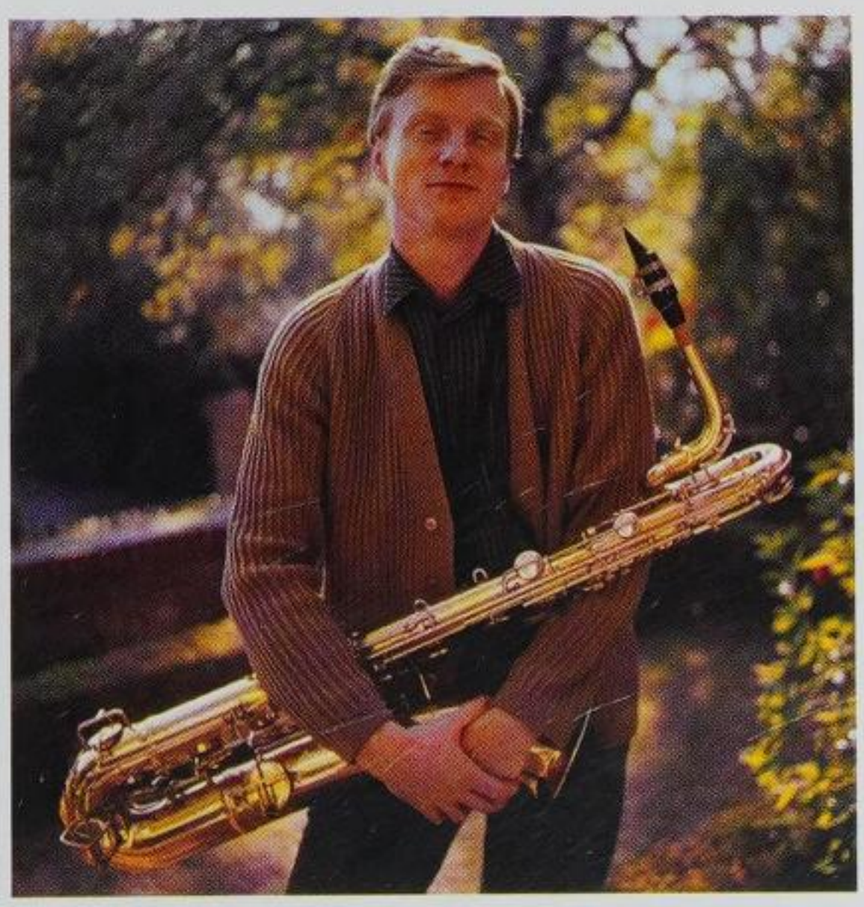
"The Apple"—as musicians call New York—is the golden apple of temptation for every jazz musician who doesn't live there. Jon Hendricks and George Russell have enthusiastically celebrated *New York, New York* in song, in a composition that represents the only wholly successful "tone painting in jazz" and yet is not by Duke Ellington. Nowhere else in the world is there such a concentration of human creative power and ideas, of energy and initiative, as the little island of Manhattan. And nowhere else is there such a concentration of first-class jazz music! You can literally go to two or three jazz clubs a night and still not hear everything there is, because before the week is over, the clubs where you started already have new shows, and there are more than enough other clubs you haven't even been to. When you walk around the area between 52nd Street and Times Square, you run into jazz musicians of one kind or another at virtually every hour of the day or night. We ran into alto saxophonist Charlie Mariano, who came out of Boston's Berklee School and played with Stan Kenton for a long time, and his wife, the Japanese pianist Toshiko Akiyoshi, at a photo booth in one of the countless "play halls" that you find in the Broadway area. And trumpeter Donald Byrd, who comes from Detroit,

"Almost all of the well-known jazz stars live in New York today."

and clarinetist Rolf Kühn, who comes from Germany, sat across from each other on the subway, and neither knew who the other was until we introduced them. In New York too the theater and television orchestras are full of good jazz musicians. For example, the guitarist Kenny Burrell played in the orchestra of a Broadway musical. And Clark Terry played at an ice show at NBC Television. Clark belonged to the staff at NBC along with a number of other outstanding jazz musicians. "We call them the factory," said guitarist Carmen Mastren.

Almost all of the well-known jazz stars live in New York today. We present some of them in our photographs: Gerry Mulligan in Central Park; Erroll Garner at a TV show; Dizzy Gillespie at a recording session for which Clare Fischer—the arranger for the Hi-Lo's—wrote a sonorous backdrop of flute, clarinets, French horns, trombone, and Don Butterfield's tuba; the swinging tenor saxophonist Zoot Sims (there are many who swing, but with him it bears repeating!); the singers Sarah Vaughan and Abbey Lincoln; Manny Albam, who together with arrangers like Quincy Jones or Ernie Wilkins seems to sum up afresh everything that has taken place in forty years of jazz arranging; the Maynard Ferguson Big Band at a rehearsal in a New York studio (how times have changed since Maynard infuriated the New York critics with his stratospheric escapades in the Stan Kenton Band!); the Lambert, Hendricks and Ross vocal ensemble at the Brooklyn Paramount Theatre (no one before them translated the sound of a jazz ensemble into vocal strains as consummately as they do); the pianist Red Garland, who showed that delicacy is possible even in hard bop; the trumpeter Kenny Dorham, who has been one of the important trumpeters of modern jazz since the bebop days, and whom every critic justly regards as unjustly overlooked; the quintessential star of modern jazz, Miles Davis; and the Modern Jazz Quartet—John Lewis (piano), Percy Heath (bass), and Milt Jackson (vibraphone) in the days when Kenny Clarke was still the ensemble's drummer—in a New York ballet rehearsal studio, when John Lewis's interest in modern ballet, which has since borne such abundant fruit, was only just beginning. Kenny Clarke, the drummer who invented the modern jazz drumming style, has since moved to Paris. Indeed, many great jazz musicians have found a second home in Europe. The bassist Oscar Pettiford, who passed away in Copenhagen in 1960, explained why: "You don't make as much money here. That's true. And the musicians are not as good either. That's true too. But you also don't have the racial problem." A few weeks before his death, Oscar revealed yet another reason why he lived in Europe: "You suddenly have a mission: All the young musicians here come to you and ask you how to do this or that, and you can teach them something." Oscar taught them something. During two years in Europe—one in Baden-Baden and one in Copenhagen—he thoroughly "Pettifordized" the European jazz bassists. He was a good influence. There may be more perfect bassists in the world, but there was and is no one who could "tell a story" with a bass solo as plainly and as simply as Oscar Pettiford. Oscar played with Stan Getz a lot in the last year of his life. Getz is another jazz musician who chose Europe as his adoptive home, and he may be quite simply the greatest and most inventive jazz improviser between bebop and modern bop. At a time when almost all the cool jazz musicians had already been supplanted by hard bop musicians in the international polls, Getz still dominated the tenor saxophone categories of many polls, despite the fact that the "primus inter pares" of the modern bop generation, Sonny Rollins, also played tenor saxophone.

Sarah Vaughan and Abbey Lincoln, as well as almost all other female singers in modern jazz, come from Billie Holiday. Lady Day, as she was known, took one of the darkest and most bitter lives in jazz and turned it into the most expressive and deeply moving jazz singing. Bill Claxton took one of the last photographs that was ever taken of this great singer. Shortly thereafter, on July 17, 1959, she died. And of the three truly great female singers in the history of jazz—Bessie Smith, Billie Holiday, and Ella Fitzgerald—only Ella now remains. Everyone knows her, everyone loves her, and so all that needs to be said here is that our photograph shows her with Count Basie and the guitarist Herb Ellis. As mentioned earlier, this book is not a jazz encyclopedia. Jazz has changed a lot in recent years, and many great musicians who only recently were still among the best-known names in jazz have virtually been forgotten in the process. Yet they are still great musicians today, for example, Buddy DeFranco, who lives on the West Coast and whose clarinet improvisations are so brilliant that many listeners, blinded by that brilliance, regard the intense jazz fire that glows beneath it as "coldness," or the guitarist Tal Farlow who played the longest perpetually self-renewing melodic lines in jazz between Lennie Tristano and Sonny Rollins. Lennie Tristano's is the



Opposite "The Apple" is what musicians call New York City, because it is the most tempting and desirable place to be.
Below Gerry Mulligan at the location in Central Park where he rehearsed his big band years earlier when he couldn't afford the rent for a rehearsal studio.

Gegenüber Musiker nennen New York City den »Apfel«, weil diese Stadt der Ort ihrer Sehnsucht ist.
Unten Gerry Mulligan an der Stelle im Central Park, wo er mit seiner Bigband vor Jahren geprobt hatte, als er sich die Miete für ein Probenstudio noch nicht leisten konnte.

Ci-contre Les musiciens ont baptisé New York « la pomme » parce que c'est l'endroit le plus tentant et le plus désirable où l'on puisse être.
Ci-dessous Gerry Mulligan à l'endroit à Central Park où il répétait avec son big band des années plus tôt, quand il n'avait pas les moyens de louer un studio d'enregistrement.

name that makes the jazz transition most explicit. He still performs occasionally at the Half Note with his faithful followers, Lee Konitz and Warne Marsh—the preeminent wind players of the Lennie Tristano school, but precisely in that context you notice how much has changed, not only in the way we hear jazz today, but also in the playing of Lennie, Lee, and Warne. At the same time, Lennie knows very well that a lot of what virtually goes without saying in jazz today—the complex, irregular meters; improvisation that works with the harmonies themselves; the long melodic lines that overflow the formal boundaries of the piece—actually began with him. The building of the famous old Lennie Tristano School of Music in Manhattan has since been torn down, but Lennie has his students out in Jamaica, a New York suburb that is also home to many other jazz musicians. They are students of every age, including children, "but only ones who improvise, who want to express themselves." "Improvisation," says Lennie Tristano, "is what interests me most. It frees the personality and develops the imagination. That's the important thing for me with my students, just like with my own music. Conservatories can't teach that kind of thing. They have to teach in a way that fits all the students. Like everything else today, they're geared towards mass production. No mass production is possible where people are improvising." But then his sense of resignation shows through—that younger people today hardly remember what Lennie and Lee Konitz contributed to the development of jazz in the late 1940s and early 1950s. Lennie Tristano captures that in a phrase: "I have more fans today than I've ever had."

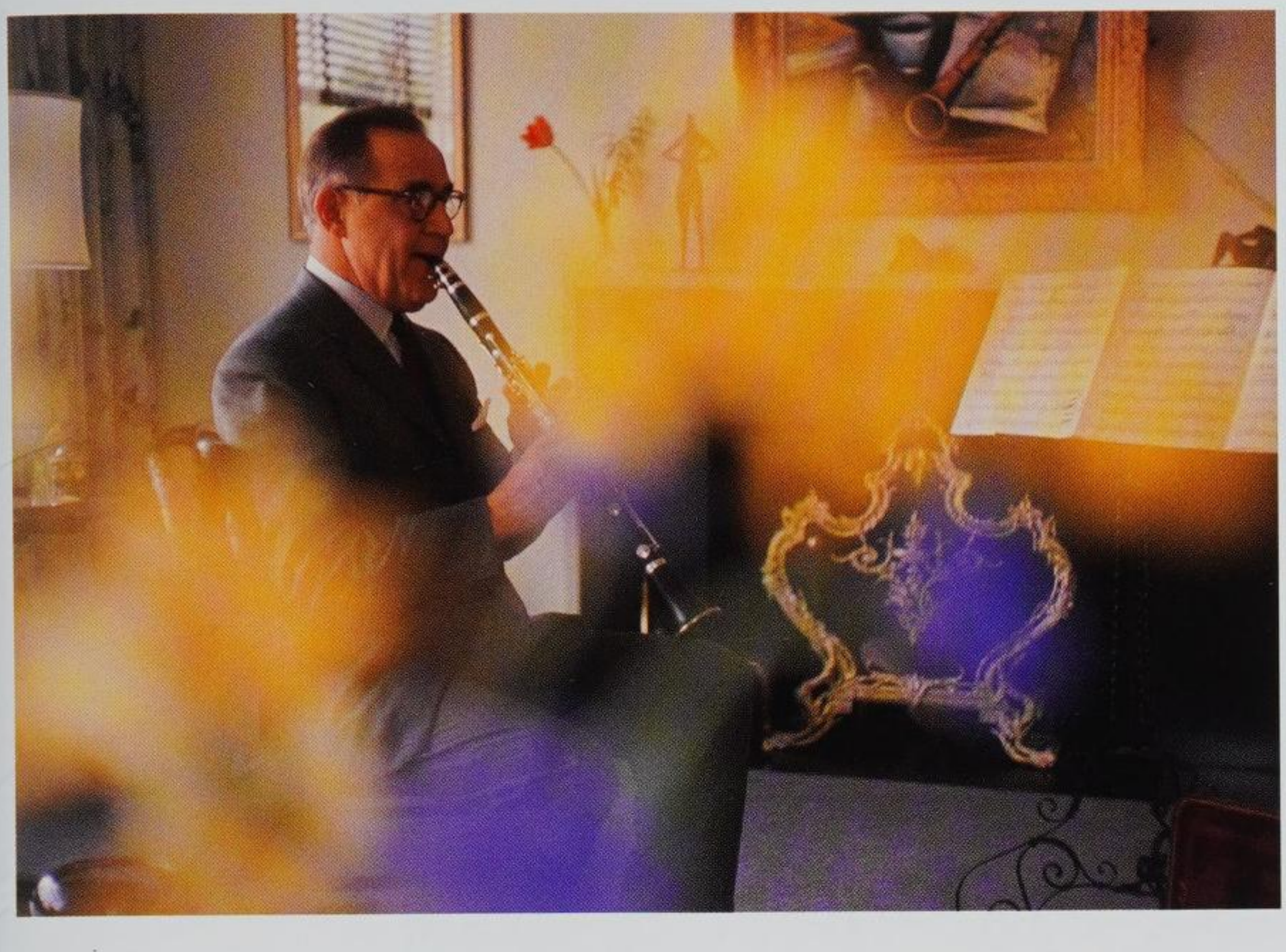
"Mary Lou Williams is the only female jazz instrumentalist whose name can stand alongside those of her great male colleagues."

In jazz as in every other area, New York has everything. Mary Lou Williams—the pianist who has stayed young like no other, from boogie and Kansas City jazz through swing and bebop to cool jazz, and the only female jazz instrumentalist whose name can stand alongside those of her great male colleagues—has established her Bel Canto Foundation downtown, at 310 East 29th Street. It is a kind of charitable thrift shop, where she collects clothing and everything people can spare for needy musicians. Mary Lou writes: "There are many ways to help musicians. The help may be food and shelter. It may be the creative atmosphere of like-minded people, in which one can rest and work. It may be spiritual support and encouragement and also medical help. Or all these things at once. The Bel Canto Foundation was created in a situation of great need in order to make these things possible. Its founder is Miss Mary Lou Williams, the famous composer and jazz pianist. This foundation hopes to one day be able to buy or build a home somewhere in the country, far from the noise of the big city, in which musicians—whatever their race, skin color, or creed—can find the peace and the help they need to be able to bring us the music we need. You can help us! We need everything. Used clothing. Discarded jewelry. Surplus products. Household items. Books. Furniture. Everything you use, somebody else can use too. What you give will help build the musicians their home ..." Many wives of successful musicians and famous personalities have made donations to Mary Lou Williams's little store and her great idealism. She shows us the clothes she has hanging in the shop and says proudly of each individual item: That is from Mrs. Gillespie and this is from Mrs. Hammond and that is from this one or that one. As mentioned above, New York has everything, not least Puerto Ricans and Latin Americans in general, from every country in the region. When you go to the Machito or Tito Puente Orchestras' shows at the Palladium on Broadway, you experience a whirlwind of rhythms and vitality that is virtually unique in the world of jazz. Since the 1940s jazz has received many impulses from the multilayered rhythmic complexity of Latin American music. African rhythms are more alive in Latin American music than in North American

Mary Lou Williams in the doorway of her Bel Canto Foundation, New York City.

Mary Lou Williams am Eingang zu ihrer Bel Canto Foundation, New York City.

Mary Lou Williams sur le pas de la porte de sa fondation Bel Canto, New York.



Left Benny Goodman in his posh apartment on the Upper East Side of Manhattan, New York City.
Pages 444 – 445 Actor and aspiring musician Ben Caruthers in Times Square, New York City.
Pages 446 – 447 Donald Byrd rehearses on the A Train, New York City.

Links Benny Goodman in seiner vornehmen Wohnung auf der Upper East Side von Manhattan, New York City.
Seite 444 – 445 Der Schauspieler und aufstrebende Musiker Ben Caruthers auf dem Times Square, New York City.
Seite 446 – 447 Donald Byrd probt in einem Zug der Linie A, New York City.

À gauche Benny Goodman dans son luxueux appartement du Upper East Side de Manhattan, New York.
Pages 444 – 445 Ben Caruthers, acteur et aspirant musicien, à Times Square, New York.
Pages 446 – 447 Donald Byrd répète dans le « A Train », New York.

jazz, and it sometimes seems as if jazz were now receiving a second "African injection," after effectively receiving the first one before it arose. Even beyond the realm of Latin American music, interest in Africa is suddenly running high among jazz musicians, not only for musical but also for sociological and racial-political reasons. Art Blakey spent a long time in Africa, and he returned with impulses that he realized in the form of an entire orchestra of drummers of every kind, including drummers from North and South America. Africa's general entry into the modern world has been accompanied by jazz musicians' conscious discovery of Africa. Here as elsewhere, jazz has its finger "on the pulse of the era."

In New York, as elsewhere, the younger generation of musicians plays hard bop. Because of the many hard bop musicians who come from Detroit, Philadelphia, and the other cities, it is often forgotten that there are also some who come from New York itself. Among them are Sonny Rollins's drummer Art Taylor and tenor saxophonist Hank Mobley, who grew up in New Jersey. Rollins is a kind of "spokesman" for the younger jazz generation. By now there are many musicians who are even "more modern" than Rollins, but in his stature and superiority he is still without peer. He is also without peer in his artistic integrity. When he sensed that his music was threatening to freeze into clichés and saw that there were Rollins phrases in the playing of nearly every modern tenor player, he withdrew from the jazz scene for a long time. He practiced intensively for six or seven hours a day, but he refused to perform until he felt he had something new to say. His fondness for age-old hits from the turn of the century may be related. Rollins discovers new possibilities for tension in the contrast between the quaint and hackneyed character of the old hit tune and the intensity of his phrasing and his sound. Art Taylor is one of the "wildest" and most explosive drummers of modern bop. And Lee Morgan said of Hank Mobley, whom we photographed in front of the entrance to the Central Ballroom in Harlem, that he "has this New York quality that hardly any other tenor saxophonist has." Mobley is one of the few musicians who remained entirely themselves under the onslaught of Rollins's and Coltrane's ideas. Every tenor saxophonist praises him to the skies, yet he plays only rarely. The man with whom hard bop really began is the trumpeter Clifford Brown, who was killed in an automobile accident in 1956. Now as long as bebop music has existed, there have always been musicians who played hard bop, but it was Clifford Brown who really paved the way for the success of the hard bop musicians at the moment when cool jazz was at its zenith. Nearly all modern trumpeters look to him stylistically (as well as to Fats Navarro, who has also passed on). For many young jazzmen, both of them—Brownie, as he is called, as well as Fats—are shrouded in a myth that makes them "Bix Beiderbeckes of modern jazz." Art Farmer was also influenced by Brownie. He played in the Lionel Hampton Orchestra of 1952, which produced so many musicians who were unknown at the time: Brownie, Quincy Jones, Gigi Gryce, Jimmy Cleveland. Since then, Farmer has developed into a hard bop romantic and poet, together with tenor saxophonist and arranger Benny Golson. Farmer and Golson have shown that tender and sensitive notes have their legitimate place even in the protest-laden language of the young jazz generation.

"It was Clifford Brown who paved the way for the success of the hard bop musicians at the moment when cool jazz was at its zenith."

The New York jazz world gathers in the New York jazz clubs. There are jazz clubs of every kind and quality, including extremely elegant and exclusive ones where one can enjoy an excellent meal—like the Round Table or the elegant Basin Street East, where Gerry Mulligan first introduced his big band—and clubs where it's about nothing but the music. These are primarily located in the "Village" and include the Half Note, the Five Spot, and the Jazz Gallery. And then there is Birdland, the "Jazz Corner of the World" at the intersection of Broadway and 52nd Street. No one loves it, but everyone goes there. Gerry Mulligan says, "Birdland gives me an uncomfortable feeling." But he played at Birdland too.

TWO TROU

Above Mrs. Donald Byrd on 48th Street, New York City.
Opposite Teddy Wilson at home, New York City.

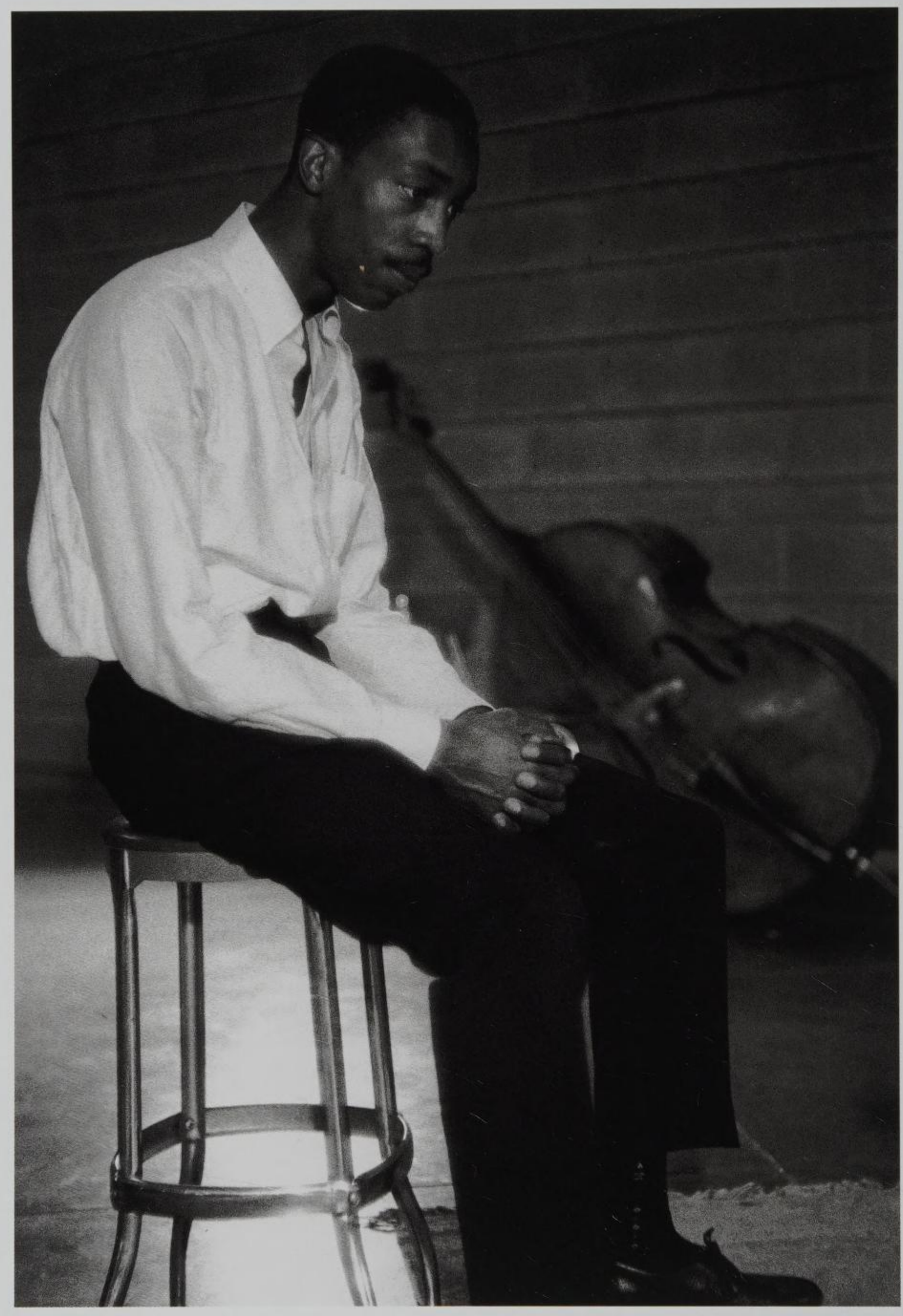
Oben Mrs. Donald Byrd auf der 48th Street, New York City.
Gegenüber Teddy Wilson zu Hause, New York City.

Ci-dessus Mme Donald Byrd sur 48th Street, New York.
Ci-contre Teddy Wilson chez lui, New York.

Above Clifford Brown (trumpet).
Opposite Dinah Washington rehearses for her show *The Bitter Earth Review.*

Oben Clifford Brown (Trompete).
Gegenüber Dinah Washington probt für ihre Show *The Bitter Earth Review.*

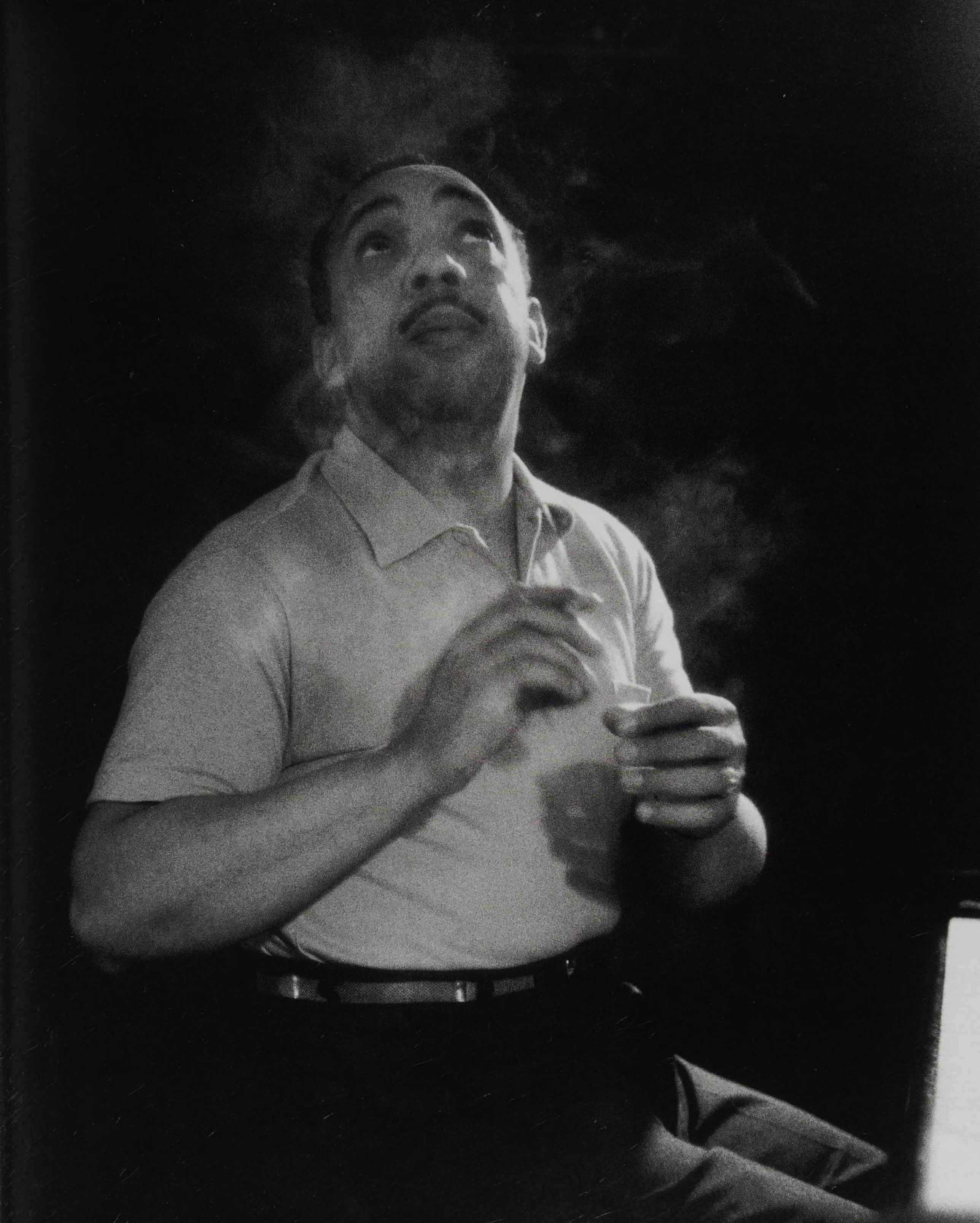
Ci-dessus Clifford Brown (trompette).
Ci-contre Dinah Washington répète pour son spectacle *The Bitter Earth Review.*



Above Bassist Sam Jones.
Opposite Pianist Red Garland, New York City.

Oben Der Bassist Sam Jones.
Gegenüber Der Pianist Red Garland, New York City.

Ci-dessus Le bassiste Sam Jones.
Ci-contre Le pianiste Red Garland, New York.



Above Dinah Washington and Benny Golson, New York City.
Opposite Charlie Mariano with Toshiko Akiyoshi, New York City.

Oben Dinah Washington und Benny Golson, New York City.
Gegenüber Charlie Mariano mit Toshiko Akiyoshi, New York City.

Ci-dessus Dinah Washington et Benny Golson, New York.
Ci-contre Charlie Mariano avec Toshiko Akiyoshi, New York.

TAKE YOUR OWN PHOTOS

4 PHOTO POSES 25¢

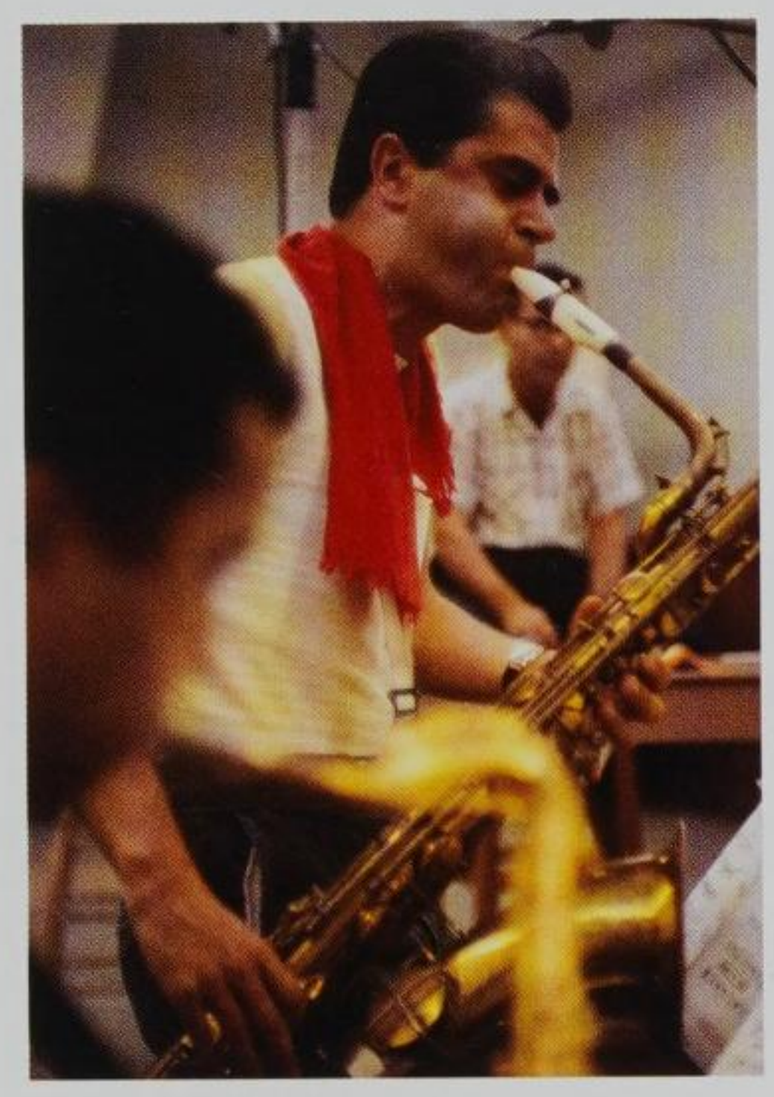
DELIVERED IN 2 MINUTES.

PERMITS

GET A PERMIT HERE
THE SKY IS THE LIMIT

VINE-O-LITE CASES

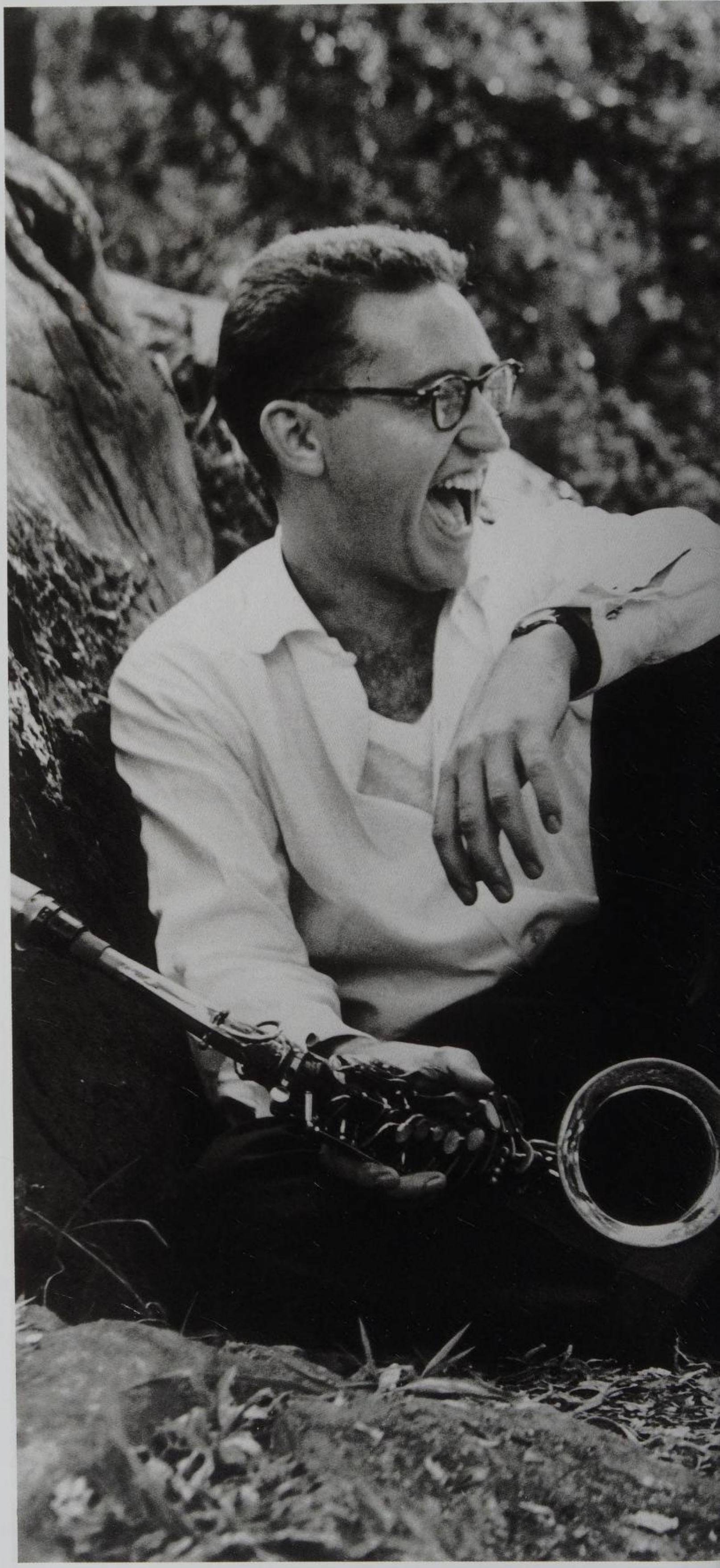
2 FOR 10¢



Above Charlie Mariano, New York City.
Right Lee Konitz and Warne Marsh, Central Park, New York City.

Oben Charlie Mariano, New York City.
Rechts Lee Konitz und Warne Marsh, Central Park, New York City.

Ci-dessus Charlie Mariano, New York.
À droite Lee Konitz et Warne Marsh, Central Park, New York.



Above Gary McFarland and Stan Getz (tenor saxophone) at Rudy Van Gelder's Studio, New Jersey.
Opposite Stan Getz.

Oben Gary McFarland und Stan Getz (Tenorsaxofon) in Rudy Van Gelders Studio, New Jersey.
Gegenüber Stan Getz.

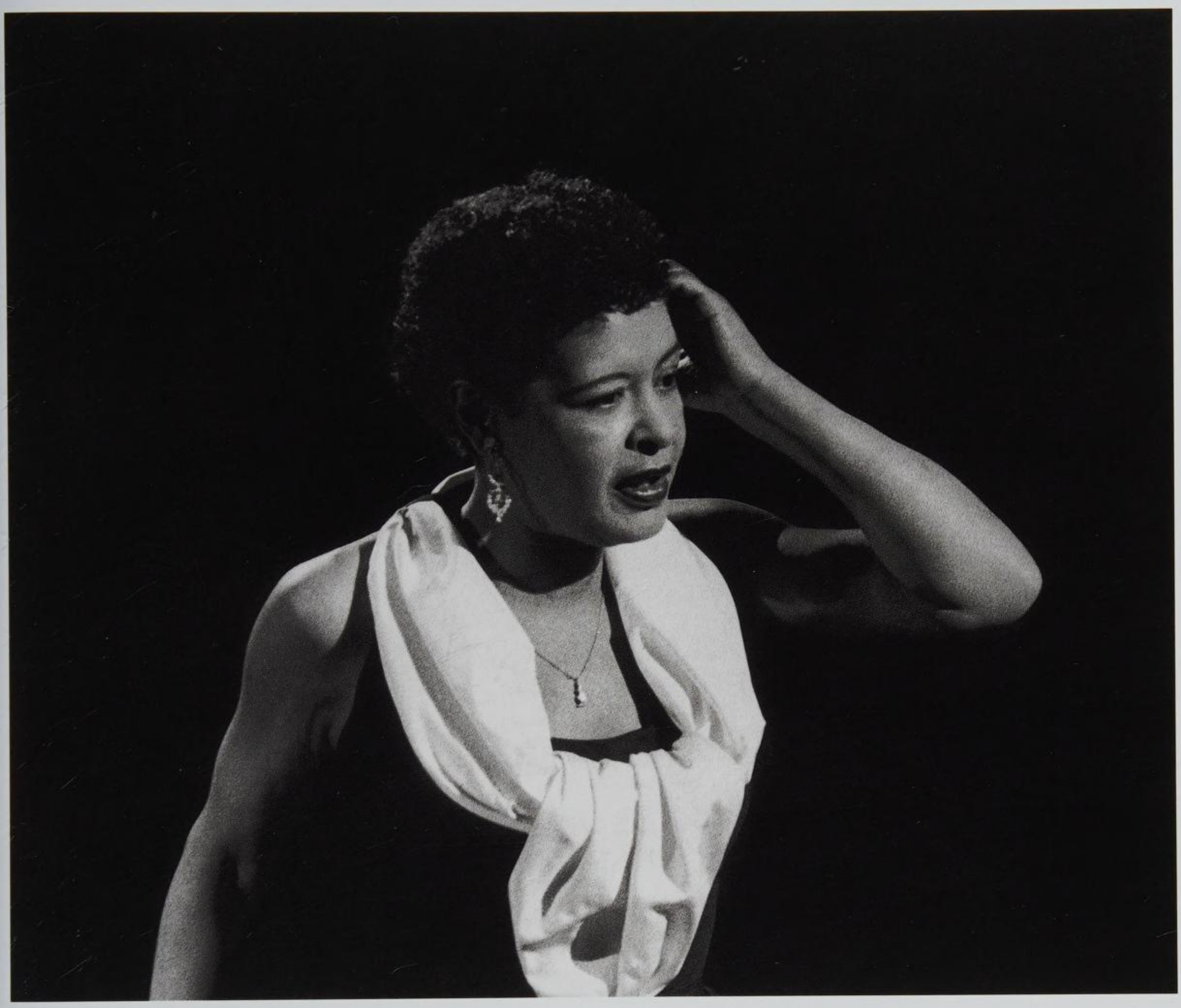
Ci-dessus Gary McFarland et Stan Getz (saxophone ténor) dans le studio de Rudy Van Gelder, New Jersey.
Ci-contre Stan Getz.

Opposite Oscar Pettiford (bass) and Harry "Sweet" Edison (trumpet), Los Angeles.
Above The Modern Jazz Quartet; left to right: John Lewis, Milt Jackson, Percy Heath and Kenny Clarke.

Gegenüber Oscar Pettiford (Bass) und Harry »Sweet« Edison (Trompete), Los Angeles.
Oben Das Modern Jazz Quartet; von links nach rechts: John Lewis, Milt Jackson, Percy Heath und Kenny Clarke.

Ci-contre Oscar Pettiford (basse) et Harry « Sweet » Edison (trompette), Los Angeles.
Ci-dessus Le Modern Jazz Quartet ; de gauche à droite : John Lewis, Milt Jackson, Percy Heath et Kenny Clarke.

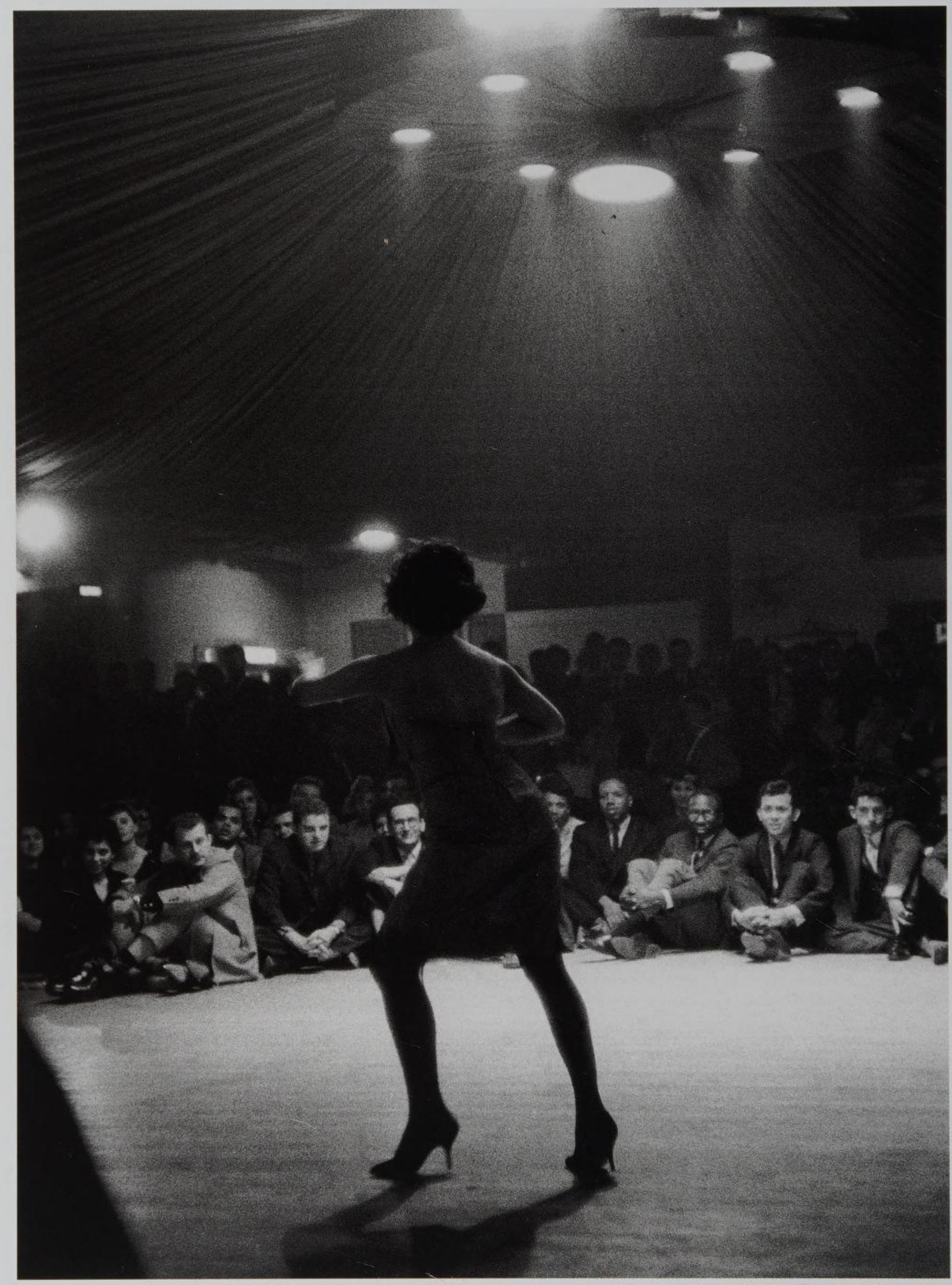
PLEASE
USE
ASHTRAYS



Pages 462 – 463 Maynard Ferguson rehearsing his band, New York City.
Opposite Ella Fitzgerald posing for her portrait after winning Vocalist of the Year in the *Playboy* magazine Jazz Poll, New York City.
Above Billie Holiday performing at ABC Television Studios, Hollywood, one of her last performances.

Seite 462 – 463 Maynard Ferguson probt mit seiner Band, New York City.
Gegenüber Ella Fitzgerald posiert für ihr Porträt, nachdem sie in der Jazz Poll der Zeitschrift Playboy Vocalist of the Year geworden war, New York City.
Oben Billie Holiday in den ABC Television Studios, Hollywood, bei einem ihrer letzten Auftritte.

Pages 462 – 463 Maynard Ferguson répétant avec son orchestre, New York.
Ci-contre Ella Fitzgerald posant pour son portrait à New York après avoir été élue chanteuse de l'année par les lecteurs du magazine *Playboy*.
Ci-dessus Billie Holiday sur scène dans les studios de télévision ABC, l'une de ses dernières apparitions.



Above / Opposite The Palladium Ballroom, New York City.

Oben / Gegenüber Der Palladium Ballroom, New York City.

Ci-dessus / Ci-contre Le Palladium Ballroom, New York.

PALLADIUM
NEW FACES for 1960
NEW BANDS NEW SHOW NEW WINNERS
3 BANDS EVE FRIDAY 1 STAR AC
PALLADIUM THE 3 GREATEST 3
FRIDAY MAY 6
8:00 PM
4:00 AM
30

Tito Puente at the Palladium Ballroom, New York City.

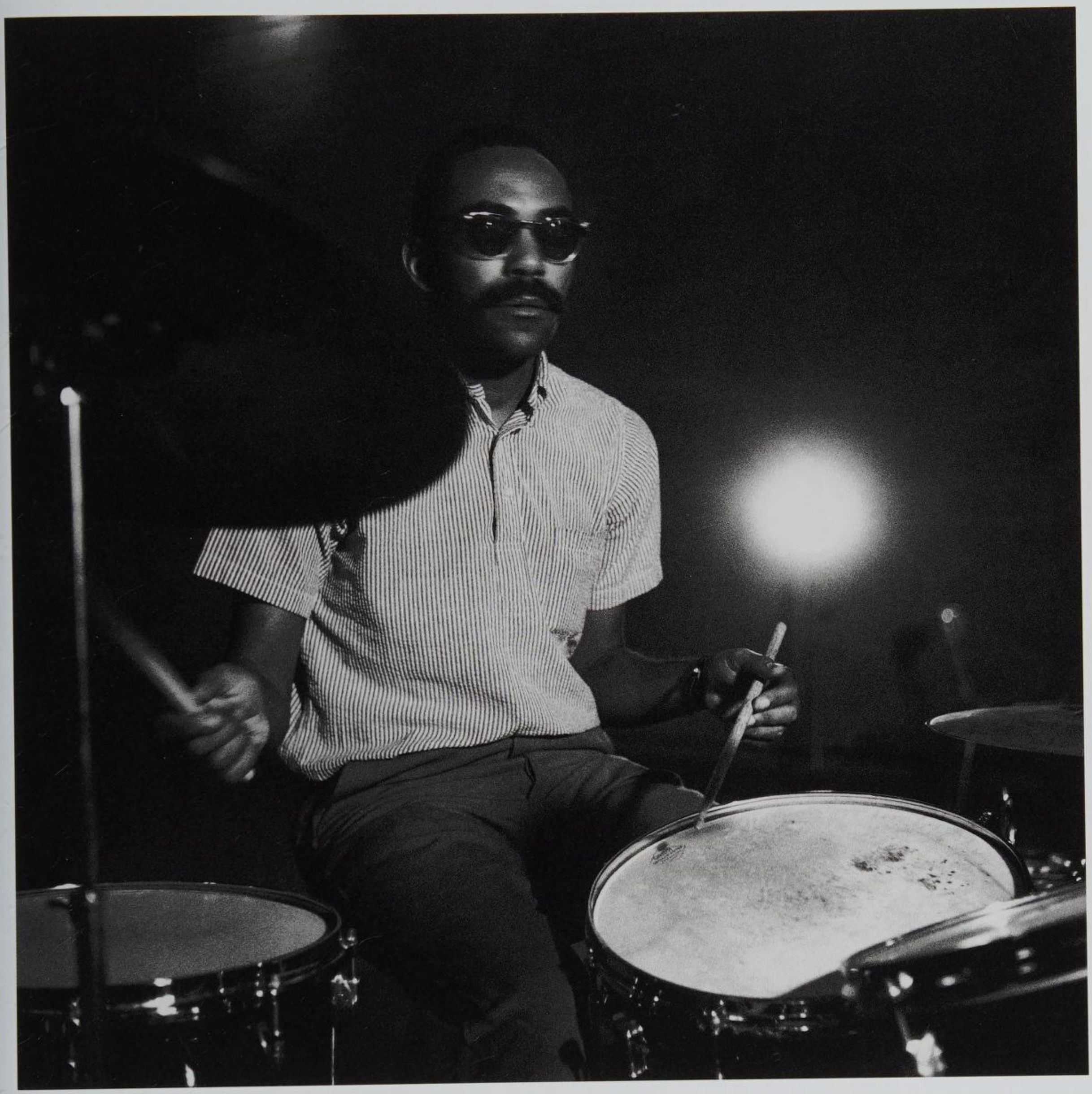
Tito Puente im Palladium Ballroom, New York City.

Tito Puente au Palladium Ballroom, New York.

Above Annie Ross, Jon Hendricks and Dave Lambert backstage at the Brooklyn Paramount Theatre, New York City.
Opposite Sarah Vaughan, backstage at the Brooklyn Paramount Theatre, New York City.

Oben Annie Ross, Jon Hendricks und Dave Lambert hinter der Bühne im Brooklyn Paramount Theatre, New York.
Gegenüber Sarah Vaughan hinter der Bühne im Brooklyn Paramount Theatre, New York.

Ci-dessus Annie Ross, Jon Hendricks et Dave Lambert dans les coulisses du Brooklyn Paramount Theatre, New York.
Ci-contre Sarah Vaughan, dans les loges du Brooklyn Paramount Theatre, New York.



Opposite Art Blakey (drums) and Lee Morgan (trumpet), New York City.
Above Art Taylor, New York City.

Gegenüber Art Blakey (Schlagzeug) und Lee Morgan (Trompete), New York City.
Oben Art Taylor, New York City.

Ci-contre Art Blakey (batterie) et Lee Morgan (trompette), New York.
Ci-dessus Art Taylor, New York.

BIRD
LAND
LINDYS

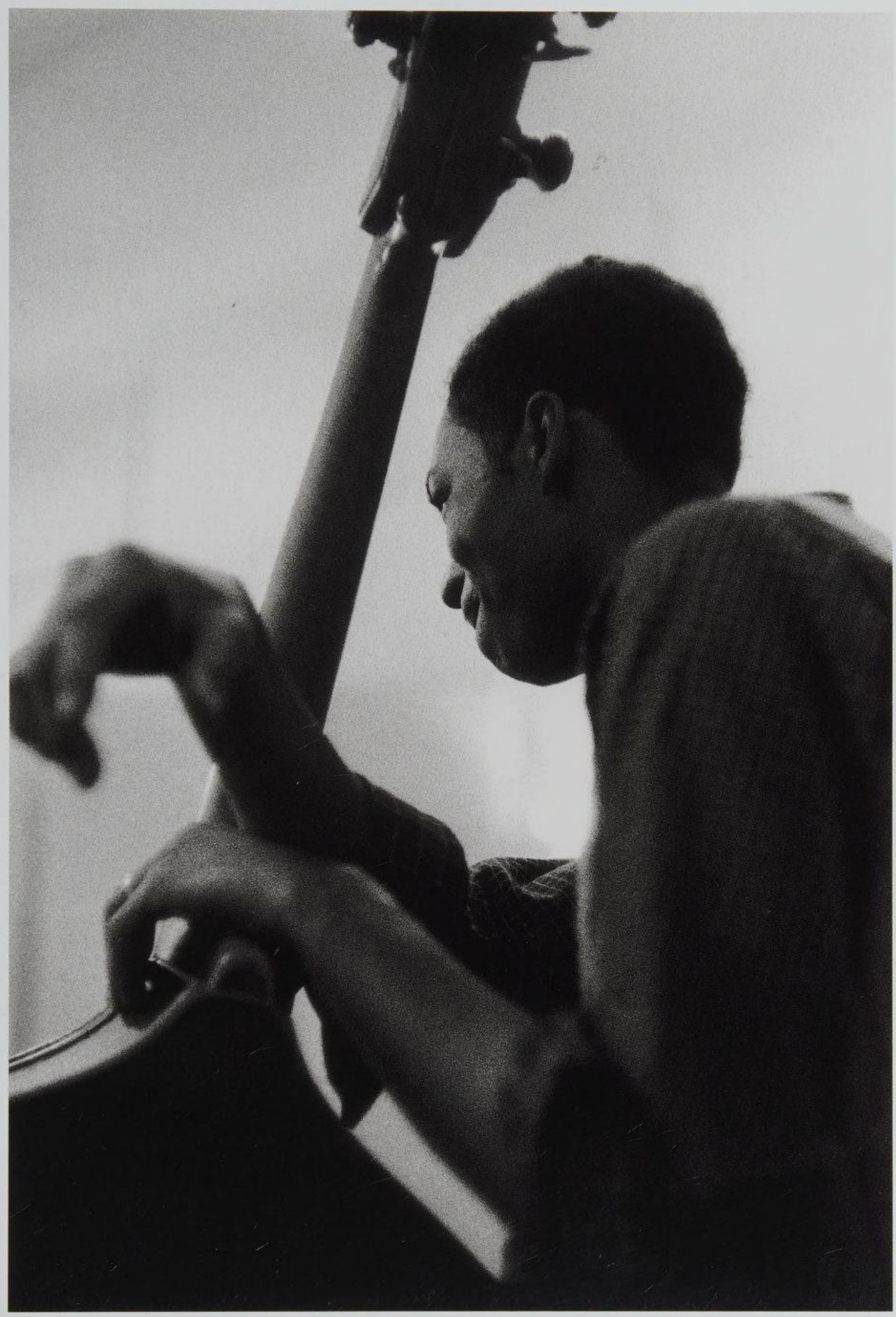
ND
BROADWAY
PALACE
VENT CENTER

ST DAY
RDLAND
YDDY
LT

Pages 474 – 475 Birdland, 4 a.m., New York City.
Pages 476 – 477 Drummer Elvin Jones outside Birdland, New York City.
Opposite / Above Dizzy Gillespie, New York City.

Seite 474 – 475 Birdland um vier Uhr morgens, New York City.
Seite 476 – 477 Schlagzeuger Elvin Jones vor dem Birdland, New York City.
Gegenüber / Oben Dizzy Gillespie, New York City.

Pages 474 – 475 Le Birdland, quatre heures du matin, New York.
Pages 476 – 477 Le batteur Elvin Jones devant le Birdland, New York.
Ci-contre / Ci-dessus Dizzy Gillespie, New York.



Opposite Wynton Kelly, New York City.
Above Bassist Paul West.

Gegenüber Wynton Kelly, New York City.
Oben Bassist Paul West.

Ci-contre Wynton Kelly, New York.
Ci-dessus Le bassiste Paul West.

NEW YORK CITY

»Nirgendwo gibt es eine solche Konzentration erstklassiger Jazzmusik.«

»The Apple« – wie New York für die Musiker heißt – ist der goldene Apfel der Versuchung für jeden Jazzmusiker, der nicht in New York lebt. John Hendricks und George Russell haben *New York, New York* enthusiastisch besungen – in einem Stück, das das einzige ganz und gar geglückte »Tonbild in Jazz« und trotzdem nicht von Duke Ellington ist. Nirgendwo anders gibt es in der Welt eine solche Konzentration von menschlicher Schaffenskraft und Ideen, von Energie und Initiative wie auf dem kleinen Manhattan. Und nirgendwo gibt es eine solche Konzentration erstklassiger Jazzmusik! Man kann buchstäblich jeden Abend in zwei oder drei Jazzlokale gehen und kann trotzdem nicht alles hören, denn bis die Woche um ist, gibt es in den Lokalen, mit denen man begonnen hat, schon wieder neue Programme, und es bleiben trotzdem noch genug Lokale, in denen man noch nicht ein einziges Mal gewesen ist. Wer in der Gegend zwischen der 52nd Street und dem Times Square herumläuft, trifft praktisch zu jeder Tageszeit irgendwelche Jazzmusiker. Den aus der Bostoner Berklee School hervorgegangenen Altsaxofonisten Charlie Mariano, der lange bei Stan Kenton gespielt hat, und seine Frau, die japanische Pianistin Toshiko Akiyoshi, trafen wir an einem Spielautomaten in einer der zahllosen »Play Halls«, die es in der Broadwaygegend gibt. Und der aus Detroit stammende Trompeter Donald Byrd und der aus Deutschland stammende Klarinettist Rolf Kühn saßen in der U-Bahn einander gegenüber, und keiner kannte den anderen, bis wir sie miteinander bekannt machten. Auch in New York sind die Theater- und Televisions-Orchester voller guter Jazzmusiker. Der Gitarrist Kenny Burrell etwa spielte im Orchester eines Broadway-Musicals. Und Clark Terry blies bei einer Eisrevue im NBC-Fernsehen. Clark gehörte – mit einer Reihe anderer ausgezeichneter Jazzmusiker – zum »Staff« der NBC. »Wir nennen sie die Fabrik«, sagte der Gitarrist Carmen Mastren.

Fast alle bekannten Jazzstars leben heute in New York. Einige von ihnen stellen wir auf unseren Fotos vor: Gerry Mulligan im Central Park, Erroll Garner bei einer Fernsehschau, Dizzy Gillespie bei einer Plattenaufnahme, für die ihm Clare Fischer – der Arrangeur der Hi-Lo's – einen klangvollen Background aus Flöte, Klarinetten, Waldhörnern, Posaune und Don Butterfields Tuba schrieb, ferner den swingenden Tenorsaxofonisten Zoot Sims (viele swingen, aber bei ihm darf man es ruhig zusätzlich noch einmal sagen!), die Sängerinnen Sarah Vaughan und Abbey Lincoln, Manny Albam, der – zusammen mit Arrangeuren wie Quincy Jones oder Ernie Wilkins – noch einmal die Summe zu ziehen scheint aus allem, was sich in 40 Jahren Jazzarrangement entwickelt hat, die Maynard Ferguson Big Band bei einer Probe in einem New Yorker Studio (wie haben sich doch die Zeiten gewandelt, seit Maynard mit seinen Stratosphären-Eskapaden bei Stan Kenton die Kritiker ergrimmte!), das Lambert-Hendrick-Ross-Vokalensemble am Paramount-Theatre in Brooklyn (niemand hat vor ihnen einen Jazzensemble-Sound

Zoot Sims, New York City.

»Fast alle bekannten Jazzstars leben heute in New York.«

so vollkommen in Vokalklänge verwandelt wie sie), den Pianisten Red Garland, der gezeigt hat, dass auch im Hard Bop Delikatesse möglich ist, den Trompeter Kenny Dorham, der seit der Bebopzeit der Vierzigerjahre zu den wichtigen Trompetern des modernen Jazz gehört und von dem jeder Kritiker mit Recht sagt, dass er zu Unrecht übersehen werde, ferner den Erfolgsstar des modernen Jazz schlechthin, Miles Davis, und das Modern Jazz Quartet: John Lewis (Piano), Percy Heath (Bass), Milt Jackson (Vibrafon), noch zu der Zeit, als Kenny Clarke Schlagzeuger des Ensembles war – in einem New Yorker Ballettstudio, als John Lewis' Interesse am modernen Ballettanz, das inzwischen so reichhaltig Früchte getragen hat, gerade erst begann.

Kenny Clarke – der Drummer, der die moderne Jazzschlagweise geschaffen hat – lebt inzwischen in Paris, wie ja viele große Jazzmusiker in Europa eine zweite Heimat gefunden haben. Der im Jahre 1960 in Kopenhagen verstorbene Bassist Oscar Pettiford hat erklärt, warum: »Du machst nicht so viel Geld hier. Das stimmt. Und die Musiker sind auch nicht so gut. Das stimmt auch. Aber du hast auch nicht den Rassenärger.« Wenige Wochen vor seinem Tod hat Oscar noch einen weiteren Grund verraten, aus dem er in Europa lebte: »Du hast mit einem Mal eine Aufgabe: Alle die jungen Musiker hier kommen zu dir und fragen dich, wie man das macht oder jenes, und du kannst ihnen was beibringen.« Oscar hat ihnen was beigebracht: In zwei Jahren Europa – ein Jahr Baden-Baden, ein Jahr Kopenhagen – hat er die europäischen Jazzbassisten gründlich »pettifordisiert«. Es war ein guter Einfluss. Vielleicht gibt es perfektere Bassisten; aber es gab und gibt niemand, der mit einem Basssolo so einfach und schlicht »eine Geschichte erzählen« konnte wie Oscar Pettiford. (Das Foto (S.460) zeigt ihn mit dem Trompeter Harry »Sweets« Edison.) Oscar hat in seinem letzten Lebensjahr viel mit Stan Getz zusammengespielt. Getz ist ein weiterer europäischer Jazzwahlbürger, und er ist vielleicht über-

Dinah Washington, New York City.

haupt der größte, ideenreichste Improvisator der Jazzmusik zwischen Bebop und Modern Bop. Als fast alle Musiker des Cool Jazz in den internationalen Polls bereits von den Hard Bop-Leuten verdrängt waren, beherrschte Getz immer noch die Tenorsaxofon-Kategorien vieler Polls, obwohl doch gerade der »Primus inter pares« der Modern Bop-Generation ebenfalls Tenorsaxofon spielte: Sonny Rollins.
Die beiden Sängerinnen und fast alle anderen Sängerinnen im modernen Jazz kommen von Billie Holiday her. »Lady Day«, wie sie genannt wurde, hat eines der dunkelsten und bittersten Leben, die es im Jazz gab, in den ausdrucksvollsten und am stärksten bewegenden Jazzgesang verwandelt. Das Foto (S.465) ist eines der letzten, das von dieser großen Sängerin gemacht wurde. Wenig später – am 17. Juli 1959 – starb sie. Und von den drei ganz großen Sängerinnen der Jazzgeschichte – Bessie Smith, Billie Holiday, Ella Fitzgerald – ist nun nur noch Ella da. Jeder kennt sie, jeder liebt sie, und also ist hier nur zu sagen, dass unser Foto sie mit Count Basie und dem Gitarristen Herb Ellis zeigt. Wie gesagt: dies Buch ist keine Jazzenzyklopädie. Der Jazz hat sich in den letzten Jahren sehr verändert, und viele große Musiker, die noch vor kurzem zu den bekanntesten Jazznamen gehörten, sind darüber fast in Vergessenheit geraten. Dabei sind sie auch heute noch große Musiker – etwa der an der Westküste lebende Buddy DeFranco mit seinen Klarinettenimprovisationen, die so brillant sind, dass viele Hörer – von der Brillanz geblendet – das intensive Jazzfeuer, das darunter glüht, für »Kälte« halten, oder auch der Gitarrist Tal Farlow, der zwischen Lennie Tristano und Sonny Rollins die längsten, sich ständig aus sich selbst erneuernden Melodielinien in der Jazzmusik gespielt hat. Mit Lennie Tristano ist der Name gefallen, der die Jazzwende am deutlichsten macht. Noch immer tritt er gelegentlich mit seinen Getreuen Lee Konitz und Warne Marsh – den überragenden Bläsern der Lennie Tristano-Schule – im Half Note auf, aber gerade dadurch merkt man, wie viel sich geändert hat – nicht nur in der Art, wie wir heute Jazz hören, sondern auch im Spiel Lennies, Lees und Warnes. Dabei weiß Lennie Tristano sehr genau, dass vieles, was sich heute fast schon von selbst versteht – die komplexen, unregelmäßigen Metren, das Improvisieren

»Mary Lou Williams ist die einzige Frau der Jazzmusik, die in einem Atemzug mit den großen Namen ihrer männlichen Kollegen genannt werden kann.«

mit den Harmonien, die langen, über die Formeinschnitte hinweggeschwungenen Melodielinien –, mit ihm eigentlich begann. Das Gebäude der alten, berühmten Lennie Tristano-Musikschule auf Manhattan ist inzwischen abgerissen, aber Lennie hat seine Schüler draußen in Jamaica, einem Vorort New Yorks, in dem auch viele andere Jazzmusiker wohnen. Es sind Schüler jeden Alters, auch Kinder, »aber nur solche, die improvisieren, die sich selbst ausdrücken wollen«. – »Improvisation«, sagt Lennie, »interessiert mich am meisten. Sie

befreit die Persönlichkeit und entwickelt die Fantasie. Darauf kommt es mir bei meinen Schülern an – genau wie bei meiner eigenen Musik. Konservatorien können so etwas nicht lehren. Sie müssen so lehren, wie es *allen* Schülern entspricht. Auch sie sind – wie alles heute – auf ›Mass Production‹ eingestellt. Die Improvisation ist gegen die Massenproduktion. Wo improvisiert wird, ist keine Massenproduktion möglich.« Aber dann bricht auch die Resignation darüber durch, dass die jüngeren Leute heute kaum noch wissen, was Lennie und Lee Konitz um die Wende der Vierziger- in die Fünfzigerjahre zur Jazzentwicklung beigetragen haben. Lennie Tristano fängt das in einem Komplex auf: »Ich habe heute mehr Fans, als ich je gehabt habe.«

Es gibt – im Jazz wie auch sonst – alles in New York, was es geben kann. Mary Lou Williams – die Pianistin, die vom Boogie und vom Kansas City Jazz über Swing und Bebop bis zum Cool Jazz jung geblieben ist wie kaum ein anderer, die einzige Frau der Jazzmusik, die als Instrumentalistin in einem Atemzug mit den großen Namen unter ihren männlichen Kollegen genannt werden kann – hat sich »downtown«, 310 East 29th Street, ihre Bel Canto Foundation eingerichtet: eine Art Wohltätigkeitsladen, in dem sie Kleider und alles Entbehrliche für bedürftige Musiker sammelt. Mary Lou schreibt: »Musikern helfen kann man auf vielerlei Weise. Die Hilfe mag Unterkunft und Verpflegung sein. Sie mag die schöpferische Atmosphäre Gleichgesinnter bedeuten, in der man sich ausruhen und arbeiten kann. Sie mag seelische Unterstützung und Ermutigung meinen und auch ärztliche Hilfe. Oder alle diese Dinge zusammen. Um sie zu ermöglichen, ist – aus einer großen Not – die Bel Canto Foundation geschaffen worden: von ihrer Gründerin Miss Mary Lou Williams, der berühmten Komponistin und Jazzpianistin. Diese Stiftung hofft, eines Tages irgendwo auf dem Lande ein Heim kaufen oder bauen zu können, weit weg vom Lärm der Großstadt, in dem Musiker – zu welcher Rasse, Hautfarbe oder zu welchem Glauben sie immer gehören mögen – den Frieden und die Hilfe finden, die sie brauchen, um uns die Musik bringen zu können, die wir brauchen. Sie können uns helfen! Wir brauchen alles. Gebrauchte Kleider. Abgelegten Schmuck. Überzählige Waren. Haushaltsgegenstände. Bücher. Möbel. Alles, was Sie brauchen, kann auch jemand anderes brauchen. Was Sie stiften, wird helfen, den Musikern ihr Heim zu bauen …« Viele Frauen von erfolgreichen Musikern und bekannten Persönlichkeiten haben für Mary Lou Williams' kleinen Laden und für ihren großen Idealismus gestiftet. Sie zeigt die Kleider, die sie in dem Laden hängen hat, und sagt von jedem einzelnen stolz: Das ist von Mrs. Gillespie und dies von Mrs. Hammond und jenes von dem oder jenem.
Wie gesagt, es gibt alles in New York. Es gibt – nicht zuletzt – Portorikaner und überhaupt Lateinamerikaner jeglicher Herkunft. Wer im Palladium am Broadway den Shows der Orchester Machito oder Tito Puente zuhört, erlebt einen Wirbel an Rhythmen und an Vitalität, dem der Jazz wenig Vergleichbares an die Seite zu stellen hat. Seit den Vierzigerjahren sind viele Anregungen von der rhythmischen Vielschichtigkeit der lateinamerikanischen Musik auf den Jazz ausgegangen. Die afrikanischen Rhythmen sind in der lateinamerikanischen Musik lebendiger als im nordamerikanischen Jazz, und es scheint manchmal, als erhalte der Jazz hier eine zweite »afrikanische Spritze«, nachdem er die erste im Grunde noch vor seiner eigentlichen Entstehung erhielt. Auch jenseits der lateinamerikanischen Musik ist das Interesse an Afrika mit einem Male groß unter den Jazzmusikern – nicht nur aus musikalischen, sondern auch aus soziologischen und rassenpolitischen Gründen. Art Blakey war längere Zeit in Afrika und hat von dort Anregungen mitgebracht, die er in einem ganzen Orchester von Schlagzeugern jeglicher Art – nord- und südamerikanischer – verwirklichte. Parallel mit dem allgemeinen Eintritt Afrikas in die moderne Welt ging die bewusste Entdeckung Afrikas durch die Jazzmusiker. Wie überall, so ist der Jazz auch hier »am Pulsschlag der Zeit«.

Die junge Musikergeneration in New York – wie anderswo – spielt Hard Bop. Über den vielen Musikern dieses Stils, die aus Detroit und Philadelphia und den anderen Städten kommen, vergisst man oft, dass es auch einige gibt, die aus New York selbst stammen. Zu ihnen gehören Sonny Rollins, der Schlagzeuger Art Taylor und der Tenorsaxofonist Hank Mobley, der in New Jersey aufwuchs. Rollins ist eine Art »Wortführer« der jungen Jazzgeneration. Es gibt inzwischen viele, die noch »moderner« als er sind, aber in seinem Format und seiner Überlegenheit ist er immer noch ohne Konkurrenz. Er ist dies auch in seiner künstlerischen Integrität. Als er spürte, dass seine Musik zu Klischees zu erstarren drohte und dass es Rollins-Phrasen im Spiel nahezu jedes modernen Tenoristen gab, zog er sich für längere Zeit von der Jazzszene zurück. Er übte intensiv jeden Tag sechs oder sieben Stunden lang, aber lehnte es ab, irgendwo aufzutreten, bis er spürte, dass er wieder etwas Neues zu sagen hatte. Seine Vorliebe für uralte Schlager der Jahrhundertwende mag dem entsprechen: Aus dem Kontrast zwischen der – wie man in der Musikersprache sagt – »Zickigkeit« und Abgenutztheit der alten Schlagermelodie einerseits und der Intensität seines Sounds und seiner Phrasierung andererseits gewinnt Rollins neue, zusätzliche Spannungsmöglichkeiten. Art Taylor ist einer der explosivsten, »wildesten« Schlagzeuger des Modern Bop.

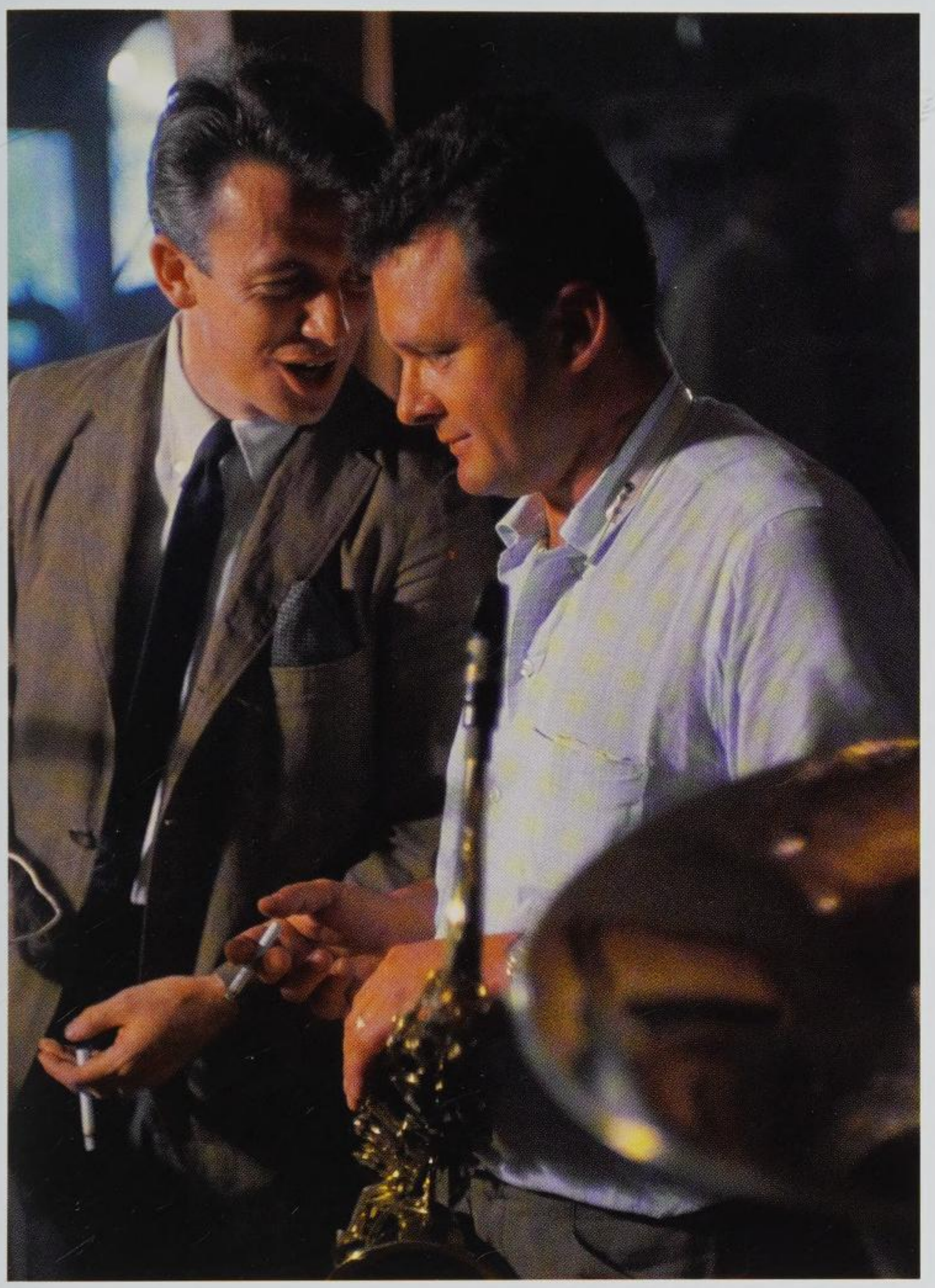
»Clifford Brown war derjenige, der auf dem Höhepunkt des Cool Jazz den Erfolg der Hard Bop-Musiker angebahnt hat.«

Und von Hank Mobley, den wir vor dem Eingang des Central Ballroom in Harlem fotografiert haben, sagte Lee Morgan, dass er »diese New Yorkische Qualität habe, die es bei kaum einem anderen Tenorsaxofonisten« gibt. Mobley gehört zu den wenigen, die unter dem Ansturm der Ideen von Rollins und Coltrane ganz sie selbst geblieben sind. Jeder Tenorsaxofonist singt sein Loblied in höchsten Tönen, und trotzdem spielt er nur selten. Der Mann, mit dem eigentlich der Hard Bop begann, ist der 1956 bei einem Autounfall ums Leben gekommene Trompeter Clifford Brown. Nun gab es zwar gewiss, seit es Bebop gab, immer Musiker, die »Hard Bop« gespielt haben, aber Clifford Brown war doch derjenige, der auf dem Höhepunkt des Cool Jazz den Erfolg der Hard Bop-Musiker eigentlich angebahnt hat. Stilistisch beziehen sich fast alle modernen Trompeter auf ihn (und den ebenfalls verstorbenen Fats Navarro). Beide – Brownie, wie er genannt wird, und Fats – sind für viele junge Jazzmen mit einem Mythos umgeben, der sie zu »Bix Beiderbeckes des modernen Jazz« macht. Auch Art Farmer ist von Brownie beeinflusst. Er spielte in dem Lionel Hampton Orchestra von 1952, aus dem so viele damals unbekannte Musiker hervorgegangen sind: Brownie, Quincy Jones, Gigi Gryce, Jimmy Cleveland. Inzwischen hat sich Farmer – zusammen mit dem Tenorsaxofonisten und Arrangeur Benny Golson – zu einem Romantiker und Lyriker des Hard Bop entwickelt. Farmer und Golson haben gezeigt, dass auch in der protestgeladenen Sprache der jungen Jazzgeneration zarte und sensible Töne ihren legitimen Platz haben.

Jazz-New York trifft sich in den New Yorker Jazzlokalen. Es gibt Jazzlokale aller Art und Güte: ganz vornehme, wo man vorzüglich dinieren kann – wie das Roundtable oder das elegante Basin Street East, wo Gerry Mulligan zum ersten Mal seine Big Band vorstellte – und solche, in denen es um nichts als die Musik geht – sie befinden sich vor allem im Village: das Half Note, das Five Spot, die Jazz Gallery. Und dann gibt es das Birdland, die »Jazzecke der Welt« an der Kreuzung des Broadway mit der 52nd Street. Keiner liebt es, aber jeder geht hin. Gerry Mulligan sagt: »Das Birdland gibt mir ein ungemütliches Gefühl.« Aber auch er spielte im Birdland.

NEW YORK CITY

« Nulle part ailleurs on n'observe une telle concentration de jazz de première qualité. »



Composer and arranger Gary McFarland with tenor sax man Stan Getz.

Komponist und Arrangeur Gary McFarland mit dem Tenorsaxofonisten Stan Getz.

Le compositeur et arrangeur Gary McFarland avec le saxophoniste ténor Stan Getz.

« La pomme », comme les musiciens appellent New York, est le fruit d'or de la tentation pour tous les jazzmen qui n'y habitent pas. Jon Hendricks et George Russell ont célébré avec enthousiasme *New York, New York* en chanson, dans une composition qui représente la seule tentative totalement réussie de « figuralisme en jazz » sans être du Duke Ellington. Nulle part ailleurs dans le monde on ne trouve une telle concentration de créativité et d'idées, d'énergie et d'initiative que sur la petite île de Manhattan. Et nulle part ailleurs on n'observe une telle concentration de jazz de première qualité ! Même en se rendant dans deux ou trois clubs de jazz par soir, on ne peut pas tout entendre car, avant que la semaine ne s'achève et que vous n'ayez visité une fraction des établissements existants, les premiers que vous avez vus ont déjà changé de programme. Quand on se promène entre 52nd Street et Times Square, on ne cesse de croiser des jazzmen de tout poil à n'importe quelle heure du jour et de la nuit. Nous sommes tombés sur le saxophoniste alto Charlie Mariano, ancien élève de la Berklee School à Boston et qui a longtemps joué avec Stan Kenton, en compagnie de sa femme la pianiste japonaise Toshiko Akiyoshi, dans un photomaton de l'une des innombrables « aires de jeux » qui fleurissent dans le quartier de Broadway. Plus tard, nous avons aperçu le trompettiste Donald Byrd, originaire de Detroit, et le clarinettiste allemand Rolf Kühn, assis l'un en face de l'autre dans le métro. Ils ne se connaissaient pas jusqu'à ce que nous les présentions l'un à l'autre. À New York, les orchestres de théâtre et de télévision regorgent également de bons musiciens de jazz. Le guitariste Kenny Burrell, par exemple, a joué dans l'orchestre d'une comédie musicale de Broadway ; Clark Terry, lui, dans celui d'un spectacle sur patins à glace monté pour la chaîne de télévision NBC. Clark était salarié à la NBC, comme bon nombre d'autres excellents jazzmen. « On l'appelle l'usine », nous a confié le guitariste Carmen Mastren.

Presque toutes les stars du jazz vivent aujourd'hui à New York. Nous en avons photographié certaines : Gerry Mulligan à Central Park ; Erroll Garner lors d'un show télévisé ; Dizzy Gillespie pendant une séance d'enregistrement pour laquelle Clare Fischer, arrangeur pour le groupe vocal Hi-Lo, avait composé un fond sonore de flûte, clarinettes, cor d'harmonie et trombone, le tout agrémenté par le tuba de Don Butterfield ; le swinguant saxophoniste ténor Zoot Sims (ils sont nombreux à swinguer mais dans le cas de Sims, on ne se lasse pas de le répéter !) ; les chanteuses Sarah Vaughan et Abbey Lincoln ; Manny Albam qui, avec les arrangeurs Quincy Jones ou Ernie Wilkins offre un condensé rafraîchissant de quarante ans d'arrangements de jazz ; le Maynard Ferguson Big Band lors d'une répétition dans un studio new-yorkais (comme les temps ont changé depuis

« Presque toutes les stars du jazz vivent aujourd'hui à New York. »

l'époque où Maynard rendait les critiques new-yorkais fous furieux avec ses escapades stratosphériques au sein du Stan Kenton Band !) ; le groupe vocal Lambert, Hendricks et Ross au Brooklyn Paramount Theatre (personne avant eux n'avait su traduire le son d'un ensemble de jazz en accords vocaux avec une telle perfection) ; le pianiste Red Garland qui a démontré que même le hard bop peut être d'une grande délicatesse ; Kenny Dorham, l'un des plus importants trompettistes de jazz moderne depuis le be-bop et que tous les critiques s'accordent à trouver injustement boudé par le public ; Miles Davis, la quintessence de la star de jazz moderne ; le Modern Jazz Quartet, avec John Lewis (piano), Percy Heath (basse) et Milt Jackson (vibraphone) à l'époque où Kenny Clarke tenait encore la batterie, dans un studio de ballet. John Lewis commençait juste à s'intéresser à la danse moderne, un rapprochement qui a, depuis, porté de nombreux fruits.

Kenny Clarke, le batteur qui a inventé le style de percussion du jazz moderne, s'est depuis expatrié à Paris. De fait, de nombreux grands jazzmen se sont installés en Europe. Le bassiste Oscar Pettiford, qui s'est éteint à Copenhague en 1960, a expliqué pourquoi : « C'est vrai qu'on gagne moins d'argent sur le vieux continent. Et les musiciens ne sont pas aussi bons. Mais on n'est pas confronté aux problèmes de racisme. » Quelques semaines avant sa mort, Oscar a révélé une autre raison à son exil européen : « On se retrouve soudain investi d'une mission. Ici, tous les jeunes musiciens viennent vous trouver pour vous demander comment faire ceci ou cela. On peut leur apprendre quelque chose. » Et Oscar ne s'en est pas privé. Au cours de ses deux années en Europe, la première à Baden-Baden, la seconde à Copenhague, il a profondément « pettifordisé » les bassistes de jazz européens. Son influence a été positive. Il existe peut-être des bassistes plus parfaits dans le monde mais

aucun qui sache aussi simplement et distinctement qu'Oscar « raconter une histoire » avec un solo à la basse (sur la photo, on le voit en compagnie du trompettiste Harry « Sweets » Edison). Oscar a beaucoup joué avec Stan Getz au cours de la dernière année de sa vie. Getz est un autre de ces musiciens qui ont choisi l'Europe comme terre d'adoption. C'est probablement et tout simplement le plus grand et le plus créatif des improvisateurs entre le be-bop et le bop moderne. À une époque où pratiquement tous les musiciens de cool jazz avaient été supplantés par les tenants du hard bop dans tous les sondages internationaux, Getz restait encore le saxophone ténor préféré du plus grand nombre en dépit de la concurrence du *primus inter pares* de la génération du bop moderne, Sonny Rollins, qui jouait du même instrument.

« Mary Lou Williams est la seule femme instrumentiste dont le nom peut figurer sur le même rang que celui de ses confrères les plus illustres. »

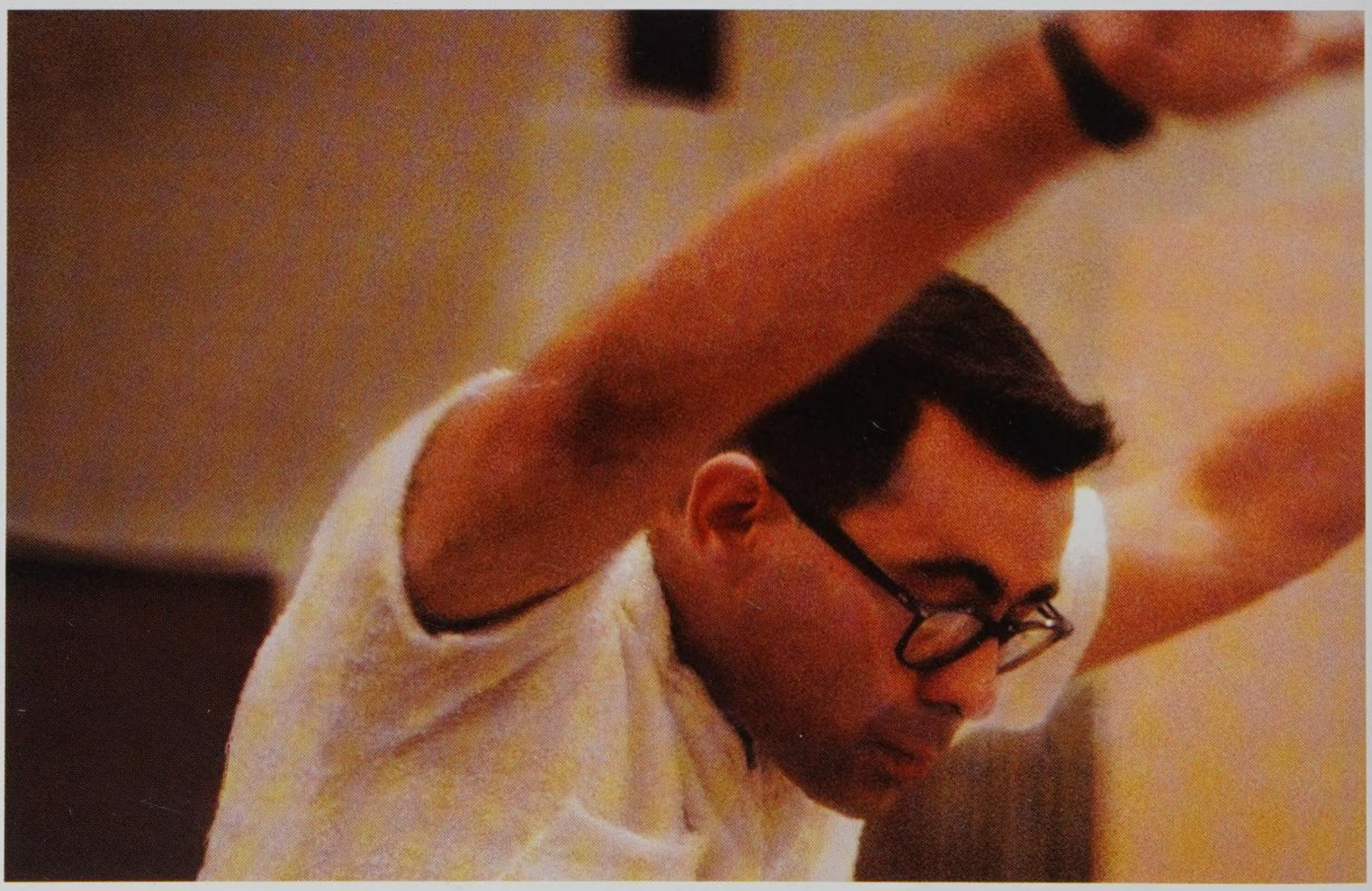
Sarah Vaughan et Abbey Lincoln, ainsi que la plupart de leurs consœurs du jazz moderne, sont issues de la tradition de Billie Holiday. Lady Day, comme on l'appelait, sublima son existence des plus noires et cruelles grâce à la voix la plus expressive et émouvante du jazz. Sa photographie incluse dans ce livre est l'une des dernières prises de cette grande artiste. Elle est morte peu après, le 17 juillet 1959. Des trois très grandes dames de l'histoire du jazz – Bessie Smith, Billie Holiday et Ella Fitzgerald – il ne reste plus qu'Ella. Tout le monde la connaît, tout le monde l'aime, si bien qu'il n'y a plus rien d'autre à ajouter sur elle, sinon que William Claxton l'a photographiée ici avec Count Basie et le guitariste Herb Ellis. Comme nous l'avons déjà dit plus haut, cet ouvrage n'est pas une encyclopédie. Le jazz a beaucoup changé ces dernières années et de nombreux grands musiciens, qui étaient encore il y a peu parmi les plus célèbres, ont déjà été oubliés. Toutefois, il existe encore de grands jazzmen, comme Buddy DeFranco, qui vit sur la côte ouest et dont les improvisations à la clarinette sont si géniales que son auditoire, trompé par sa virtuosité, le taxe de froideur en dépit du feu qui couve sous sa brillance, ou encore le guitariste Tal Farlow, dont les très longues lignes mélodiques se renouvellent perpétuellement dans un jazz qui se situe entre Lennie Tristano et Sonny Rollins. Lennie Tristano illustre parfaitement cette période de transition du jazz. Il se produit encore de temps en temps au Half Note avec ses fidèles élèves, le saxophoniste alto Lee Konitz et le saxophoniste ténor Warne Marsh, mais c'est précisément dans ce contexte qu'on se rend compte combien a changé non seulement notre manière d'écouter le jazz mais également le jeu de Lennie, de Lee et de Warne. Parallèlement, Lennie sait très bien qu'une bonne partie de ce qui coule de source dans le jazz actuel – les mesures complexes et irrégulières, l'improvisation à l'intérieur des harmonies, les longue lignes mélodiques qui débordent des limites formelles du morceau – a en fait commencé avec lui. Le bâtiment de la célèbre Lennie Tristano School of Music à Manhattan a été depuis démoli mais Lennie continue de former ses élèves à Jamaica, une banlieue de New York où vivent de nombreux autres jazzmen. Son école accueille des étudiants de tous âges, y compris des enfants, mais, explique-t-il, « ceux qui m'intéressent le plus sont ceux qui improvisent, qui ont envie de s'exprimer. L'improvisation libère la personnalité et développe l'imagination. C'est ce qui compte pour moi avec mes étudiants comme dans ma propre musique. Les conservatoires ne peuvent pas vous apprendre ce genre de chose. Ils doivent enseigner d'une manière qui convienne à *tous* les élèves. Comme tout le reste aujourd'hui, ils visent la production de masse. L'improvisation ne peut pas s'accorder avec la production de masse ». Toutefois, on le sent résigné devant le fait que les jeunes d'aujourd'hui se souviennent à peine de ce que lui et Lee Konitz ont apporté à l'évolution du jazz à la fin des années quarante et au début des années cinquante. Il conclut pourtant : « J'ai plus de fans aujourd'hui que je n'en ai jamais eu. »

En jazz comme dans tous les autres domaines, on trouve tout à New York. Mary Lou Williams, la pianiste qui a su rester jeune mieux que personne, du boogie et du style Kansas

Conductor and composer Manny Albam, New York City.

Dirigent und Komponist Manny Albam, New York City.

Le chef d'orchestre et compositeur Manny Albam, New York.

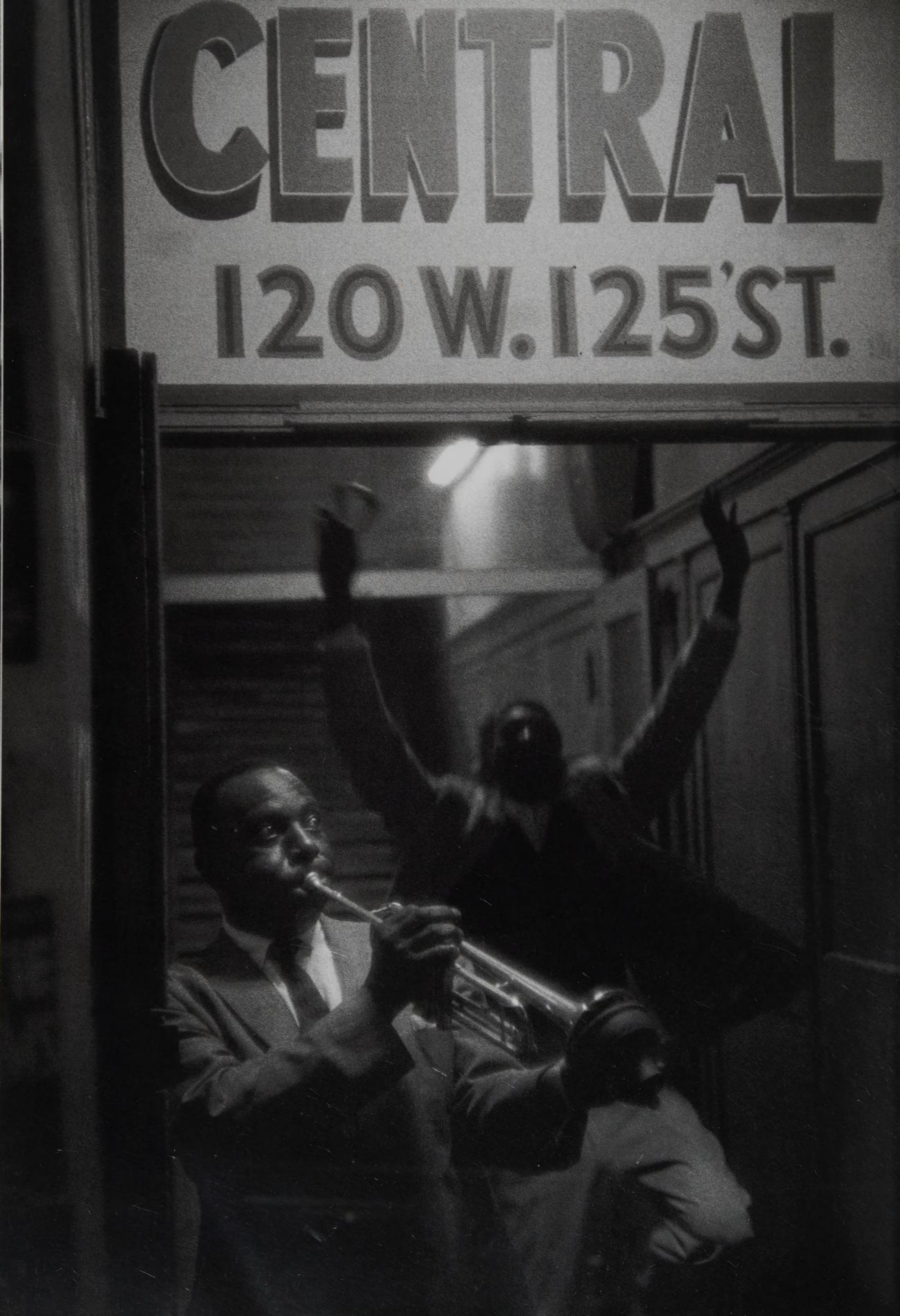


City au cool jazz en passant par le swing et le be-bop, est la seule femme instrumentiste dont le nom peut figurer sur le même rang que celui de ses confrères les plus illustres. Elle a établi sa fondation Bel Canto au 310 de East 29th Street. C'est une sorte de brocante caritative où elle recueille des vêtements et des objets pour les musiciens dans le besoin. Elle a écrit : « Il y a mille manières d'aider les musiciens. On peut leur fournir à manger et un toit. On peut réunir des gens de même sensibilité afin de créer une atmosphère propice à la détente et au travail. On peut apporter un soutien spirituel, des encouragements, une aide médicale. Ou toutes ces choses à la fois. La fondation Bel Canto a été créée pour répondre à une situation de précarité. Sa fondatrice est Mlle Mary Lou Williams, la célèbre compositrice et pianiste de jazz. La fondation espère pouvoir un jour construire un foyer quelque part à la campagne, loin du bruit de la ville, où les musiciens – indépendamment de leur race, couleur de peau ou croyance – pourraient trouver la paix et l'aide dont ils ont besoin pour nous offrir la musique dont nous avons besoin. Vous pouvez nous aider ! Nous avons besoin de tout. Des vêtements d'occasion. Des bijoux qui ne sont plus portés. Des produits en surplus. Des appareils ménagers. Des livres. Des meubles. Tout ce que vous utilisez, quelqu'un d'autre peut l'utiliser aussi. Ce que vous nous donnerez aidera les musiciens à construire leur maison … » De nombreuses épouses de musiciens ayant réussi et de célébrités ont apporté leurs contributions à la petite boutique de Mary Lou et à son grand idéalisme. Elle nous a montré les vêtements qu'elle était en train d'installer sur les rayons, indiquant fièrement devant chaque article : « Ça, ça vient de Mme Gillespie et ça, de Mme Hammond, et ça, de untel ou de untel. » Comme nous l'avons déjà dit plus haut, on trouve tout à New York, notamment beaucoup de Portoricains et de représentants de tous les pays d'Amérique latine. Quand on assiste aux concerts des orchestres de Machito ou de Tito Puente au Palladium sur Broadway, on est pris dans un tourbillon de rythmes et de vitalité unique dans le monde du jazz. Depuis les années quarante, la musique latino-américaine, avec sa complexité rythmique polymorphe, a souvent stimulé le jazz. Les rythmes africains y sont plus vivants que dans le jazz nord-américain et on a parfois l'impression que celui-ci est à présent en train de recevoir sa seconde « injection africaine », la première ayant précédé son essor. Même au delà du domaine de la musique latino-américaine, les jazzmen d'aujourd'hui témoignent d'un puissant regain d'intérêt pour l'Afrique, non seulement pour sa musique mais également pour des raisons sociologiques et raciales. Art Blakey a passé beaucoup de temps en Afrique et il en est revenu avec des idées qu'il a concrétisées sous la forme d'un orchestre entièrement composé de percussionnistes de toutes sortes, dont des Américains du Nord et du Sud. L'entrée de l'Afrique dans le monde moderne s'est accompagnée de la découverte consciente par les jazzmen du continent noir. Là comme partout ailleurs, le jazz garde un doigt sur « le pouls de l'ère du temps ».

À New York comme ailleurs, la jeune génération joue du hard bop. Il y a tant de musiciens de hard bop venus de Detroit, de Philadelphie et d'autres villes, qu'on oublie souvent qu'il y a également de vrais New-Yorkais de souche. C'est le cas de Sonny Rollins, du batteur Art Taylor et du saxophoniste ténor Hank Mobley, qui a grandi dans le New Jersey. Rollins est une sorte de « porte-parole » de la jeune génération du jazz. Désormais, ils sont nombreux à être plus « modernes » que lui mais personne n'a encore atteint sa stature ni sa dextérité. Il n'a pas son pareil non plus en matière d'intégrité artistique. Quand il a senti que sa musique menaçait de se figer en clichés et qu'on entendait des phrases de Sonny Rollins dans le jeu de pratiquement tous les saxos ténor modernes, il a pris du recul pendant une longue période. Il s'est entraîné de manière intensive pendant six à sept heures par jour mais a refusé de monter sur scène tant qu'il n'aurait rien de nouveau à dire. Son goût pour les tubes atemporels du début du siècle y est peut-être pour quelque chose. Rollins découvre de nouvelles possibilités de tension dans le contraste entre le côté désuet et rebattu du vieux tube et l'intensité de son phrasé et de son timbre. Art Taylor est l'un des batteurs les plus « fous » et explosifs du bop moderne. Quant à Hank Mobley, que nous avons photographié devant l'entrée de Central Ballroom à Harlem, Lee Morgan a dit de lui qu'il avait « cette qualité new-yorkaise que pratiquement aucun autre saxophoniste ténor n'a ». Mobley est l'un des rares à être resté totalement lui-même sous le déferlement d'idées de Rollins et de Coltrane. Tous les saxos ténor l'encensent alors qu'il se produit rarement en public. C'est avec le trompettiste Clifford Brown, tué dans un accident de voiture en 1956, que le hard bop a vraiment commencé. Depuis que le be-bop existe, il s'est trouvé des musiciens pour jouer du hard bop, mais Clifford Brown a vraiment préparé le terrain pour le succès des musiciens de hard bop à une époque où le cool jazz était au zénith. Presque tous les trompettistes modernes admirent son style (ainsi que celui de Fats Navarro, également décédé). Pour de nombreux jeunes musiciens, ces deux hommes – Brownie, comme on l'appelait, et Fats – sont devenus des mythes qui font d'eux les « Bix Beiderbecke du jazz moderne ». Art Farmer a lui aussi été influencé par Brownie. Il a joué dans l'orchestre de Lionel Hampton en 1952, celui-là même dont sont sortis tant de musiciens alors inconnus : Quincy Jones, Gigi Gryce, Jimmy Cleveland. Depuis, Farmer a évolué en romantique et poète du hard bop, tout comme le saxophoniste ténor et arrangeur Benny Golson. Farmer et Golson ont démontré que les notes tendres et sensibles ont leur place légitime même dans le langage protestataire de la jeune génération.

« Clifford Brown a préparé le terrain pour le succès des musiciens de hard bop à une époque où le cool jazz était au zénith. »

Le monde du jazz new-yorkais se retrouve dans ses clubs. On en trouve de toutes les sortes et qualités, certains extrêmement chics et sélects où l'on peut merveilleusement dîner, comme la Round Table ou l'élégant Basin Street East, où Gerry Mulligan a présenté pour la première fois son big band ; d'autres où il n'y a rien que de la musique. Ces derniers se trouvent principalement dans le « Village » et incluent le Half Note, le Five Spot, et la Jazz Gallery. Et puis, bien sûr, il y a Birdland, le « coin jazz du monde », au croisement de Broadway et de la 52nd Street. Personne ne l'aime mais tout le monde y va. Gerry Mulligan a déclaré : « Birdland me met mal à l'aise », ce qui ne l'a pas empêché de s'y produire.


CENTRAL
120 W. 125 ST.

NEW YORK: HARLEM

"A jazz center of unmistakable atmosphere."

In the 1920s and 1930s, Harlem in uptown New York was a jazz center with an unmistakable atmosphere. Compared to the other centers of those years—the South Side, for example, or Kansas City—it always seemed slightly "intellectual." James P. Johnson's remark that "symphonies can be hot too" captures its atmosphere, as does the subtle and sophisticated impressionistic music Duke Ellington was already making at the Cotton Club in Harlem in the 1920s.
In Harlem, the pianists—who occupied a commanding position everywhere in jazz at the time—didn't play the simple and forthright blues and boogie-woogie piano that was the rule everywhere else. And the ragtime atmosphere of the Midwest too only entered Harlem jazz piano indirectly and, as it were, in "distilled" form. In Harlem the pianists knew more about classical music than pianists did elsewhere. James P. Johnson was one of the first jazz musicians anywhere with a comprehensive classical training. Willie "the Lion" Smith was a peculiar combination of powerfully swinging basses and romantic and fanciful pianism. And Fats Waller, the most famous of the Harlem pianists, had a sense of humor that was so typically "New York" that it would immediately have become mere circus clowning without its New York quality. If you aren't expecting to find everything in plain view on the street as soon as you get to Harlem, you can still discover much of the area's typical old atmosphere there today. When Duke Ellington's former trumpeter, Cootie Williams, plays with his band (and his growl notes) at the Central Ballroom on 125th Street, the old combination of village folk festival and big-city every-man-an-island still reigns there today. Indeed, the swing and mainstream people are far from extinct in Harlem. The tenor saxophonist Buddy Tate, who already played in the first Count Basie Orchestra in Kansas and before that with Andy Kirk, is a popular attraction at Harlem's ballrooms and parties. We heard him play at a Freemasons' party at the Park West Hotel, just across the Harlem River, next to Yankee Stadium. Harlem's high society danced to the jumping sounds of the Tate Orchestra, studded with jewels and displaying an incomparable mixture of aristocratic breeding and ebullient vitality that may perhaps only be possible for the Negro.

"The audience at the Apollo can tell how good or bad an act is in just a few bars and often in three or four notes."

The Savoy Ballroom, where nearly every dance craze of the past thirty years either began or else had to prove itself before it became successful—that same Savoy Ballroom that represented the final and most challenging proving ground for every big band, including the white big band of Benny Goodman—is now torn down. But the Apollo Theater on 125th Street still stands. And it still hosts the Wednesday night amateur shows, those amateur competitions where so many famous jazz musicians were discovered, including Ella Fitzgerald and Sarah Vaughan. The bills at the Apollo feature jazz alongside everything else that black entertainers have to offer, but sometimes they also have all-jazz shows. We attended an evening concert where the Miles Davis Quintet with Sonny Stitt, the Thelonious Monk Quartet, the James Moody Band with scat singer Eddie Jefferson, and singer Betty Carter all performed on a single bill. Afterward there was an amateur show, and because the main show had been devoted to jazz, the amateur program also primarily featured jazz and blues singing. You simply had to be there to witness the confidence with which the audience at the Apollo can tell how good or bad an act is in just a few bars and often in three or four notes. Even trained specialists can't always get it that quickly. The atmosphere at the Apollo is electric with the most concentrated attention. The audience reacts to every note and every movement quickly and alertly, with shouts, whistles, clapping, and an entire repertoire of possible reactions that every other audience wields like amateurs by comparison. There are also still—or more correctly, there are now once again—the breakfast dances in Harlem. Here even famous bands like Duke Ellington's or Count Basie's play for an audience that dances more magnificently than any other audiences in the world, with a sureness of movement in which even the tiniest gesture can only be exactly as it is and could not under any conditions differ by even a nuance. People dance all night long at these breakfast dances, until breakfast. Even today, interesting things still happen sometimes at the weekly jam sessions at Minton's, one of the cradles of modern jazz. A few houses further uptown is Count Basie's Bar, and it is fair to say that the organ began its evolution into a universally accepted jazz instrument there, because of organists like Jimmy Smith, Shirley Scott, Sir Charles Thompson, and Johnny "Hammond" Smith. The first and most important of these organists is Jimmy Smith, with his dynamics, which recall the "Things to Come" Dizzy Gillespie Big Band of the 1940s. Johnny Smith, his namesake, plays more simply and directly, with stronger roots in rhythm and blues. Because people so often confuse them, we've placed them side by side at the organ at Basie's Bar: Jimmy is on the left, and Johnny is on the right.

Opposite Cootie Williams in the entrance of the Central Ballroom in Harlem.
Left Jimmy Smith and Johnny Smith (not related) at the organ in Count Basie's Bar, Harlem.

Gegenüber Cootie Williams vor dem Central Ballroom in Harlem.
Links Jimmy Smith und Johnny Smith (die nicht verwandt sind) an der Orgel in Count Basie's Bar, Harlem.

Ci-contre Cootie Williams devant le Central Ballroom à Harlem.
À gauche Jimmy Smith et Johnny Smith à l'orgue au Count Basie's Bar, Harlem.

In Harlem, more than in other parts of New York (except the Village), you have the feeling that the city's residents live together in a community. This feeling of community is due in no small measure to the many churches that are everywhere in Harlem, and all of them with swinging gospel music. When the big lunch counter sit-ins were taking place in the South, and the southern branches of the Woolworth's department store chain persisted in refusing to let Negroes sit down at their restaurants, the Harlem Woolworth's stores stood empty for weeks. At first a few people had been deployed to hand out leaflets reading as follows: "Don't shop at Woolworth's. In many southern states, students—both Negroes and whites—sat down at the lunch counters and asked politely but emphatically that Woolworth's serve each of them, regardless of their color. These students now face the prospect of arrest, high fines, and expulsion from their schools. But Woolworth's could serve everyone. In the space of a few minutes, the Woolworth's board of directors in New York can instruct their southern branches to stop discriminating against their black customers. They can force Woolworth's to do this. Every

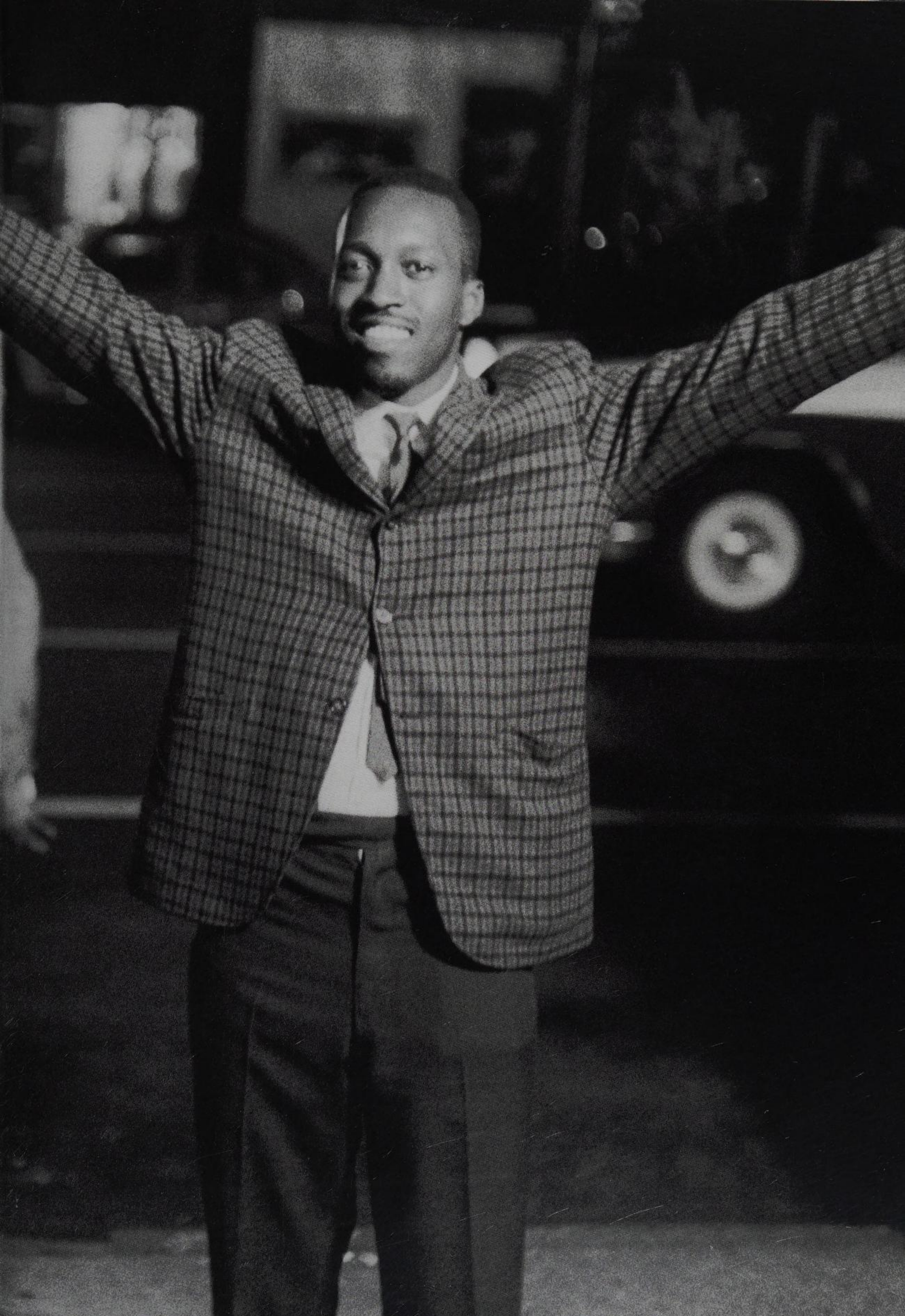
Below Langston Hughes, the poet of Harlem.
Opposite Buddy Tate at a Freemasons' party at the Park West Hotel, Harlem.

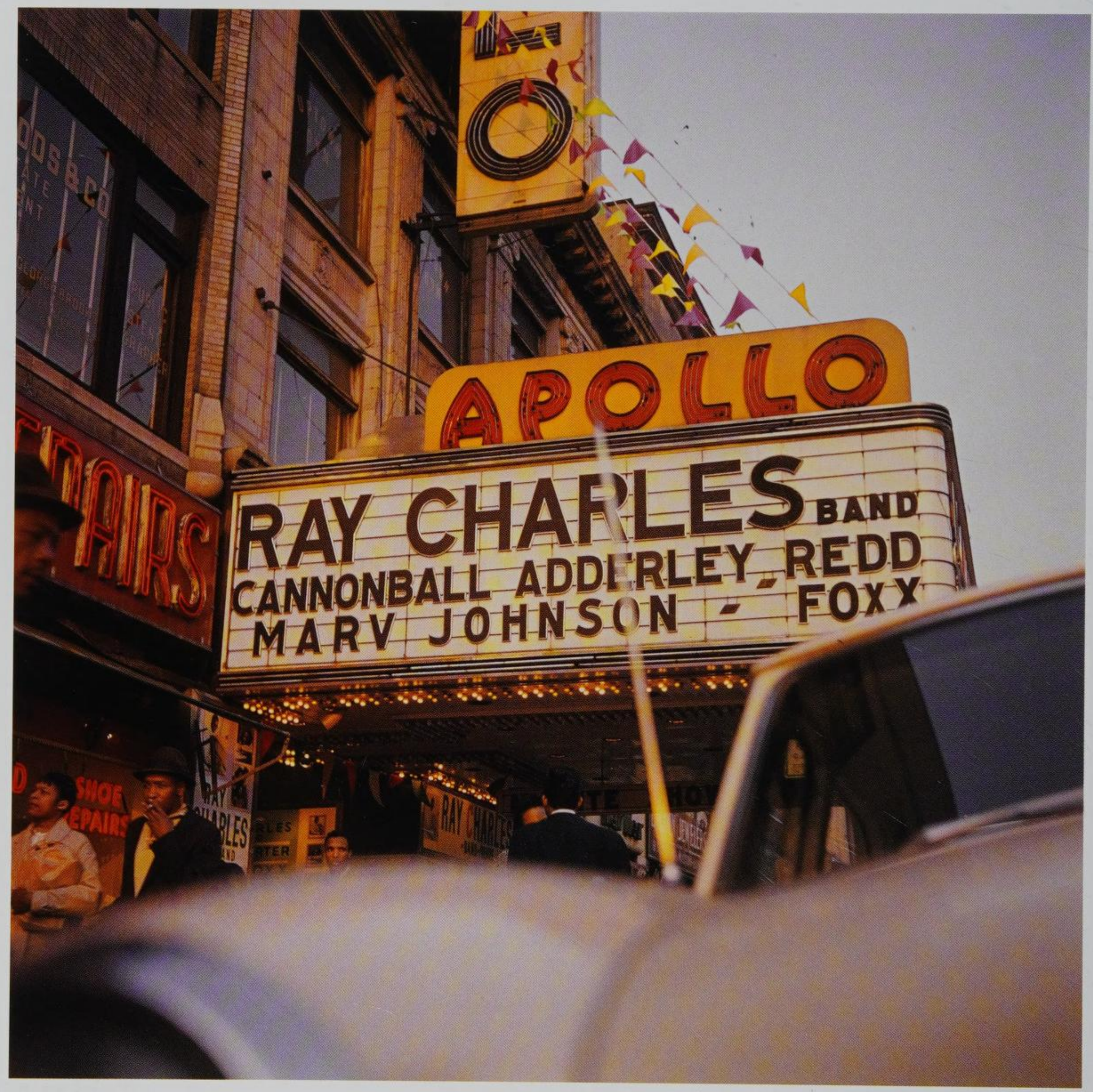
Unten Langston Hughes, der Dichter von Harlem.
Gegenüber Buddy Tate bei einem Treffen der Freimaurer im Park West Hotel, Harlem.

Au-dessous Le poète de Harlem, Langston Hughes.
Ci-contre Buddy Tate lors d'une soirée de francs-maçons au Park West Hotel à Harlem.

cent and every dollar you spend in this store openly supports discrimination and segregation. Don't support segregation in the South by shopping here!" The Woolworth's stores continued to stand empty when the flyers weren't being handed out any longer and no one was putting up any more protest posters. Today every Negro in the South can have lunch at Woolworth's and sit down while he eats.
In his poems, the poet of Harlem, Langston Hughes, is an eloquent spokesperson for the Negroes and their history of discrimination. Since the 1920s, when Bessie Smith was the Empress of the Blues and Langston found especially beautiful and authoritative words to say about this great singer, he has been connected with the jazz scene and especially jazz in Harlem, all the way to Mahalia Jackson, for whom he wrote gospel lyrics. Of all the poets writing today, Langston has what may be the most unerring feeling for jazz, albeit certainly not for modern jazz. His is not the superficial feeling of the beat generation poets, who at bottom don't mean jazz itself as much as they do the atmosphere that is so often connected with it. What matters to Langston Hughes is the content of jazz. His blues, his gospel songs, and the beautiful poem *Trumpet Player: 52nd Street* are eloquent testaments to this.

Of course, Harlem is also a blues city. But the simple blues of the South Side of Chicago barely exists here. The blues in Harlem is more sophisticated and refined. The queen of Harlem blues is Dinah Washington with her gentle and understated irony, which speaks so directly to those Negroes who wish to distance themselves from the blues as the musical expression of their sad history of discrimination. Dinah's blues are often a clever form of "doublespeak": real, authentic blues and at the same time an ironic view of the blues, and yet the reality and authenticity all the same. It's almost as if she were saying: you can distance yourselves from the blues as much as you like, you still won't succeed in breaking free of it, nor should you break free of the blues, because the blues is your strongest, most original, and most independent form of musical expression!
If Dinah Washington is the queen of the blues, Ray Charles is the uncrowned king. It has been said of Ray Charles that no one since Bessie Smith has done more to bring the blues back into the general consciousness of America than he has. Ray Charles is respected not only in the blues world, but also in the realms that border that world on either side, the world of jazz as well as that of commercial popular music. Along with Frank Sinatra and Ella Fitzgerald, he is probably the most universally respected figure in modern American music. It is particularly astonishing that Ray has also managed to impress the most demanding musicians of modern jazz, all of whom utilize the musical substance of the blues and yet occasionally look down on the simple blues musician. The breakthrough of the blues into modern jazz is also in no small measure the breakthrough of the blind blues singer Ray Charles into modern jazz. For the rest, Ray Charles the pianist and alto saxophonist belongs as solidly to the world of modern jazz as Ray Charles the blues singer from Georgia does to that of the blues. Ray Charles is full of vibrant energy. He can record ten or twelve songs—an entire long-playing record—in a single recording session. He literally records the songs faster than he can learn them. For this reason one of the Raylettes—the vocal group that accompanies him—often has to sit behind him and whisper the lyrics to him. One of the photos shows this taking place at a recording session. During a pause in this session the following happened: All of the participants went outside for a breath of fresh air. Only Ray Charles stayed behind and felt his way blindly through the large studio. At that moment Bill Claxton entered the room and offered his help. Ray had just stumbled into a big case the size of a freestanding closet and asked what it was. Bill answered: a harp. Ray said: "I've never seen a harp. Let me feel it, so I can see what it looks like." And then he had Bill Claxton open the harp case for him and felt the instrument all over in every detail. Then he asked: "What else is there in this studio, Bill?" Photographer Claxton mentioned the kettledrum. Ray, who has certainly performed with orchestras in which kettledrums are used many times before, said: "I've never seen a kettledrum." Ray Charles felt the whole instrument and said gratefully: "Now I finally know what a kettledrum looks like." He then proceeded to "see" all the other instruments in a similar manner. When he came to the celesta he felt at home. He sat down at it and played *Silent Night* at high volume. Then he said: "You know, you'll probably think it's funny, but the places I used to work—all these cheap dives—never had harps and celestas and vibraphones and all these wonderful things. Even the churches didn't have them. Only now that I'm famous do they use things like this to accompany me." Then the musicians returned, and the recording session continued. A few days earlier we had been in Chicago. When we came to the South Side, the traffic got slower and slower and finally came to a standstill. We tried to escape down a side street, but soon it was impossible to move there too. The whole South Side—hundreds of city blocks—was gridlocked. We asked someone standing on the corner why the traffic wasn't moving. "Yeah, don't you know Ray Charles is in town today?"

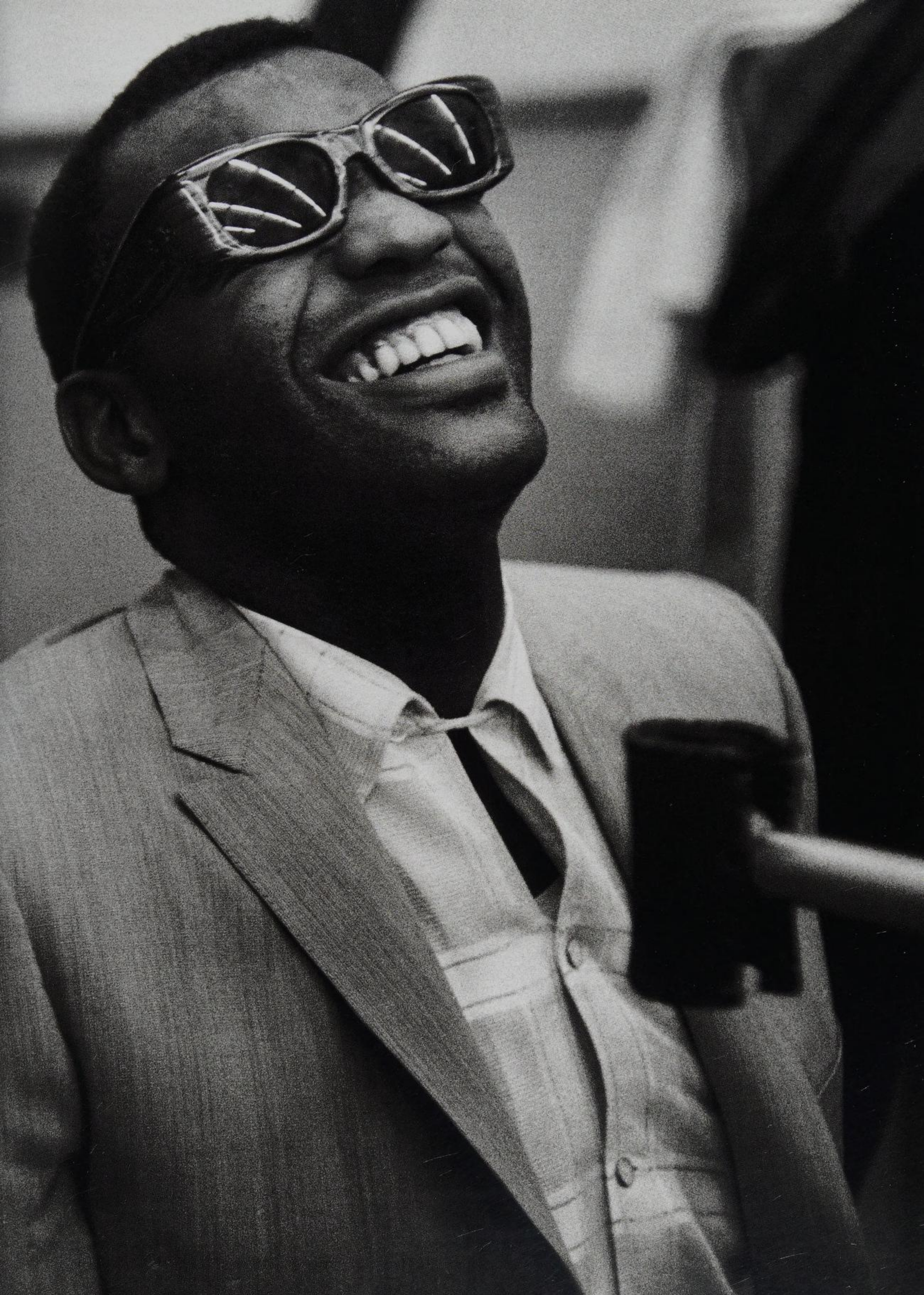




Pages 492 – 493 Hank Mobley on 125th Street, Harlem.
Above / Opposite Ray Charles, New York City.

Seite 492 – 493 Hank Mobley auf der 125th Street, Harlem.
Oben / Gegenüber Ray Charles, New York City.

Pages 492 – 493 Hank Mobley sur 125th Street, Harlem.
Ci-dessus / Ci-contre Ray Charles, New York.



Above Sonny Stitt at the Apollo Theater, Harlem.
Right Cannonball Adderley outside the stage door of the Apollo Theater, Harlem.

Oben Sonny Stitt im Apollo Theater, Harlem.
Rechts Cannonball Adderley vor dem Bühneneingang zum Apollo Theater, Harlem.

Ci-dessus Sonny Stitt à l'Apollo Theater, Harlem.
À droite Cannonball Adderley devant la sortie des artistes de l'Apollo Theater, Harlem.

NEW YORK: HARLEM

»Ein Jazz-Zentrum von unverwechselbarer Atmosphäre.«

Harlem, New York Uptown, war in den Zwanziger- und Dreißigerjahren ein Jazz-Zentrum von unverwechselbarer Atmosphäre. Verglichen mit den anderen Zentren jener Jahre – der Southside etwa oder Kansas City – wirkte es immer ein wenig »intellektuell«. James P. Johnsons Ausspruch »Auch Sinfonien können heiß sein« kennzeichnet diese Atmosphäre ebenso wie die raffinierte, impressionistische Musik, die Duke Ellington schon in den Zwanzigerjahren im Cotton Club in Harlem machte. Die Pianisten, die damals überall im Jazz eine beherrschende Stellung einnahmen, spielten in Harlem nicht das einfache, direkte Blues- und Boogie Woogie-Piano wie überall sonst; und auch die Ragtime-Atmosphäre des Mittelwestens war nur indirekt und gleichsam »destilliert« in das Harlem-Jazz-Piano eingeflossen. In Harlem wussten die Pianisten mehr von der klassischen Musik als anderswo: James P. Johnson war überhaupt einer der ersten Jazzmusiker, der eine vollständige klassische Ausbildung hatte. Willie »The Lion« Smith war eine seltsame Kombination aus mächtig swingenden Bässen und romantisch-verspielter Pianistik. Und der berühmteste dieser Harlem-Pianisten – Fats Waller – hatte einen Humor, der so typisch »New Yorkisch« war, dass er ohne diese New Yorker Qualität sofort simple Zirkusclownerie würde. Derjenige, der nicht erwartet, dass er alles sofort auf der Straße trifft, kann auch heute noch viel von der alten, typischen Atmosphäre Harlems finden. Wenn Duke Ellingtons ehemaliger Trompeter Cootie Williams mit seiner Band und seinen Growl-Tönen im Central Ballroom in der 125th Street spielt, herrscht dort immer noch die alte Verbindung aus dörfischem Volksfest und großstädtischem Jeder-für-sich-Sein. Überhaupt sind die Swing- oder Mainstreamleute in Harlem längst nicht abgemeldet. Der Tenorsaxofonist Buddy Tate, der in Kansas schon in dem ersten Count Basie Orchestra und vorher bei Andy Kirk gespielt hat, ist in den Ballrooms und auf den Partys Harlems eine beliebte Attraktion. Wir hörten ihn bei einer Freimaurerparty im Park West Hotel, gleich auf der anderen Seite des Harlem River am Yankee Stadium. Die obere »Society« Harlems tanzte juwelengeschmückt und in einer unvergleichlichen Verbindung von vornehmer Dezenz und überschäumender Lebenslust, wie sie vielleicht nur dem Neger möglich ist, zu den jumpenden Klängen des Tate-Orchesters.

»Das Apollo-Publikum weiß nach wenigen Takten – oft nach drei oder vier Noten –, wie gut oder wie schlecht eine Attraktion ist.«

Der Savoy Ballroom, von dem aus fast jede Tanzmode der letzten 30 Jahre entweder ausgegangen ist oder wo sie sich doch bewähren musste, bevor sie erfolgreich werden konnte – dieser Savoy Ballroom, der für jede Big Band, selbst für die weiße von Benny Goodman, der letzte und schwierigste Bestätigungsort war, ist heute abgerissen. Aber das Apollo Theater in der 125th Street steht immer noch. Und noch immer gibt es dort die »Wednesday Night Amateur Shows«, die Amateur-Wettbewerbe am Mittwochabend, durch die so viele berühmte Jazzmusiker entdeckt wurden – Ella Fitzgerald etwa oder Sarah Vaughan. Im Programm des Apollo steht der Jazz neben allem anderen, was schwarze »Entertainer« zu bieten haben, aber gelegentlich gibt es auch »All Jazz Shows«. Wir erlebten einen Abend, an dem in einem einzigen Programm das Miles Davis Quintet mit Sonny Stitt, das Thelonious Monk Quartet, die James Moody Band mit dem Scat vocal-Sänger Eddie Jefferson und die Sängerin Betty Carter auftraten. Hinterher war dann eine Amateurshow, und weil das Hauptprogramm dem Jazz gehörte, war auch dieses Amateurprogramm vorwiegend auf Jazz und Blues-Gesang ausgerichtet. Man muss es erlebt haben, mit welcher Sicherheit das Apollo-Publikum nach wenigen Takten – oft nach drei oder vier Noten – weiß, wie gut oder wie schlecht eine Attraktion ist. Selbst eingefuchste Fachleute kommen nicht immer so schnell mit. Im Apollo herrscht die Hochspannung intensivster Aufmerksamkeit, in der auf jeden Ton und jede Bewegung wach und schnell reagiert wird – mit Zurufen, Pfiffen, Klatschen und einer ganzen Skala von Reaktionsmöglichkeiten, in deren Handhabung sich jedes andere Publikum – verglichen mit dem des Apollo – amateurhaft ausnimmt. Auch gibt es noch immer – oder richtiger: nun wieder – die Breakfast Dances in Harlem. Selbst so berühmte Bands wie die von Duke Ellington oder Count Basie spielen hier vor einem Publikum, das so großartig tanzt wie nirgendwo sonst in der Welt, mit einer Sicherheit der Bewegungen, in der selbst die kleinste Geste immer nur so und unter keinen Umständen auch nur um eine Nuance anders sein kann. Man tanzt bei diesen Breakfast Dances die ganze Nacht durch – bis zum Frühstück. Bei den wöchentlichen Jamsessions im Minton's – einer Wiege des modernen Jazz – geschehen auch heute noch manchmal bemerkenswerte Dinge. Ein paar Häuser weiter »uptown« ist Count Basies Bar, und man kann sagen, dass im Grunde von dort aus – durch Organisten wie Jimmy Smith, Shirley Scott, Sir Charles Thompson und Johnny »Hammond« Smith – die Orgel zu einem allgemein akzeptierten Jazzinstrument geworden ist. Erster und wichtigster dieser Organisten ist Jimmy Smith mit seiner Dynamik, die an die »Things to come«-Dizzy Gillespie Big Band der Vierzigerjahre erinnert. Sein Namensvetter Johnny Smith spielt einfacher, direkter, stärker vom Rhythm and Blues herkommend. Weil man die beiden so oft verwechselt, haben wir sie nebeneinander an die Orgel in Basie's Bar gesetzt: links ist Jimmy, rechts ist Johnny (S.489).

Mehr als in anderen Stadtteilen New Yorks, vom Village abgesehen, hat man in Harlem das Gefühl, dass die Bürger der Stadt in einer Gemeinschaft zusammenleben. An diesem Gemeinschaftsgefühl sind nicht zuletzt die vielen Kirchen schuld, die es überall in Harlem gibt – und überall mit swingender Gospelmusik. Als es in den Südstaaten die großen »Lunch Counters Demonstrations« gab und sich die südstaatlichen Filialen des Warenhaus-Konzerns Woolworth weiterhin weigerten, Negern in ihren Restaurationen eine Sitzgelegenheit einzuräumen, standen die Harlem-Filialen von Woolworth wochenlang leer. Zuerst hatte man ein paar Boykottposten aufgestellt, die Flugblätter verteilten, auf denen zu lesen stand: »Kaufen Sie nicht bei Woolworth. In vielen Südstaaten setzten sich Studenten – sowohl Neger wie Weiße – in die Lunch Counters und verlangten bescheiden, aber nachdrücklich, dass Woolworth jeden von ihnen bedient, unabhängig von seiner Farbe. Diese Studenten müssen damit rechnen, dass sie verhaftet werden, dass sie hohe Strafen bezahlen müssen, dass sie aus ihrer Schule ausgestoßen werden. Woolworth aber könnte jeden bedienen. In wenigen Minuten kann die Woolworth-Direktion in New York ihre Südstaaten-Filialen anweisen, die Diskriminierung ihrer schwarzen Kunden aufzugeben. Sie können Woolworth dazu zwingen. Jeder Cent und jeder Dollar, den Sie in diesem Geschäft ausgeben, ist eine offene Unterstützung der Diskriminierung und Rassentrennung. Unterstützen Sie die Rassentrennung in den Südstaaten nicht, indem Sie hier kaufen!« Die Woolworth-Läden standen auch noch leer, als niemand mehr Flugzettel verteilte und keine Protestplakate mehr aufgestellt waren. Heute kann jeder Neger in den Südstaaten bei Woolworth ein Mittagessen haben und sich dabei hinsetzen.

Der Dichter Harlems – Langston Hughes – ist in seinen Gedichten ein wortmächtiger Sprecher der diskriminierten

Neger. Seit Bessie Smith in den Zwanzigerjahren die »Empress of the Blues« war und Langston besonders schöne und gültige Worte über diese große Sängerin gefunden hat, ist er mit der Jazzszene und vor allem mit dem Jazz in Harlem verbunden – bis hin zu Mahalia Jackson, für die er Gospeltexte schrieb. Von allen Dichtern, die heute schreiben, hat Langston Hughes das vielleicht sicherste Gefühl für die Jazzmusik – wenn auch gewiss nicht für den modernen Jazz. Es ist nicht das oberflächliche Gefühl der Dichter der Beat Generation, die im Grunde viel weniger den Jazz meinen als die Atmosphäre, die so oft mit dem Jazz verbunden ist. Bei ihm ist es ein Gefühl, dem es auf die Aussage des Jazz ankommt. Langston Hughes' Blues, seine Gospelsongs oder das schöne Gedicht *Trumpet Player: 52nd Street* sind beredte Zeugnisse dafür.

»Ich habe noch nie eine Harfe gesehen. Lass mich fühlen, damit ich sehe, wie sie aussieht.«

Harlem ist natürlich auch eine Blues-Sladt. Aber es gibt hier kaum den einfachen Blues der Southside Chicagos; der Blues in Harlem ist eher »sophisticated« und kultivierter. Die »Queen« – die Königin des Harlem-Blues – ist Dinah Washington mit ihrer leisen Ironie, die so sehr jenem Gefühl der Neger entgegenkommt, die sich vom Blues als dem musikalischen Ausdruck ihrer traurigen und diskriminierenden Vergangenheit distanzieren wollen. Dinahs Blues sind oft ein gescheiter »double talk«: richtige, echte Blues und gleichzeitig die Ironie darüber, aber doch eben auch die Richtigkeit und Echtheit. Es ist fast, als sage sie: Ihr könnt euch noch so sehr vom Blues distanzieren, ihr kommt doch nicht los davon und sollt auch nicht vom Blues loskommen, denn der Blues ist euer ursprünglichster, stärkster, eigenständigster musikalischer Ausdruck!

Wenn Dinah Washington die »Queen« des Blues ist, dann ist Ray Charles der ungekrönte Blues-König. Man hat von ihm gesagt, dass niemand seit Bessie Smith mehr getan habe, um den Blues in das Allgemeinbewusstsein Amerikas zurückzubringen als er. Ray Charles wird nicht nur im Blues-Bereich, sondern auf beiden Seiten der Blues-Welt anerkannt: sowohl im Jazz wie in der kommerziellen Schlagermusik. Wahrscheinlich ist er – zusammen mit Frank Sinatra und Ella Fitzgerald – überhaupt derjenige in der modernen amerikanischen Musik, dem die universalste Anerkennung widerfährt. Besonders erstaunlich ist dabei, dass Ray es fertiggebracht hat, auch die anspruchsvollsten Musiker des modernen Jazz, die alle zwar die musikalische Substanz des Blues brauchen, die aber auf die einfachen Bluesmusiker doch gelegentlich von oben herabsehen, zu beeindrucken. Der Einbruch des Blues in den modernen Jazz ist nicht zuletzt auch ein Einbruch des blinden Blues-Sängers Ray Charles in den modernen Jazz. Im Übrigen gehört der Pianist und Altsaxofonist Ray Charles so stark in die Welt des modernen Jazz, wie der Blues-Sänger Ray Charles aus Georgia in die Welt des Blues gehört. Ray Charles ist voll vibrierender Energie. Er kann zehn oder zwölf Songs – also eine ganze Langspielplatte – in einer einzigen »Recording Session« aufnehmen. Er nimmt die Songs buchstäblich schneller auf, als er sie lernen kann. Deshalb muss oft eines der Mädchen von den Raylettes – dem Gesangsensemble, das Ray Charles begleitet – hinter ihm sitzen und ihm die Texte zuflüstern. Auf einem der Fotos ist dies während einer Plattenaufnahme von Ray Charles beobachtet. Als es bei dieser Plattensession eine Pause gab, geschah das Folgende: Alle Beteiligten gingen hinaus, um frische Luft zu schnappen; Ray Charles blieb als einziger zurück und tastete sich blind durch das große Studio. In diesem Augenblick kam Bill Claxton herein. Er bot seine Hilfe an. Ray war gerade gegen einen großen schrankartigen Kasten gestolpert und fragte, was das sei. Bill antwortete: eine Harfe. Ray sagte: »Ich habe noch nie eine Harfe gesehen. Lass mich fühlen, damit ich sehe, wie sie aussieht.« Und dann ließ er sich den Harfenkasten öffnen und tastete das Instrument in allen Einzelheiten ab. Danach fragte er: »Was ist noch in diesem Studio, Bill?« Fotograf Claxton erwähnte die Kesselpauke. Ray, der gewiss schon viele Male mit Orchestern aufgetreten ist, in denen Pauken verwendet werden, sagte: »Ich habe noch nie eine Pauke gesehen.« Bill musste ihn zu der Pauke führen. Ray Charles betastete das ganze Instrument und sagte dankbar: »Jetzt weiß ich doch endlich, wie eine Pauke aussieht.« Und dann »sah« er in dieser Weise all die anderen Instrumente. Als er zur Celesta kam, fühlte er sich zu Hause. Er setzte sich hin und spielte mit großer Lautstärke *Stille Nacht, heilige Nacht*. Danach sagte er: »Weißt du, wahrscheinlich kommt dir das komisch vor, aber die Plätze, an denen ich früher gearbeitet habe – all diese billigen Spelunken –, hatten niemals Harfen und Celesten und Vibrafone und diese wunderbaren Sachen. Nicht einmal die Kirchen hatten sie. Erst jetzt, seit ich bekannt bin, nimmt man solche Sachen, um mich zu begleiten.« Dann kamen die Musiker zurück, und die Aufnahmesession ging weiter. Ein paar Tage vorher waren wir in Chicago gewesen. Als wir auf die Southside kamen, wurde der Straßenverkehr immer langsamer. Schließlich blieb der gesamte Verkehr stecken. Wir versuchten, in eine der Nebenstraßen auszuweichen. Aber bald kam man auch dort nicht mehr voran. Die ganze Southside – Hunderte von Straßenblocks – war verstopft. Schließlich fragten wir jemanden, der an der Ecke stand, warum es denn nicht weiterginge. »Ja, wissen Sie denn nicht, dass Ray Charles heute in der Stadt ist?«

NEW YORK : HARLEM

« Un centre de jazz où régnait une ambiance inimitable. »

Ray Charles performing with his Raylettes onstage at the Apollo Theater, Harlem.

Ray Charles und die Raylettes auf der Bühne im Apollo Theater, Harlem.

Ray Charles et les Raylettes sur la scène de l'Apollo Theater, Harlem.

Dans les années vingt et trente, le quartier d'Harlem, dans New York uptown, au nord de Manhattan était un centre de jazz où régnait une ambiance inimitable. Comparé aux autres centres de l'époque, le South Side de Chicago ou Kansas City, par exemple, Harlem a toujours paru légèrement plus « intellectuel ». L'observation de James P. Johnson, « les symphonies aussi peuvent être ‹ hot › », capture bien cette atmosphère, tout comme la musique impressionniste subtile et sophistiquée que faisait déjà Duke Ellington au Cotton Club dans les années vingt. À Harlem, les pianistes, qui occupaient une position de force dans l'ensemble du jazz à l'époque, ne jouaient pas le simple piano de boogie-woogie et de blues en vigueur partout ailleurs. L'atmosphère ragtime du Midwest s'infiltra elle aussi indirectement dans le piano de Harlem, sous une forme « distillée ». À Harlem, les pianistes connaissaient mieux la musique classique que leurs confrères ailleurs. James P. Johnson, fut l'un des tous premiers à avoir suivi une formation classique approfondie. Willie Smith, surnommé « The Lion », offrait une combinaison singulière avec de puissantes basses swing et un doigté romantique et imaginatif. Quant à Fats Waller, le plus célèbre des pianistes de Harlem, il avait un sens de l'humour si typiquement new-yorkais qu'il aurait facilement sombré dans la clownerie s'il n'avait eu justement cette qualité tellement « New York ». S'il ne faut pas s'attendre à voir quoi que ce soit dans la rue dès qu'on pénètre dans Harlem, on peut encore y découvrir beaucoup de traces de l'ancienne atmosphère typique du quartier. Quand l'ex-trompettiste de Duke Ellington, Cootie Williams, se produit avec son orchestre (et ses notes grondantes) au Central Ballroom sur 125th Street, on retrouve la bonne vieille combinaison de folklore de village et de grande métropole où « chaque homme est une île ». De fait, les tenants du swing et du mainstream sont loin d'avoir disparu à Harlem. Le saxophoniste ténor Buddy Tate, qui a déjà joué dans le premier Count Basie Orchestra au Kansas et, avant cela, avec Andy Kirk, attire les foules dans les salles de bal et les fêtes de Harlem. Nous l'avons entendu jouer à une soirée organisée par les francs-maçons au Park West Hotel, juste en face du fleuve Harlem, à côté du Yankee Stadium. La « bonne société » de Harlem, rutilante de bijoux, dansait sur les rythmes bondissants du Tate Orchestra, faisant preuve de cet incomparable mélange de port aristocratique et de vitalité bouillonnante dont sans doute seuls les Nègres sont capables.

Le Savoy Ballroom, où pratiquement toutes les nouvelles danses à la mode des trente dernières années ont soit commencé soit fait leurs preuves avant de prendre d'assaut le reste du monde, et qui fut le terrain d'essai le plus stimulant et capital pour tous les big bands, y compris l'orchestre blanc de Benny Goodman, a été démoli. En revanche, l'Apollo Theater sur 125th Street est toujours là. Il continue d'accueillir les spectacles amateurs du mercredi soir, ces compétitions où tant de célèbres musiciens de jazz ont été découverts, y compris Ella Fitzgerald et Sarah Vaughan. Le programme de l'Apollo comporte du jazz associé à tout ce que les artistes noirs ont à offrir mais il lui arrive également de programmer des soirées exclusivement jazz. Nous y avons assisté à un concert où figuraient le Miles Davis Quintet avec Sonny Stitt, le Thelonious Monk Quartet, le James Moody Band avec le chanteur Eddie Jefferson, et la chanteuse Betty Carter, tous dans la même soirée ! Après eux, il y eut un concert amateur, et, comme la première partie de soirée avait été consacrée au jazz, le programme amateur comportait lui aussi principalement des chanteurs de jazz et de blues. Il faut voir de ses propres yeux avec quelle assurance le public de l'Apollo peut dire si un candidat est bon ou pas au bout de quelques accords et deux ou trois notes. Même les spécialistes entraînés ne sont pas toujours aussi rapides. L'ambiance à l'Apollo est électrique et d'une concentration extrême. Le public alerte réagit aussitôt à la moindre note et au moindre mouvement, huant, sifflant, applaudissant, disposant de tout un répertoire de réponses possibles à côté duquel tous les autres publics passent pour des amateurs. À Harlem, il existe toujours– ou plutôt il existe à nouveau – les *breakfast dances*, où les gens dansent toute la nuit jusqu'à

« Le public de l'Apollo peut dire si un candidat est bon ou pas au bout de quelques accords et de deux ou trois notes. »

l'heure du petit-déjeuner. Même des orchestres célèbres comme celui de Duke Ellington ou de Count Basie jouent pour ces danseurs les plus magnifiques du monde, qui ont une parfaite maîtrise de leurs mouvements, dont le moindre geste est exactement tel qu'il doit être et ne pourrait changer d'un iota. Aujourd'hui encore, il se passe parfois des choses intéressantes aux cours des jam-sessions hebdomadaires de Minton's, un des berceaux du jazz moderne. Quelques bâtiments plus loin vers le nord se dresse le Count Basie's Bar. On peut dire que c'est là que l'orgue a entamé son évolution pour devenir un instrument de jazz universellement accepté, grâce à des organistes tels que Jimmy Smith, Shirley Scott, Sir Charles Thompson et Johnny Smith, dit « Hammond ». Le premier et le plus important d'entre eux est Jimmy Smith, dont la dynamique rappelle le *Things to Come* du big band de Dizzy Gillespie dans les années quarante. Johnny Smith, son homonyme, joue plus simplement et directement, plus enraciné dans le rhythm and blues. Comme les gens les confondent sans arrêt, nous les avons placés l'un à côté de l'autre devant l'orgue au Basie's Bar. Jimmy est à gauche, Johnny à droite.

À Harlem plus qu'ailleurs dans New York (à l'exception du Village), on a l'impression que les habitants vivent ensemble en communauté. Cette sensation est accrue par les nombreuses églises qui se dressent à tous les coins de rue, toutes résonnant de gospels entraînants. Quand, après les sit-in de protestation, les succursales du grand magasin Woolsworth situées dans les États du Sud s'obstinèrent à refuser de laisser les Nègres s'asseoir dans leurs restaurants, tous les Woolworth de Harlem restèrent vides pendant des semaines. Dans un premier temps, des volontaires distribuèrent des tracts dans la rue disant : « Ne faites plus

vos courses chez Woolworth. Dans de nombreux États du Sud, les étudiants – Nègres et Blancs – se sont assis dans les cafétérias des magasins et ont demandé poliment mais avec insistance d'être tous servis de la même manière, indépendamment de leur couleur. Ces étudiants sont aujourd'hui exposés à des arrestations, à de fortes amendes, et à l'expulsion de leurs écoles. Woolworth pourrait servir tout le monde. Il ne faudrait que quelques minutes au conseil d'administration de Woolworth à New York pour ordonner à ses succursales du Sud de cesser leurs discriminations à l'encontre de leurs clients noirs. Il peut les contraindre à obéir. Chaque cent et chaque dollar que vous dépensez dans ce magasin soutient ouvertement la discrimination et la ségrégation. Ne soutenez pas la ségrégation dans le Sud en faisant vos courses ici ! » Les magasins continuèrent d'être vides même quand les tracts cessèrent d'être distribués et que plus personne ne collait des affiches de protestation. Aujourd'hui, tous les Nègres peuvent déjeuner assis dans les Woolworth du Sud.

Dans ses poèmes, Langston Hughes, le poète d'Harlem, est un éloquent porte-parole des Nègres et raconte l'histoire de leur discrimination. Dans les années vingt, quand la grande Bessie Smith était l'impératrice du blues, Langston trouva des mots particulièrement beaux et sincères pour la décrire. Depuis, il a toujours été lié au jazz et plus particulièrement au jazz d'Harlem, jusqu'à Mahalia Jackson, pour qui il a écrit des paroles de gospels. Il a probablement, plus que tous les poètes en activité aujourd'hui, ce feeling infaillible pour le jazz, mais pas pour le jazz moderne. Sa sensibilité n'est pas celle, superficielle, des poètes beatniks, qui, au fond, s'intéressent moins au jazz en lui-même qu'à l'atmosphère qui est si souvent associée. Ses blues, ses gospels et son beau poème *Trompettiste : 52e rue* en témoignent magnifiquement.

Naturellement, Harlem est aussi une ville du blues. Mais le blues simple du South Side est ici pratiquement inexistant. Celui de Harlem est plus sophistiqué et raffiné. Il a sa « reine » : Dinah Washington. Avec sa douce et discrète ironie, elle s'adresse directement aux Nègres qui ne veulent pas voir uniquement en le blues l'expression musicale de leur triste histoire de discrimination. Ses chansons sont souvent une forme subtile de « double discours » : un vrai blues authentique et, en même temps, une vision ironique du blues qui reste tout aussi vraie et authentique. C'est un peu comme si elle nous disait : « Tu peux toujours essayer de te distancier du blues, tu ne pourrais jamais complètement t'en libérer, et tu ne *devrais* pas t'en libérer car le blues est ta forme d'expression musicale la plus forte, la plus originale et la plus indépendante ! »

« Je n'ai jamais vu une harpe. Faites-la-moi toucher pour que je sache à quoi ça ressemble. »

Si Dinah Washington est la reine du blues, Ray Charles est son roi sans couronne. On a dit de lui que personne depuis Bessie Smith n'a fait plus pour ramener le blues dans la conscience collective de l'Amérique. Ray Charles est non seulement respecté dans le monde du blues mais également dans les univers qui le jouxtent, celui du jazz comme celui de la musique populaire commerciale. Avec Frank Sinatra et Ella Fitzgerald, il est sans doute le représentant de la musique moderne américaine le plus universellement respecté. Il est particulièrement remarquable qu'il ait su impressionner même les plus exigeants des musiciens du jazz moderne, qui puisent tous dans la substance musicale du blues tout en méprisant souvent le simple bluesman. La percée du blues dans le jazz moderne s'est faite en grande partie grâce à ce bluesman aveugle. Pour le reste, Ray Charles, le pianiste et saxophoniste alto, appartient autant au monde du jazz moderne que Ray Charles, le chanteur de blues venu de Georgie, à celui du blues. Ray Charles est plein d'une énergie vibrante. Il peut enregistrer dix ou douze chansons – à savoir tout un album – en une seule séance. Il les enregistre plus rapidement qu'il ne peut les mémoriser. Pour cette raison, une des Raylettes, le groupe vocal qui l'accompagne, doit souvent se placer derrière lui pour lui chuchoter les paroles. Une des photos prises lors d'une séance d'enregistrement le montre. Au cours d'une pause de la même séance, il s'est passé la chose suivante : tous les participants sont sortis prendre une bouffée d'air frais. Ray Charles est resté seul dans le vaste studio, cherchant son chemin à tâtons. William Claxton est alors entré dans la salle et lui a proposé son aide. Ray Charles venait de heurter un grand étui de la taille d'une armoire et lui a demandé ce que c'était. William a répondu : « Une harpe ». « Je n'en ai jamais vu », a dit Ray. « Faites-la-moi toucher pour que je sache à quoi ça ressemble. » Claxton s'est exécuté et Ray Charles a tripoté l'instrument dans ses moindres détails. Puis il a demandé : « Qu'est-ce qu'il y a d'autre dans le studio, Bill ? » Claxton a mentionné la timbale. Ray, qui avait souvent joué dans de grands orchestres utilisant des timbales, a déclaré : « Je n'en ai encore jamais vu. » Il a palpé l'instrument dans tous les sens et a dit, reconnaissant : « À présent, je sais à quoi ressemble une timbale. » Il a continué à « regarder » de la même manière tous les instruments. Quand il est arrivé devant un célesta, il s'est enfin senti en terrain familier, il s'y est assis et a joué *Douce nuit* à plein volume. Puis il a dit : « Vous allez sans doute trouver ça drôle mais, dans les bouibouis où je jouais autrefois, ils n'avaient jamais de harpes ni de célesta ni de vibraphone ni aucun de tous ces instruments merveilleux. Même les églises n'en avaient pas. Il n'y a que maintenant que je suis célèbre qu'on s'en sert pour m'accompagner. » Puis les musiciens sont revenus et la séance d'enregistrement a repris. Quelques jours plus tôt, nous étions à Chicago. En descendant vers le South Side, nous avons été pris dans un embouteillage. La circulation a ralenti, ralenti, puis s'est arrêtée complètement. Nous avons essayé de nous faufiler dans les allées transversales mais elles ont vite été bouchées à leur tour. Tout le South Side, des centaines de pâtés de maisons, était bloqué. Nous avons demandé à un homme qui se tenait à un coin de rue ce qui se passait. Il nous a répondu : « Quoi, vous ne savez pas que Ray Charles est en ville aujourd'hui ? »

HENRY
RED
ALLEN

NEW YORK: TRADITIONAL AND MAINSTREAM

"Nearly all Chicago-style musicians now live in New York."

There is every kind of jazz in New York, hence also traditional jazz. For years Eddie Condon was something like the engine of the city's traditional jazz scene. In the 1930s he organized the first concerts of traditional jazz. He convinced the record companies to make recordings. He introduced a number of musicians to a wider audience, not least trumpeters Bobby Hackett and Wild Bill Davison. The Eddie Condon Club, which Condon first opened in the Village and later moved to 56th Street, was a mecca for all traditional jazz fans. In the same way that New Orleans jazz can be said to have had its heyday only in 1920s Chicago—because of the powerful draw of Chicago's South Side—the Chicago style of the 1920s can be said to have had its heyday in 1940s New York, thanks to Eddie Condon. Today, however, the Eddie Condon Club in the Sutton Hotel on East 56th Street has the same problem as most other traditional jazz clubs: old people who get drunk and don't listen. One of the musicians who have played at the Eddie Condon Club often and have begun to make a comeback of sorts in recent years is clarinetist Pee Wee Russell, the most delicate and sensitive of all Chicago-style musicians. He once played with Jimmy Giuffre, and everyone marveled that Giuffre, the cool jazzman, and Russell, the Chicago-style musician, had come together and wondered why nevertheless it sounded so good. The reason it sounded good was that, in a realm that transcends the language of style, Pee Wee Russell has the same delicacy, sensitivity, and folk-songlike simplicity as Giuffre (that is, as Giuffre had then, before he began his flirtation with hard bop!).

"Jack Teagarden is one of the few traditional jazz musicians who is praised by even the most modern of the modern jazz people."

It was already mentioned in the chapter on Chicago that almost all Chicago-style musicians now live in New York. The musician who has the most stories to tell about old Chicago is Jimmy McPartland, whom many specialists regard as the trumpeter who comes closest to the Chicago idol Bix Beiderbecke. And Jimmy McPartland has also shown that it's possible to rise above the fanaticism that always tolerates only a single style, and to speak the same language in different styles, not only in musical but also in human terms. He is married to Marian McPartland, the cool pianist from England, who would also have made an excellent jazz critic. She has written some of the canniest and most intelligent portraits of musicians that we have, portraits of drummer Joe Morello, for example, or alto saxophonist Paul Desmond.

The great trombonist Jack Teagarden was also indirectly connected with the old Chicago musicians. He is one of the few traditional jazz musicians who is praised by even the most modern of the modern jazz people. His impeccable trombone playing, his conception of ballads, and his blues singing are authoritative, regardless of their style. Our photograph shows "Big T" with Paul Whiteman, the man who sought to "make a lady out of jazz" in the 1920s with a massive contingent of strings and semi-symphonic arrangements and succeeded at best in making it into a colorless society lady. He was the first musician—and in many respects perhaps also the best—to make a handsome profit by misunderstanding jazz as commercial hit music.

The best traditional jazz in New York is made by Wilbur de Paris and his "New" New Orleans Jazz Band at Jimmy Ryan's, the only real jazz club still left on 52nd Street. (52nd Street is just like Bourbon Street in New Orleans: instead of jazz—which was so synonymous with 52nd Street in the 1940s that people in jazz circles referred to "the street" and knew what street they meant—there are now striptease shows.)

Wilbur de Paris calls his band "new" because for him New Orleans music is something living. Rather than play historical reconstructions of early jazz, he wants to play early jazz "the way the old musicians would play it if they were still alive today." The band's principal soloist is Wilbur's brother, trumpeter Sidney de Paris, who played with McKinney's Cotton Pickers, Don Redman, Benny Carter, Sidney Bechet, and Tommy Ladnier in the 1920s and 1930s before he became an attraction with the de Paris band, with his blues-oriented growl solos on plunger-muted trumpet. Another attraction is drummer Wilbert Kirk, who also plays harmonica on the side and thus lends the band a special sonority that sets it apart from all traditional jazz bands.

As the New Orleans fans have evolved into mainstream jazz fans, the Metropole on Seventh Avenue has replaced the Eddie Condon Club as the center of traditional jazz in recent years. Many swing musicians have found new opportunities to play there, including trumpeter Red Allen, clarinetist Buster Bailey, tenor saxophonist Hal Singer, and bandleader and pianist Claude Hopkins, who led a band in the 1930s that was primarily popular among the black dancers of the day.

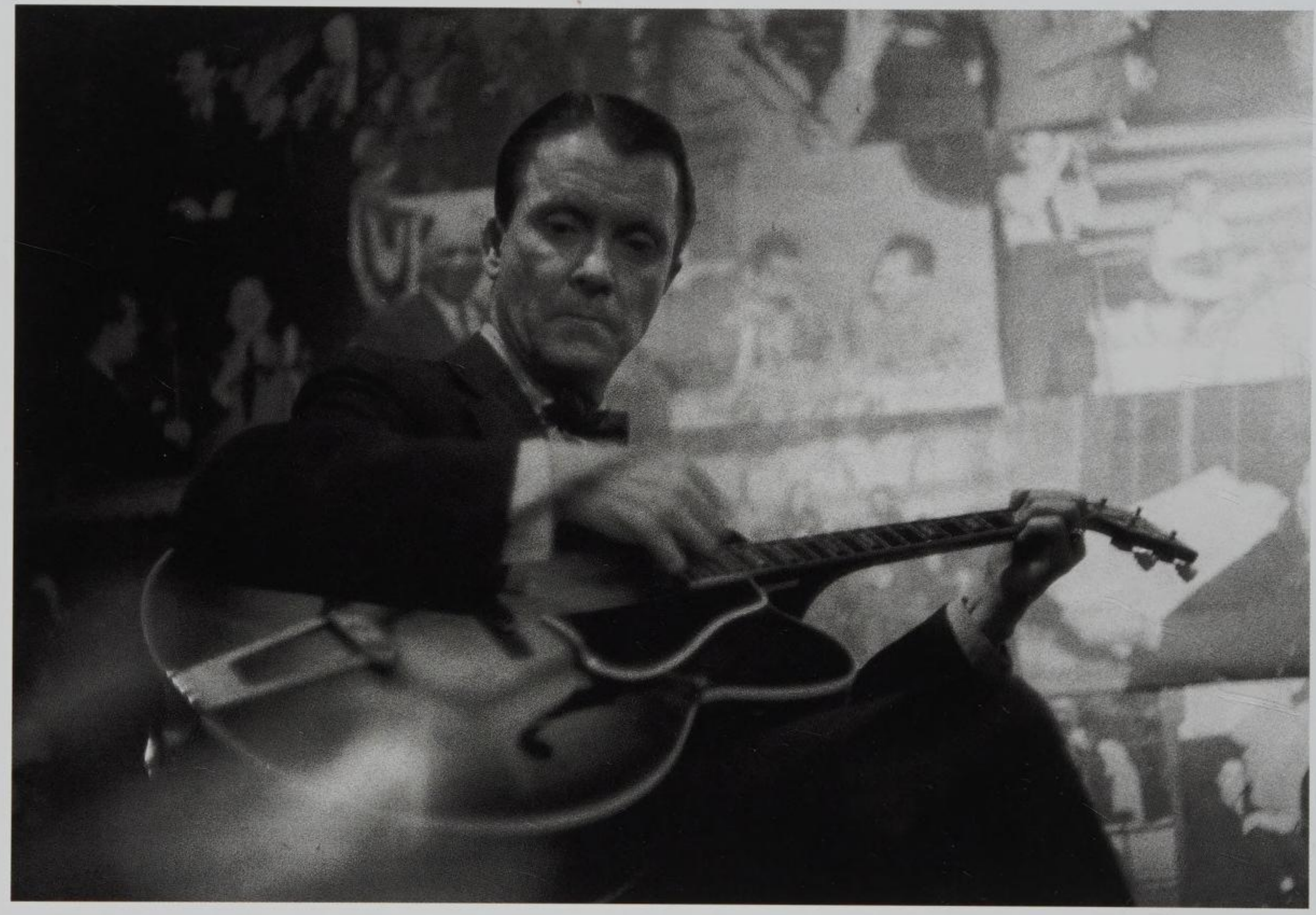
As fluid as the boundary is between mainstream and traditional jazz on the one hand, it is equally fluid between mainstream and modern jazz on the other. The photograph of Gerry Mulligan and Ben Webster is symbolic of this. Since he played *All Too Soon* with the Duke Ellington Orchestra of 1940, Webster has been regarded as one of jazz music's great masters of the ballad. Because of his mature and balanced ballad art, the "other" Ben Webster is sometimes forgotten, with his wild, hoarse, and "squawking" tenor excursions, which often seem to protest as impulsively as Coltrane or Griffin do today. Unhindered by the stylistic and theoretical barrier that separates them, Ben Webster and Gerry Mulligan have played together as consummately as Jimmy Giuffre and Pee Wee Russell. Time and again Mulligan has broken through these barriers between the individual styles, and he feels a stronger connection with many great musicians of the swing era than with many modern musicians.

Just how great a variety is contained in the concept of "mainstream jazz" emerges from the rest of our photographs of great swing musicians from the East and West Coasts: Coleman Hawkins, the "father of the tenor saxophone," who is "younger" as a musician than many of his "sons," like trumpeters Roy Eldridge and Rex Stewart; violinist Stuff Smith, who turned the violin into a full-fledged jazz instrument by mistreating it magnificently; drummer Jo Jones, who as a member of Count Basie's band actually established the regular four-quarter-note pulse as a rhythmic carpet of sound as early as the 1930s (everything that happened in jazz drumming from Kenny Clarke to Elvin Jones is based on it), and the pianist Teddy Wilson, with his son Wilson, introduced that elegance and sweetness of jazz piano playing that goes without saying today within the entire broad spectrum between Erroll Garner and Ahmad Jamal.

Opposite Buster Bailey (clarinet), Claude Hopkins (piano), dancer Audrey Armstrong, Hal Singer (tenor saxofone) and Red Allen (trumpet) in front of the Metropole Cafe on Broadway, the center of traditional jazz in New York City.
Above Jack Teagarden with orchestra leader Paul Whiteman.

Gegenüber Buster Bailey (Klarinette), Claude Hopkins (Klavier), die Tänzerin Audrey Armstrong, Hal Singer (Tenorsaxofon) und Red Allen (Trompete) vor dem Metropole Café auf dem Broadway, Zentrum des traditionellen Jazz, New York City.
Oben Jack Teagarden mit dem Orchesterleiter Paul Whiteman.

Ci-contre Buster Bailey (clarinette), Claude Hopkins (piano), la danseuse Audrey Armstrong, Hal Singer (saxophone ténor) et Red Allen (trompette) devant le Metropole Cafe sur Broadway, le centre du jazz traditionnel, New York.
Ci-dessus Jack Teagarden avec le chef d'orchestre Paul Whiteman.



Pages 504 – 505 Jimmy and Marian McPartland at Condon's Club, Manhattan.
Above Eddie Condon, New York City.

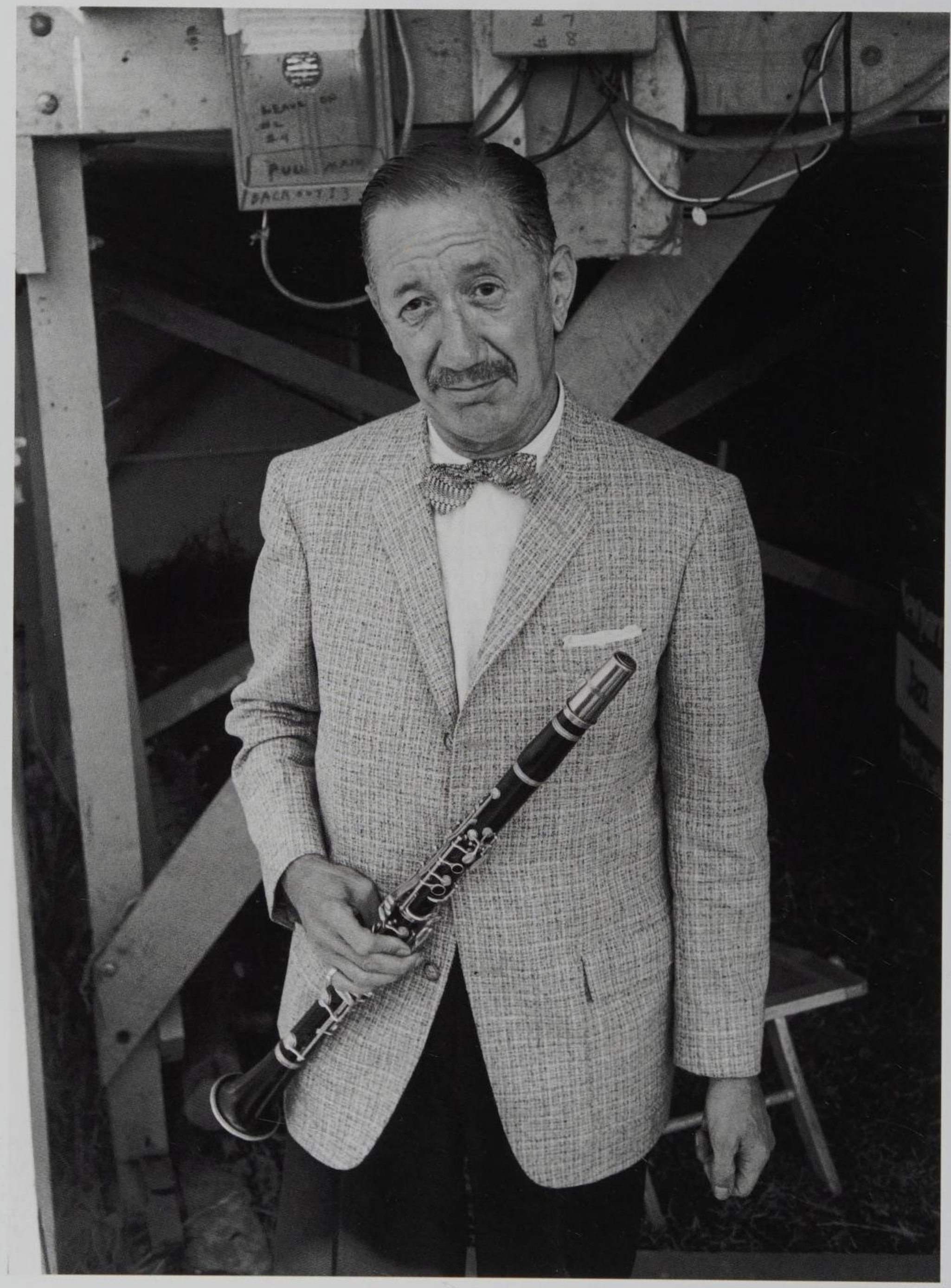
Seite 504 – 505 Jimmy und Marian McPartland im Condon's Club, New York City.
Oben Eddie Condon, New York City.

Pages 504 – 505 Jimmy et Marian McPartland au Condon's Club, New York.
Ci-dessus Eddie Condon, New York.

Above Bobby Hackett, New York City.

Oben Bobby Hackett, New York City.

Ci-dessus Bobby Hackett, New York.



Above Pee Wee Russell, backstage at the Newport Jazz Festival.
Opposite Stuff Smith and his electric violin, New York City.

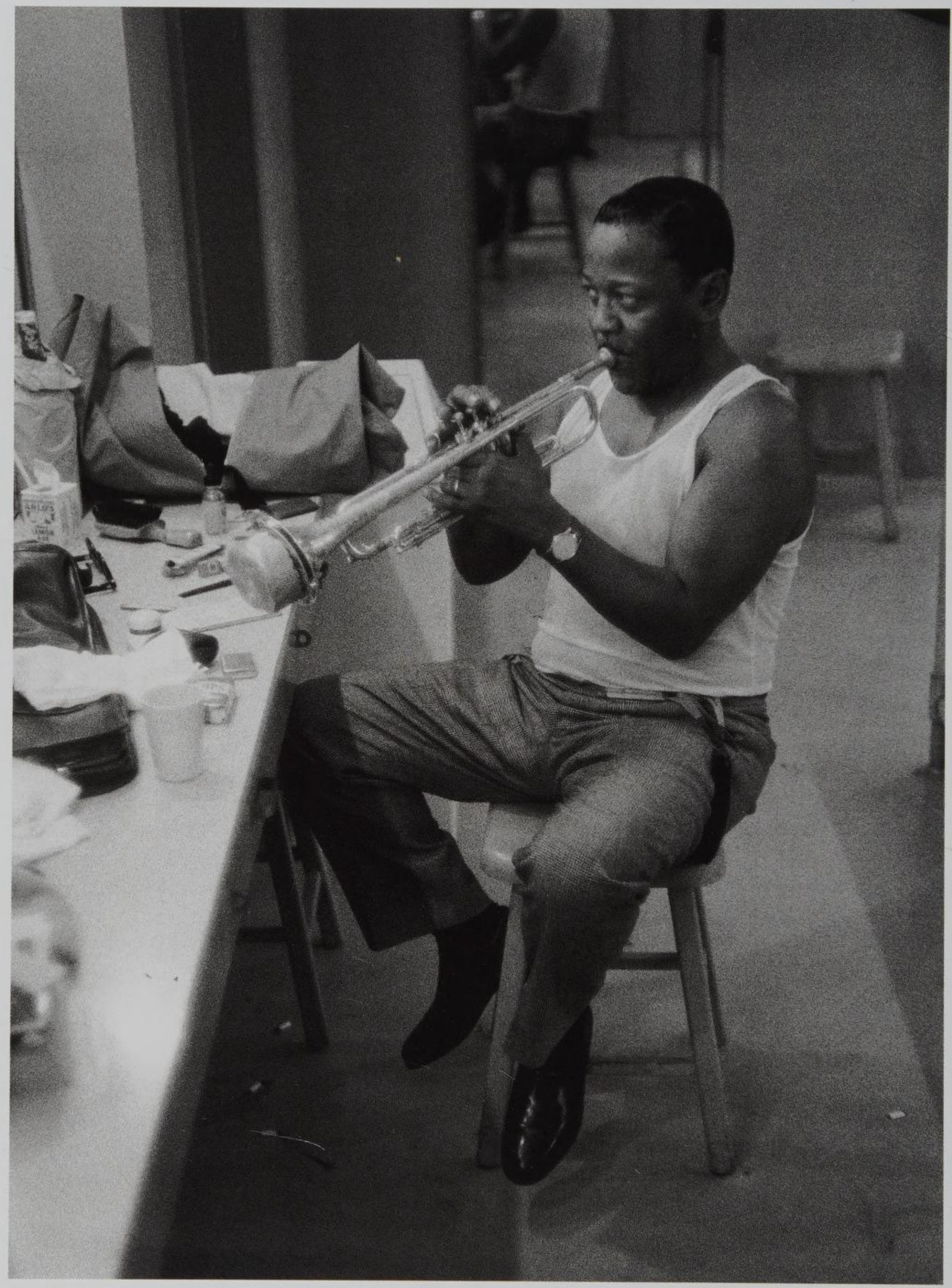
Oben Pee Wee Russell beim Newport Jazz Festival.
Gegenüber Stuff Smith und seine elektrische Geige, New York City.

Ci-dessus Pee Wee Russell dans les loges du Newport Jazz Festival.
Ci-contre Stuff Smith et son violon électrique, New York.

Pages 510 – 511 Sidney de Paris at Jimmy Ryan's club on 52nd Street, New York City.
Above Swing Summit meeting: Ben Webster, Roy Eldridge, Benny Carter, in the background the bassist Joe Comfort, Rex Stewart, Coleman Hawkins.
Opposite Backstage at the Metronome Club, New York City.

Seite 510 – 511 Sidney de Paris in Jimmy Ryans Club auf der 52nd Street, New York City.
Oben Swing-Gipfeltreffen: Ben Webster, Roy Eldridge, Benny Carter, im Hintergrund der Bassist Joe Comfort, Rex Stewart, Coleman Hawkins.
Gegenüber Hinter der Bühne im Metronome Club, New York City.

Pages 510 – 511 Sidney de Paris dans le club de Jimmy Ryan sur 52nd Street, New York.
Ci-dessus Réunion swing au sommet : Ben Webster, Roy Eldridge, Benny Carter, en arrière-plan, le bassiste Joe Comfort, Rex Stewart, Coleman Hawkins.
Ci-contre Dans les loges du Metronome Club, New York.



Above Roy Eldridge, backstage at the Hollywood Bowl.
Opposite Coleman Hawkins, in his dressing room at the Hollywood Bowl.

Oben Roy Eldridge hinter der Bühne in der Hollywood Bowl.
Gegenüber Coleman Hawkins in seiner Garderobe in der Hollywood Bowl.

Ci-dessus Roy Eldridge dans les coulisses du Hollywood Bowl.
Ci-contre Coleman Hawkins dans sa loge au Hollywood Bowl.

Opposite / Above Ben Webster and Gerry Mulligan,
New York City.

Gegenüber / Oben Ben Webster und Gerry Mulligan,
New York City.

Ci-contre / Ci-dessus Ben Webster et Gerry Mulligan,
New York.

Above Rex Stewart, backstage at the Hollywood Bowl.
Opposite Teddy Wilson and his son at home, New York City.

Oben Rex Stewart hinter der Bühne in der Hollywood Bowl.
Gegenüber Teddy Wilson und sein Sohn zu Hause, New York City.

Ci-dessus Rex Stewart dans les coulisses du Hollywood Bowl.
Ci-contre Teddy Wilson et son fils chez lui, New York.

Above Sonny Stitt, New York City.
Opposite Max Roach, Hollywood.

Oben Sonny Stitt, New York City.
Gegenüber Max Roach, Hollywood.

Ci-dessus Sonny Stitt, New York.
Ci-contre Max Roach, Hollywood.

Above Erroll Garner, New York City.
Opposite Sonny Rollins (tenor saxophone), Los Angeles.

Oben Erroll Garner, New York City.
Gegenüber Sonny Rollins (Tenorsaxofon), Los Angeles.

Ci-dessus Erroll Garner, New York.
Ci-contre Sonny Rollins (saxophone ténor), Los Angeles.

NEW YORK: TRADITIONAL UND MAINSTREAM

»Fast alle Chicago-Stil-Musiker leben heute in New York.«

Benny Goodman in his Upper East Side apartment, Manhattan.

Benny Goodman in seiner Wohnung auf der Upper East Side, Manhattan.

Benny Goodman dans son appartement du Upper East Side à Manhattan.

Es gibt in New York jede Art Jazz – also auch traditionellen. Eddie Condon war jahrelang so etwas wie ein Dynamo der traditionellen Jazzszene der Stadt. In den Dreißigerjahren veranstaltete er die ersten Konzerte mit traditionellem Jazz. Er überredete die Plattenfirmen, Aufnahmen zu machen. Er machte eine Reihe von Musikern bekannt, nicht zuletzt die Trompeter Bobby Hackett und Wild Bill Davison. Der Eddie Condon Club, den Condon zunächst im Village und später auf der 56th Street hatte, war ein Mekka aller Freunde des traditionellen Jazz. In dem Sinne, in dem man sagen kann, dass der New Orleans Jazz seine große Zeit erst im Chicago der Zwanzigerjahre gehabt hat – wegen des mächtigen Sogs der Southside –, kann man sagen, dass der Chicago-Stil der zwanziger Jahre eine große Zeit im New York der vierziger Jahre hatte: durch Eddie Condon. Heute allerdings hat der Eddie Condon Club im Hotel Sutton in der 56th Street East das gleiche Problem wie die meisten anderen traditionellen Jazzclubs: alte Leute, die nicht zuhören und sich betrinken. Zu den Musikern, die oft im Eddie Condon Club gespielt haben und in den letzten Jahren eine Art Comeback fanden, gehört der Klarinettist Pee Wee Russell, der zarteste und sensibelste aller Chicago-Stil-Leute. Er hat einmal zusammen mit Jimmy Giuffre gespielt, und alle Welt hatte sich gewundert, wie der Cool Jazz-Mann Giuffre und der Chicago-Stil-Musiker Russel zusammenfinden konnten und warum das trotzdem so gut klang. Es klang deshalb gut, weil Pee Wee Russell – jenseits der stilistischen Sprache – von der gleichen Zartheit, Sensibilität und volksliedhaften Einfachheit ist wie Giuffre (damals, bevor Giuffre mit dem Hard Bop zu flirten begann!).

Es war schon in dem Chicago-Kapitel davon die Rede, dass fast alle Chicago-Stil-Musiker heute in New York leben. Am meisten über das alte Chicago kann Jimmy McPartland erzählen – nach Meinung vieler Fachleute derjenige Trompeter, der dem Chicago-Idol Bix Beiderbecke am nächsten kommt. Und auch Jimmy McPartland hat gezeigt, dass man über den Fanatismus, der immer nur einen einzigen Stil duldet, hinauskommen und dass man in verschiedenen Jazzstilen die gleiche Sprache sprechen kann – nicht nur in musikalischer, sondern auch in menschlicher Hinsicht. Er ist verheiratet mit Marian McPartland, der kühlen Pianistin aus England, an der eine Jazzkritikerin verlorengegangen ist: Sie hat einige der gescheitesten Musikerporträts geschrieben, die es gibt – etwa über den Schlagzeuger Joe Morello oder den Altsaxofonisten Paul Desmond.

Indirekt mit den alten Chicagoern verbunden war auch der große Posaunist Jack Teagarden – einer der wenigen Musiker des traditionellen Jazz, der selbst von den modernsten der modernen Jazzleute gepriesen wird. Sein untadeliges Posaunenspiel, seine Balladenkonzeption, sein Blues-Gesang sind verbindlich – in welchem Stil auch immer. Unser Foto zeigt »Big T« mit Paul Whiteman, dem Mann, der in den Zwanzigerjahren mit einem Riesenaufwand von Streichern und halbsinfonischen Arrangements »aus dem Jazz eine Lady« machen wollte und allenfalls eine farblose Society-Dame daraus gemacht hat. Er war der erste – und in mancher Hinsicht vielleicht auch der beste – Musiker, der aus dem Missverständnis des Jazz als einer Schlagermusik ein großes Kapital geschlagen hat.

Den besten traditionellen Jazz in New York macht Wilbur de Paris und seine »New« New Orleans Jazz Band im Jimmy Ryan's, dem einzigen richtigen Jazzlokal, das noch auf der 52nd Street übriggeblieben ist. (Im Übrigen ist es hier genauso wie auf der Bourbon Street in New Orleans: an die Stelle des Jazz – der in den Vierzigerjahren so sehr mit der 52nd Street synonym war, dass man in Jazzkreisen einfach von »The Street« sprach und wusste, welche Straße gemeint war – sind Striptease-Shows getreten.)

»New« nennt Wilbur seine Band, weil für ihn die New Orleans-Musik etwas Lebendiges ist. Er will den alten Jazz nicht historisch rekonstruieren, sondern ihn so spielen, »wie die alten Musiker ihn spielen würden, wenn sie heute noch lebten«. Hauptsolist der Band ist Wilburs Bruder, der Trompeter Sidney de Paris, der in den Zwanziger- und Dreißigerjahren bei McKinney's Cotton Pickers, Don Redman, Benny Carter, Sidney Bechet und Tommy Ladnier gespielt hat, bevor er mit seinen bluesorientierten Growl-Chorussen auf der gestopften Trompete eine Attraktion der de Paris Band wurde. Eine andere Attraktion ist der Schlagzeuger Wilbert Kirk, der nebenbei noch Mundharmonika spielt und der Band dadurch eine besondere Klangfarbe gibt, durch die sie sich von allen Orchestern des traditionellen Jazz unterscheidet.

»Jack Teagarden wird selbst von den modernsten der modernen Jazzleute gepriesen.«

In dem Maße, in dem sich die New Orleans-Fans zu Mainstream-Fans entwickelt haben, ist in den letzten Jahren das »Metropole« auf der Seventh Avenue als Zentrum des traditionellen Jazz an die Stelle des Eddie Condon Clubs getreten. Hier haben viele Swing-Musiker eine neue Spielmöglichkeit gefunden – etwa der Trompeter Red Allen, der Klarinettist Buster Bailey, der Tenorsaxofonist Hal Singer und der Bandleader und Pianist Claude Hopkins, der in den Dreißigerjahren ein Orchester leitete, das vor allem bei den schwarzen Tänzern jener Zeit beliebt war.

So fließend wie der »Mainstream« auf der einen Seite in den traditionellen Jazz übergeht, geht er auf der anderen in den modernen über. Dafür ist das Foto mit Gerry Mulligan und Ben Webster ein Symbol. Webster gilt, seit er im Duke Ellington Orchestra von 1940 *All Too Soon* spielte, als einer der großen Balladenmeister der Jazzmusik. Über seiner reifen, ausgeglichenen Balladenkunst vergisst man gelegentlich den »anderen« Ben Webster mit seinen wilden, heiseren, »krächzenden« Tenor-Exkursionen, die oft so impulsiv zu protestieren scheinen wie heute Coltrane oder Griffin. Ben Webster und Gerry Mulligan haben – unbehindert von der stilistisch-theoretischen Barriere, die sie trennt – so vollkommen zusammengespielt wie Jimmy Giuffre und Pee Wee Russell. Mulligan hat immer wieder diese Barrieren zwischen den einzelnen Stilen durchbrochen und fühlt sich vielen großen Musikern der Swingzeit mehr verbunden als manchem modernen Musiker.

Wie vielfältig all das ist, was man unter dem Begriff »Mainstream« zusammenfasst, zeigen die weiteren Fotos großer Swingmusiker von Ost- und Westküste: Coleman Hawkins, den »Vater des Tenorsaxofons«, der als Musiker »jünger« ist als mancher seiner »Söhne«, die Trompeter Roy Eldridge und Rex Stewart, der Geiger Stuff Smith, der die Violine dadurch zu einem vollgültigen Jazzinstrument machte, dass er sie grandios misshandelte, der Schlagzeuger Jo Jones, der schon in den Dreißigerjahren bei Count Basie die gleichmäßig klingenden vier Viertel als rhythmischen Sound-Teppich eigentlich etablierte (alles, was von Kenny Clarke bis Elvin Jones auf den Jazzdrums geschah, fußt darauf), und der Pianist Teddy Wilson samt Sohn; mit Wilson begann jene Eleganz und Liebenswürdigkeit des Jazzpianospiels, die sich heute im weiten Raum zwischen Erroll Garner und Ahmad Jamal für einen Jazzpianisten von selbst versteht.

NEW YORK : LE JAZZ TRADITIONNEL ET MAINSTREAM

« Pratiquement tous les musiciens du style auquel Chicago a donné son nom vivent désormais à New York. »

Pianist Teddy Wilson and his son at home, New York City.

Der Pianist Teddy Wilson und sein Sohn zu Hause in New York City.

Le pianiste Teddy Wilson et son fils chez lui, New York.

On trouve toutes les sortes de jazz à New York, et donc forcément du jazz traditionnel. Pendant des années, Eddie Condon en a été une sorte de moteur. Dans les années trente, il a organisé les premiers concerts de jazz traditionnel. Il a convaincu les maisons de disques de faire des enregistrements. Il a fait connaître un bon nombre de musiciens à un public plus large, notamment les trompettistes Bobby Hackett et Wild Bill Davison. Le Eddie Condon Club, qu'il a ouvert d'abord dans le Village avant de le déplacer sur 56th Street, fut la Mecque de tous les amateurs de jazz traditionnel. Tout comme on peut dire que le jazz de la Nouvelle-Orléans n'a connu son âge d'or que dans le Chicago des années vingt (en raison du puissant attrait du South Side), le style Chicago des années vingt a atteint son apogée dans le New York des années quarante, grâce à Eddie Condon. Aujourd'hui toutefois, le Eddie Condon Club situé dans le Sutton Hotel sur East 56th Street rencontre le même problème que la plupart des autres clubs de jazz traditionnels : une clientèle âgée qui boit trop et n'écoute pas. Le clarinettiste Pee Wee Russell, le plus délicat et sensible des musiciens du style Chicago, fait partie de ceux qui, après avoir souvent joué au Eddie Condon Club, font aujourd'hui un discret come-back. Il a joué autrefois avec Jimmy Giuffre, prenant tout le monde de court car on ne pensait pas que l'alliance du jazz cool de Giuffre et du style Chicago de Russell donnerait un aussi bon son. La raison en est que, dans un domaine qui transcende le langage des styles, Pee Wee possède la même délicatesse, la même sensibilité et la même simplicité proche de la ballade folk que Giuffre (du moins, avant que Giuffre ne se mette à flirter avec le hard bop !).

Dans le chapitre sur Chicago, on a déjà mentionné le fait que pratiquement tous les musiciens du style auquel la ville a donné son nom vivent désormais à New York. Le jazzman qui a le plus d'histoires à raconter sur le vieux Chicago est Jimmy McPartland, que de nombreux experts considèrent comme le trompettiste le plus proche de l'idole de Chicago, Bix Beiderbecke. Jimmy McPartland a également démontré qu'il est possible de s'élever au-dessus du fanatisme qui ne tolère qu'un seul style et de parler le même langage dans différents styles, non seulement musicalement mais aussi humainement. Il est marié à l'Anglaise Marian McPartland, pianiste de cool, qui aurait fait une excellente critique de jazz. Elle a rédigé des portraits de musiciens d'une très grande finesse et intelligence, notamment ceux du batteur Joe Morello ou du saxophoniste ténor Paul Desmond.

Le grand tromboniste Jack Teagarden est lui aussi indirectement lié aux musiciens de Chicago. C'est l'un des rares jazzmen traditionnels dont même les plus modernes des tenants du jazz moderne chantent les louanges. Son jeu impeccable, ses ballades, sa façon de chanter le blues font autorité, indépendamment de leur style. Sur la photographie, on voit « Big T » en compagnie de Paul Whiteman, l'homme qui voulut « faire du jazz une grande dame » dans les années vingt, avec un contingent d'instruments à cordes et des arrangements semi-symphoniques, ne parvenant, au mieux, à n'en faire qu'une mondaine sans saveur. Il fut le premier musicien – et à bien des égards sans doute le meilleur – à réaliser des profits substantiels en prenant à tort le jazz pour une musique commerciale.

Le meilleur jazz traditionnel à New York est celui de Wilbur de Paris et de son « New » New Orleans Jazz Band que l'on peut entendre chez Jimmy Ryan, le seul vrai club de jazz encore ouvert sur 52nd Street (dans les années quarante, « 52nd Street » était tellement associée au jazz que les musiciens disaient simplement « la rue » et tout le monde savait de quoi il s'agissait. Tout comme dans Bourbon Street à la Nouvelle-Orléans, les clubs ont désormais cédé la place aux boîtes de strip-tease).

Wilbur qualifie son orchestre de « nouveau » parce que, selon lui, le jazz de la Nouvelle-Orléans est une entité vivante. Plutôt que des reconstitutions historiques du jazz des débuts, il préfère jouer comme si « les musiciens d'antan étaient toujours vivants aujourd'hui ». Le principal soliste de l'orchestre est son frère, le trompettiste Sidney de Paris, qui a joué avec les Cotton Pickers de McKinney, Don Redman, Benny Carter, Sidney Bechet et Tommy Ladnier dans les années vingt et trente, avant de devenir l'une des attractions du de Paris Band avec ses solos à la trompette bouchée émettant des grondements proches du blues. L'autre attraction est le batteur Wilbert Kirk, qui joue également de l'harmonica et apporte ainsi à l'orchestre une sonorité qui le distingue des autres ensembles de jazz traditionnel.

Ces dernières années, à mesure que les amateurs du style de la Nouvelle-Orléans ont évolué en fans de mainstream, le Metropole sur la 7th Avenue a remplacé le Eddie Condon Club comme centre du jazz traditionnel. De nombreux musiciens de swing ont trouvé là de nouvelles occasions de se produire, y compris le trompettiste Red Allen, le clarinettiste Buster Bailey, le saxophoniste ténor Hal Singer et le chef d'orchestre et pianiste Claude Hopkins qui, dans les années trente, dirigeait une formation très prisée des danseurs noirs.

Si la frontière entre les jazz mainstream et traditionnel est assez fluide, elle l'est également entre le mainstream et le jazz moderne. La photographie de Gerry Mulligan et de Ben Webster en est le symbole. Depuis qu'il a joué *All Too Soon* avec l'orchestre de Duke Ellington en 1940, Webster est considéré comme l'un des grands maîtres de la ballade de jazz. De par son art abouti et équilibré de la ballade, on oublie parfois « l'autre » Ben Webster, celui des braillements sauvages et rauques au saxophone ténor, qui ressemblent souvent à une protestation aussi impulsive que celles de Coltrane ou de Griffin aujourd'hui. Ne se laissant pas entraver par les barrières stylistiques et théoriques qui les séparent, Ben Webster et Gerry Mulligan ont joué ensemble aussi merveilleusement que Jimmy Giuffre et Pee Wee Russell. Mulligan passe régulièrement outre ces barrières entre les styles et il se sent plus d'affinités avec de nombreux grands musiciens de l'ère du swing qu'avec de nombreux musiciens modernes.

« Jack Teagarden est l'un des rares jazzmen traditionnels dont même les plus modernes des tenants du jazz moderne chantent les louanges. »

Nos autres portraits photographiques de grands musiciens swing des côtes est et ouest témoignent de l'immense variété qu'inclut le concept de « mainstream » : Coleman Hawkins, le « père du saxophone ténor », qui est resté plus jeune que bien de ses « fils » ; les trompettistes Roy Eldridge et Rex Stewart ; le violoniste Stuff Smith, qui a transformé le violon en instrument de jazz à part entière en le maltraitant divinement ; le batteur Jo Jones, qui, en tant que membre de l'orchestre de Count Basie a imposé le battement à quatre temps comme tapis rythmique dès les années trente (tout ce qui s'est passé en matière de percussion jazz de Kenny Clarke à Elvin Jones repose dessus) ; le pianiste Teddy Wilson et son fils. Wilson a introduit cette élégance et cette douceur dans le piano de jazz, qui aujourd'hui semble couler de source, de Erroll Garner à Ahmad Jamal.

NEW YORK: AVANT-GARDE

"The history of jazz is the perpetual discovery of new possibilities for tension."

To the extent that it has retained its connection to the tradition and intensity of jazz, the jazz avant-garde has always been a New York phenomenon. In 1960 its idol was Ornette Coleman. But many who acclaim this uncompromising musician do so on the basis of a misunderstanding. They believe that Ornette Coleman has finally burst the shackles that have bound jazz till now. But only someone who was shackled can break his chains, and Ornette was never shackled. He grew up in his home state of Texas amid the harmonic freedom of blues folk songs and shouts, jubilees and spirituals. This music moves within an atmosphere of such far-reaching harmonic freedom that even with the best will in the world, it would be impossible to learn the harmonic laws that have thus far governed jazz from it. The fascinating thing about Ornette Coleman is that he leaped directly from southern black folk music to the most modern modern jazz

"You can discover whole new things when you aren't bound by conventional harmony."

without passing through any kind of intermediate stage. And therein lies the communicative power of his music. After all, there were others who played atonal jazz before him. But none of them communicated with such power and immediacy, overwhelming even the reservations of critics who were firmly convinced that atonal jazz was simply impossible. Ornette Coleman communicates with the directness and immediacy of a blues singer. Based on everything that had previously been attempted in the realm of atonal jazz, the assumption had arisen that music like this could only be made through a process of uncompromising abstraction. But Ornette Coleman doesn't have to abstract, because for him there is nothing to abstract from. Ornette plays atonal jazz with the objective concreteness of ancient folksingers. "I simply play what makes sense," he said to a reporter from *Time* magazine. The "sense" that Ornette refers to does not reside in logical harmonic structures, but in the logical character of the ideas he develops in his music and in the logic of his instrument. I talked with Ornette Coleman for hours, and in everything he says, he constantly returns to the notion of "natural music." The music must be "natural." It is not "natural" for him when it is derived from a harmonic system that can be studied. "Nature" cannot reside in rules; it lies in the instrument. Ornette tries to track down all the possibilities of his plastic alto saxophone. "When I play," he says, "I listen into my instrument." And he finds that you can discover whole new things when you aren't bound by conventional harmony. Of course, these will be different things for the alto saxophone than they will, say, for the tenor or the trombone. For this reason alone, all instruments cannot be subject to the same harmonic standards. For Ornette Coleman, the only instrument for which the "natural" harmonic standards are more or less identical with the traditional ones is the piano. And that he doesn't use.

People have often compared Ornette Coleman to Charlie Parker and described him as the "new Bird." But all of the alto saxophonists of the last fifteen years have played more like Charlie Parker than Ornette Coleman has. Ornette is effectively the first one not to do so. But perhaps one can compare him to Bird for precisely this reason, on the basis of an inner justification. He resembles him in his individuality, the power of his conviction, and his intensity. Ornette Coleman also resembles Charlie Parker in that he sets new rhythmic standards. These standards communicate themselves to the musicians of the Coleman Quartet precisely and unambiguously. The precision of the ensemble play between Ornette Coleman and his trumpeter Don Cherry and the tightness of the entire quartet have even been acknowledged by those who reject Ornette's music.There is no doubt that Coleman's music will continue to have its detractors as well as its supporters. Its detractors will only fade from the scene when other musicians are also able to express themselves clearly and unambiguously in this musical language. The influence that Ornette had already built up after being on the jazz scene for only one year is astonishing.

It is probably Charlie Mingus who has summarized the whole Ornette Coleman problem most succinctly: "Ornette plays

Opposite An abstract photograph of Stan Getz, New York City.
Below The "Newport Rebels," the group of musicians led by Charlie Mingus to perform apart from the main Newport Jazz Festival.

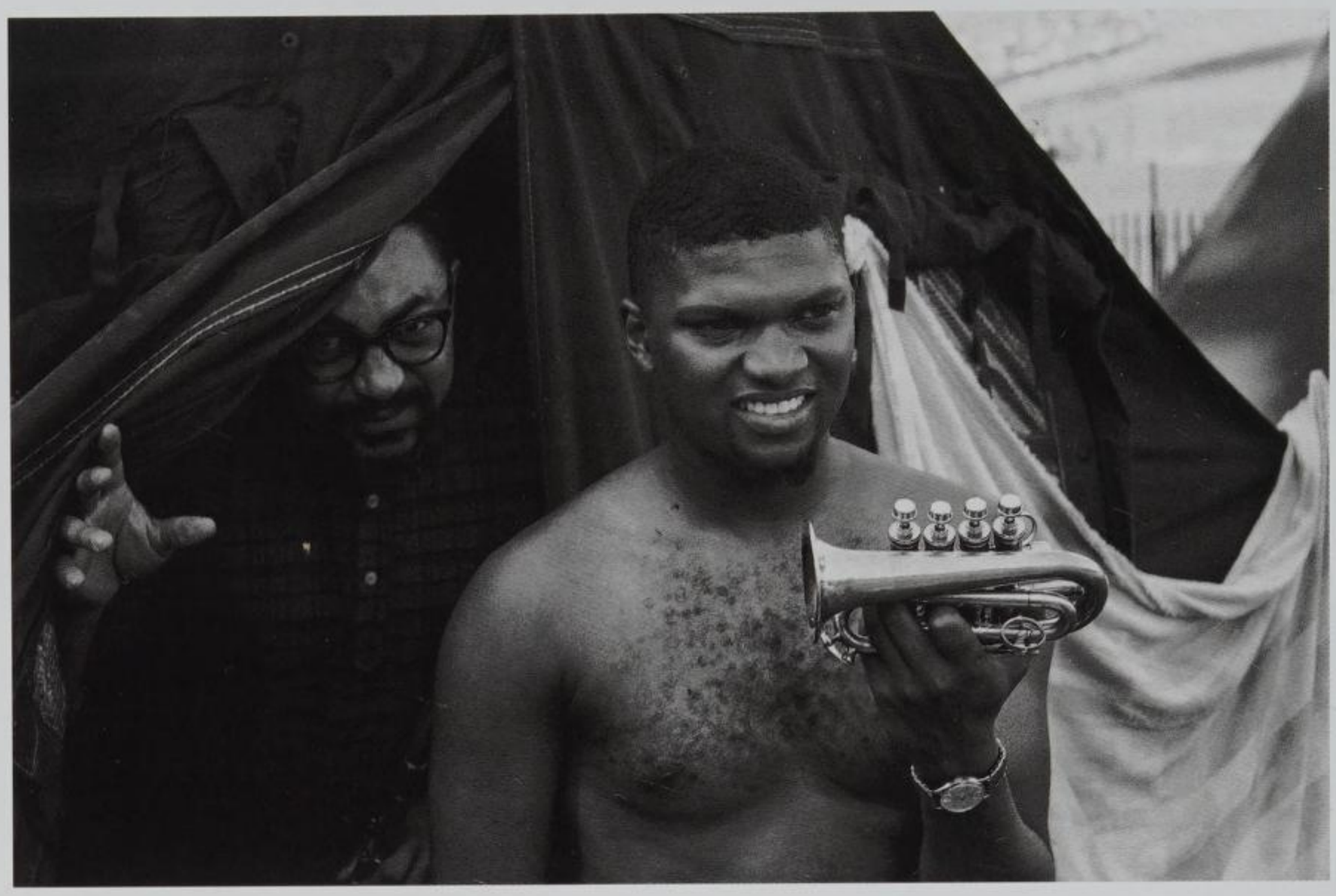
Gegenüber Ein abstraktes Foto von Stan Getz, New York City.
Unten Die »Newport Rebels«, die Gruppe von Musikern, die unter der Leitung von Charlie Mingus abseits des offiziellen Newport Jazz Festival spielte.

Ci-contre Un portrait abstrait de Stan Getz, New York.
Ci-dessous Les « Newport Rebels », un groupe de musiciens réunis par Charlie Mingus pour jouer en marge du festival de jazz de Newport.

Ted Curson holding his toylike trumpet with a fan in the background.

Ted Curson mit seiner spielzeugartigen Trompete und einem Fan im Hintergrund.

Ted Curson avec sa mini trompette et un fan en arrière-plan.



wrong right." This sentence contains both elements: wrong but at the same time also right! Charlie Mingus and Thelonious Monk are the two musicians who—without meaning to and without knowing they were doing so—most thoroughly paved the way for the understanding of Ornette Coleman. Mingus is the expressionist among the avant-gardists of jazz. His music's screaming emotions have a corrosive

"Charles Mingus is the expressionist among the avant-gardists of jazz."

effect. I believe it is only possible to make music like this on the basis of a deep and excruciating complex. But Mingus does not have this complex for himself alone. He has it as the representative of an entire generation. It is this that lends his music meaning, and that meaning communicates. Just a few years ago, it would have been unthinkable for music as tortured and relentless as this to become so successful that one of the big corporate record companies would take it on and release a number of albums of it in a row. This also shows that it isn't just the musicians who are freeing themselves from convention. All of us are doing the same. But the musicians are ensuring that nevertheless we do not float in a void. Just as Ornette Coleman takes his bearings from the country blues of his home state of Texas, Charlie Mingus's music is rooted in the gospel sounds of the black churches. This is a striking phenomenon that is common to all of these authentic avant-gardists. The more limitless the musical and technical freedom that they strive for, the more solidly and forcefully they anchor themselves in the spiritual and cultural elements of a tradition. Thelonious Monk is another who paved the way for the new conception. What André Hodier terms the disintegration of the phrase—Monk's asymmetry and his idiosyncratically shifted rhythms—created the preconditions for what is happening in jazz today, even if Monk himself rejects those developments. And here again, the musical precondition is not the only one; the audience must be ready as well. Thelonious Monk has been making his music since the beginning of the 1940s. Anyone could hear it. But it didn't achieve success until the mid-1950s.

The musicians still committed to conventional harmony are also resolutely shaking off their chains wherever they can. Among them are alto saxophonist Eric Dolphy and tenor saxophonist John Coltrane. Coltrane was the first musician to succeed in playing something like "chords" on the tenor saxophone. His wild, gripping, breakneck tenor runs have that "concrete, tangible abstraction" that one also finds in the best modern visual artworks. When you spend an afternoon at the Guggenheim Museum of Modern Art with a musician like Coltrane and see how instinctive, precise, and sure his reactions are, you come away knowing more about these connections than those who only apprehend them theoretically. The photograph of Coltrane was taken at the Guggenheim Museum in New York.

Unlike Coleman, Eric Dolphy does not obtain his freedom from a sovereign disregard for harmonic laws. On the contrary, he obtains it from an equally sovereign mastery and knowledge of them. Both Coltrane and Dolphy as well as various drummers—Elvin Jones, Philly Joe Jones, Billy Higgins, and Edward Blackwell, among others—possess the new rhythmic conception that has evolved in the space between Monk and Coltrane. That conception is also present in the grand old man of modern drummers, Max Roach. The "waltzes" that he and Sonny Rollins, and by now so many other modern jazz musicians, play are not intended as entertaining flirtations with 3/4 meter. Every waltz bar that musicians like Roach or Rollins play stands in tension with the two-beat character of conventional jazz, and this tension lends it its meaning. Similarly, every one of Coleman's free meters is not simply a "free rhythm" in the sense of romantic salon music. It stands in tension with the steely and relentlessly pulsing meters of jazz musicians of every style, and this tension lends it its meaning. The history of jazz is the perpetual discovery of new possibilities for tension. The screaming, strident, and "shredding" or lacerating tone production that is common to Ornette Coleman, Eric Dolphy, John Coltrane, Jackie McLean, and also Frank Strozier, must also be seen as an element of freedom that generates tension. The great musicians of jazz tradition have never accepted a sound as it was, whether it be the old blues singers who altered their voices and made them harder and more expressive, or Duke Ellington's growling wind players. The only still relatively solid tonal standards that have existed in jazz are those of the Four Brothers tenor saxophonists, and even they are incomparably freer than the tonal standards of symphonic orchestral music. Nevertheless, in terms of the spirit of jazz it is understandable that musicians are intolerant of even such free tonal standards, because in the final analysis they are standards and are therefore experienced as a curb on free expression. Perhaps, then, the dragged-out, drawling saxophone sounds of Coleman and the others are simply revolts against the danger that jazz tone production might become more standardized than it used to be. You sense this especially clearly when John Coltrane blows soprano saxophone. I was there when he spent a whole afternoon listening to records of old soprano saxophone solos: Sidney Bechet, Tab Smith, Johnny Hodges. He found things there that he couldn't

hear in modern musicians, things that seemed to him to be essential for his playing. Coltrane says in the same breath: "I'm already back at Bechet" and "I've learned everything from Monk." And he really does get his hands around both of them at once—the old New Orleans man Bechet and the avant-garde Monk. The tension between tradition and modernity is overcome by drawing a curve that embraces both poles. Whoever now continues to play the poles off against each other while failing to notice the curve that arcs away over both of them is simply guilty of being uninformed. It is no accident that one is often hard pressed to distinguish the tone that Coltrane has on the tenor saxophone from his tone on the soprano, despite the fact that the alto lies between them. Like all the truly great wind players in the history of jazz, Coltrane has his own sound, which is so powerful that it overcomes the materiality of the instrument. Whatever instrument he plays, he has his "Coltrane sound" on that instrument, and only secondarily a tenor saxophone sound or a soprano sound. It was the same with Sidney Bechet, whose clarinet and soprano saxophone sounds were so difficult to distinguish, and Johnny Hodges, when he would occasionally play the soprano saxophone instead of the alto. And Lester Young even gave his unmistakable Lester Young sound to an instrument as different from the tenor saxophone as the clarinet.

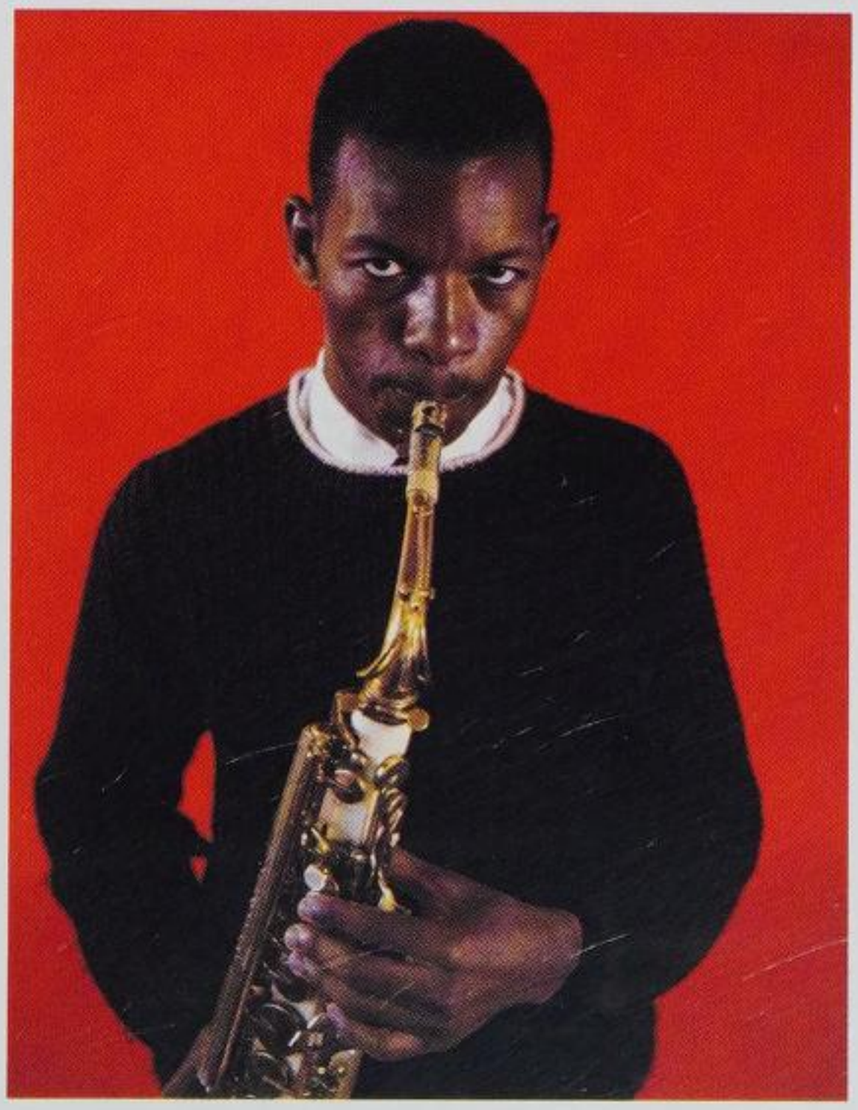
The binary opposition of improvisation and arrangement was always an artificial phenomenon, and it collapses upon closer examination. While as always in jazz it was the improvisers who helped the new conception break through, there are certainly arrangers who embody it as well. The most important of them is George Russell. For him, the "Lydian concept of tonal organization," which he created for his arrangements and compositions, is something like what the old church modes and the pentatonic scales of Hungarian folk music were for Béla Bartók. They give him freedom from major-minor tonality, which had become a purely functional mechanism, while still allowing him to anchor his work in a meaningful system of organization. While Russell primarily blazes new trails in the realm of form and harmony, Gil Evans does so in the area of sound and tonal quality. Evans's work—from the Miles Davis Capitol Orchestra of 1948 to the Miles Davis flamenco arrangements of 1960—often seems to me like a final sublime and sovereign attempt to counter the tiredness of harmonic clichés with a virtuoso tonal palette. Evans is a juggler of overtones. That is what so captivates Miles Davis: "I've studied the score for days to find the note I heard. But it didn't exist, at least not on paper. That's what Gil does for you." This is what lends Evans's harmonies and tonal combinations—which are utterly simple and conventional when compared to the work, say, of Bartók or Stravinsky—a shimmer, a cool, warming glow that does not have its like in the world of jazz.

By now there is an entire generation of young musicians who are at home in both realms, in modern symphonic music and in jazz. The pianist Bill Evans and the bassist Scott LaFaro are among them. Bill Evans can take an idea from a twelve-tone composition and develop it logically and improvisationally and in the process completely transform it into jazz, even if the whole rest of the composition has very little to do with jazz. And he can do that so convincingly that he is the only white pianist who is accepted in the innermost circle of hard bop musicians. What Scott LaFaro, who died young in tragic circumstances, played was almost something like a second emancipation of the bass after Jimmy Blanton. After all the marvelous, great bassists between Oscar Pettiford and Paul Chambers only increasingly perfected Blanton's conception, LaFaro did something else, something new. Scott LaFaro "played guitar on the bass." Or if you will, he played "flamenco bass." It emerges more and more frequently that even musicians who otherwise never play together are able to communicate in the new language. There were examples of this at the Newport Rebels Festival in 1960, which was organized by a group of musicians independently of, and against, the familiar mass festival barely a kilometer away. Here Ornette Coleman (alto saxophone), Charlie Mingus (bass), Kenny Dorham (trumpet), and Max Roach (drums) played together. They had never played together before, and if it is true—as opponents of Ornette Coleman and Charlie Mingus claim—that their music is arbitrary and meaningless, then these musicians should not have been able to "come to consensus" in their ensemble play. But even the severest critics acknowledge that they really did "play together."

We also now have the first composer who is truly at home in both realms, that of modern twelve-tone music and that of jazz: Gunther Schuller. As a symphonic composer, Schuller has received commissions from the world's great symphony orchestras as well as from the Donaueschingen Music Festival. As a jazzman, Schuller collaborated closely with John Lewis and the Modern Jazz Quartet for years. Just a few short years ago, one would still have deemed such a dual orientation impossible. Everything that had occurred thus far in this area—both on the side of symphonic music from Stravinsky to Liebermann and on the side of jazz from Teddy Charles to John Graas—seemed to demonstrate the opposite: that one can only ever speak a single language, and that the person who speaks both of them at once becomes incomprehensible. It is certainly true that Gunther Schuller was and remains the great exception to this fundamental rule. But now that there is one such exception, it is difficult

"Schuller calls this 'third stream music'; the jazz stream and the symphonic stream flow together."

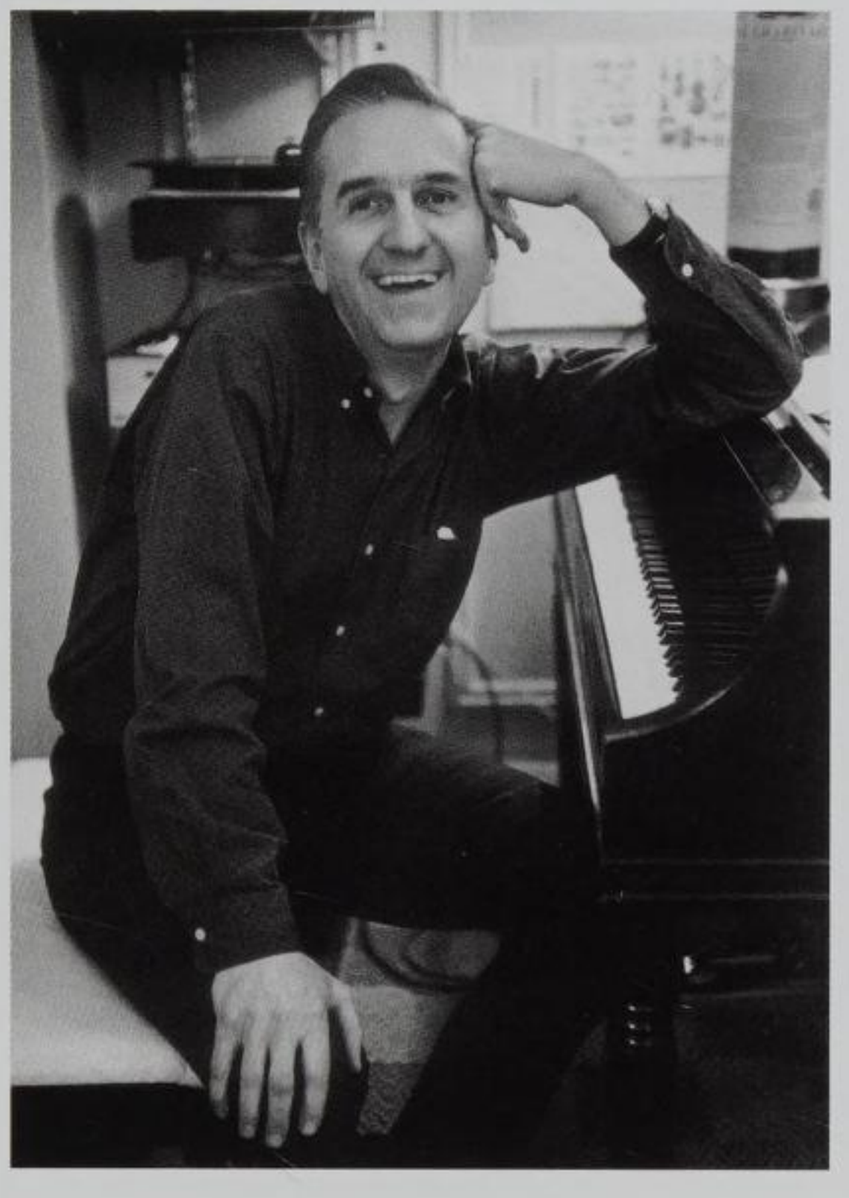
to see why there shouldn't one day be several (which then will not be exceptions any longer). At the Monterey Jazz Festival in 1960, Schuller said he was fully aware that the music he writes as a serial composer and the improvisations Ornette Coleman produces unconsciously belong to two different worlds. Nonetheless, he said, when he first heard Ornette Coleman he heard the vibration of a common cord. It is this "common cord" that is at stake in the piece *Abstraction*, which Schuller wrote for a string quartet and a jazz ensemble with Ornette Coleman as soloist. Schuller calls this music "third stream music," in which the jazz stream and the symphonic stream flow together. And there's no doubt: they really do flow together, but the waters of the two streams do not mix. And indeed, they are not supposed to mix. Otherwise Schuller would not have used a string quartet for the symphonic parts of his composition and a jazz combo for the jazz parts, but a single set of skilled all-round musicians who can play everything. But the two streams are brought to a meaningful formal unity. To carry the metaphor to its conclusion: even if they flow separately, the waters of the third stream flow in the same riverbed, in the same direction, over the same drop, and through the same landscape.



Ornette Coleman at his first photo session for his first LP recording, taken at my studio/apartment in Hollywood.

Ornette Coleman bei der ersten Fotosession für seine erste LP, fotografiert in meinem Studio in der Wohnung in Hollywood.

Ornette Coleman lors de sa première séance de pose pour la pochette de son premier disque dans mon appartement studio de Hollywood.



Pages 532 – 533 Thelonious Monk, San Francisco.
Pages 534 – 535 John Coltrane at the Guggenheim Museum of Art, New York City.
Above / Right Gil Evans at his home, New York City.

Seite 532 – 533 Thelonious Monk, San Francisco.
Seite 534 – 535 John Coltrane im Guggenheim Museum of Art, New York City.
Oben / Rechts Gil Evans zu Hause, New York City.

Pages 532 – 533 Thelonious Monk, San Francisco.
Pages 534 – 535 John Coltrane au Guggenheim Museum of Art, New York.
Ci-dessus / À droite Gil Evans chez lui, New York.

Above Nina Simone, Newport Jazz Festival.
Opposite Miles Davis, Hollywood.

Oben Nina Simone, Newport Jazz Festival.
Gegenüber Miles Davis, Hollywood.

Ci-dessus Nina Simone, Newport Jazz Festival.
Ci-contre Miles Davis, Hollywood.

Above Gunther Schuller conducts his concerto *Conversation* for Ornette Coleman (alto saxophone), a string quartet and Jim Hall (guitar) at the Monterey Jazz Festival.

Oben Gunther Schuller dirigiert beim Monterey Jazz Festival sein Konzert *Conversation* für Ornette Coleman (Altsaxofon) mit einem Streichquartett und Jim Hall (Gitarre).

Ci-dessus Gunther Schuller dirige Ornette Coleman (saxophone alto) et un quatuor à cordes interprétant son concerto *Conversation* au Monterey Jazz Festival, avec Jim Hall à la guitare.

Above Muddy Waters, whose real name is McKinley Morganfield, at the Newport Jazz Festival.

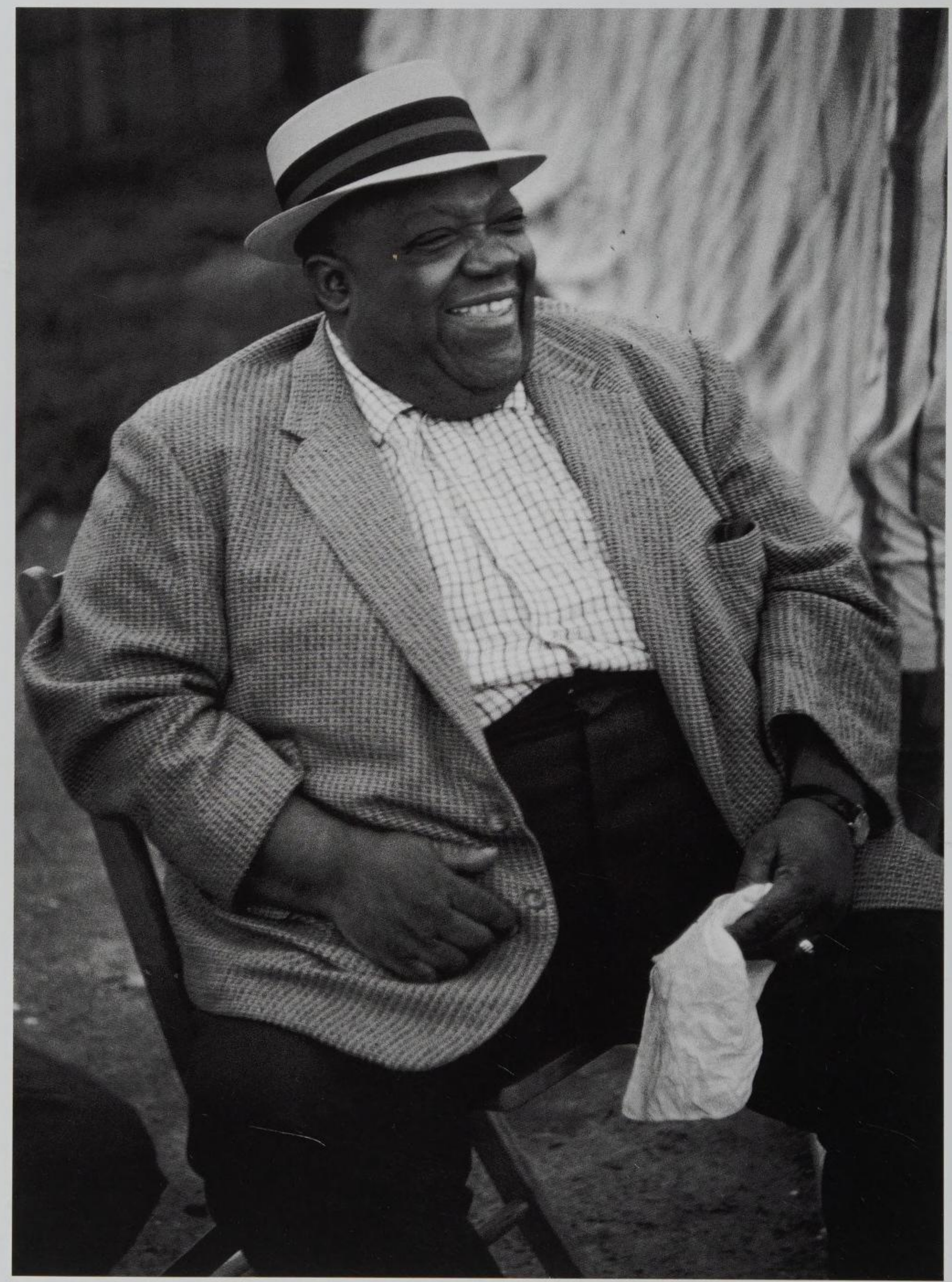
Oben Muddy Waters, dessen richtiger Name McKinley Morganfield ist, beim Newport Jazz Festival.

Ci-dessus Muddy Waters, de son vrai nom McKinley Morganfield, au Newport Jazz Festival.

Above Scott LaFaro, Monterey Jazz Festival.
Opposite John Coltrane at the Newport Jazz Festival.

Oben Scott LaFaro, Monterey Jazz Festival.
Gegenüber John Coltrane beim Newport Jazz Festival.

Ci-dessus Scott LaFaro, Monterey Jazz Festival.
Ci-contre John Coltrane au Newport Jazz Festival.



Above Jimmy Rushing, backstage at the Newport Jazz Festival.
Opposite Dakota Staton backstage at the Newport Jazz Festival.

Oben Jimmy Rushing hinter der Bühne beim Newport Jazz Festival.
Gegenüber Dakota Staton hinter der Bühne beim Newport Jazz Festival.

Ci-dessus Jimmy Rushing dans les coulisses du Newport Jazz Festival.
Ci-contre Dakota Staton dans les coulisses du Newport Jazz Festival.

TKS 697
CHARLIE
MINGU
JO JONE
ABBEY
LINCOLN
RANDY WES
ALLEN EGER
AFTERNOON

CLIFF WALK MANOR

JAZZ

THELONIOUS MONK

MAX ROACH

ORNETTE COLEMAN

KENNY DORHAM

COLEMAN HAWKINS

GIGI GRYCE

ROY ELDRIDGE

YOSEF LATEEF

ROY HAYNES

TEDDY CHARLES

SESSIONS - Surprise NAME GUESTS

JAM SESSIONS!

Pages 546 – 547 Entrance to the "Newport Rebels" stage area at Newport Jazz Festival.
Opposite Ornette Coleman and Don Cherry in front of their tent at the "Newport Rebels" staging area of the Newport Jazz Festival.
Above Charlie Mingus, leader of the "Newport Rebels" at the Newport Jazz Festival.

Seite 546 – 547 Eingang zum Bühnenbereich der »Newport Rebels« beim Newport Jazz Festival.
Gegenüber Ornette Coleman und Don Cherry vor ihrem Zelt in der Nähe des Bühnenbereichs der »Newport Rebels« beim Newport Jazz Festival.
Oben Charlie Mingus, Leiter der »Newport Rebels« beim Newport Jazz Festival.

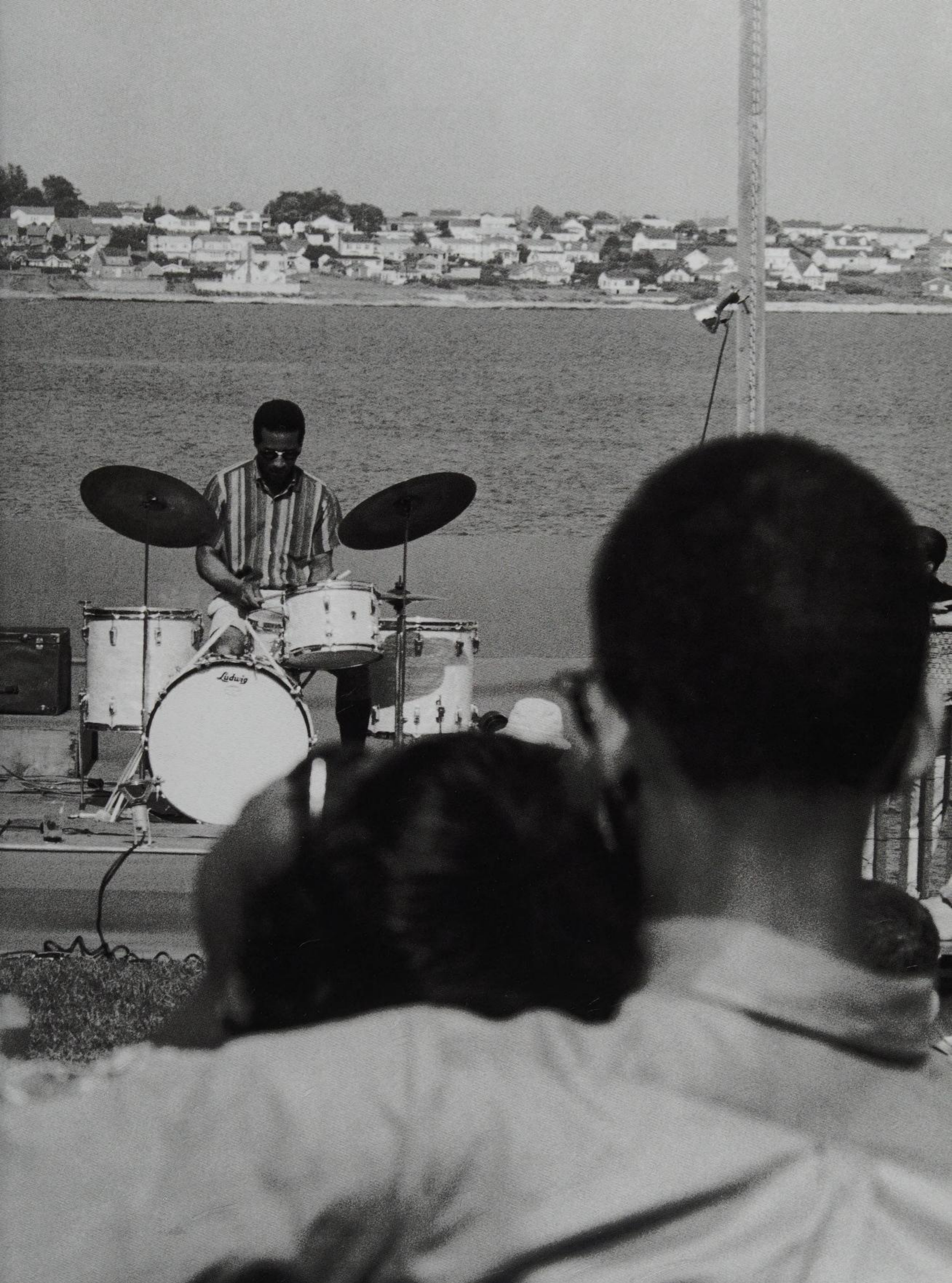
Pages 546 – 547 L'entrée de la scène des « Newport Rebels » lors du Newport Jazz Festival.
Ci-contre Ornette Coleman et Don Cherry devant leur tente derrière la scène des « Newport Rebels », lors du Newport Jazz Festival.
Ci-dessus Charlie Mingus, chef des « Newport Rebels » lors du de Newport Jazz Festival.

Ludwig

Opposite Jon Hendricks wails with his sax solo with Max Roach (drums).
Above Peggy with a poster listing the names of the "Newport Rebels."
Pages 552 – 553 The "Newport Rebels" performing: Kenny Dorham (trumpet), Charlie Mingus (bass), Ornette Coleman (alto saxophone), Max Roach (drums).

Gegenüber Jon Hendricks wehklagt mit seinem »Saxsolo« mit Max Roach (Schlagzeug).
Oben Peggy mit einem Plakat mit den Namen der »Newport Rebels«.
Seite 552 – 553 Die »Newport Rebels« bei einem Auftritt: Kenny Dorham (Trompete), Charlie Mingus (Bass), Ornette Coleman (Altsaxofon), Max Roach (Schlagzeug).

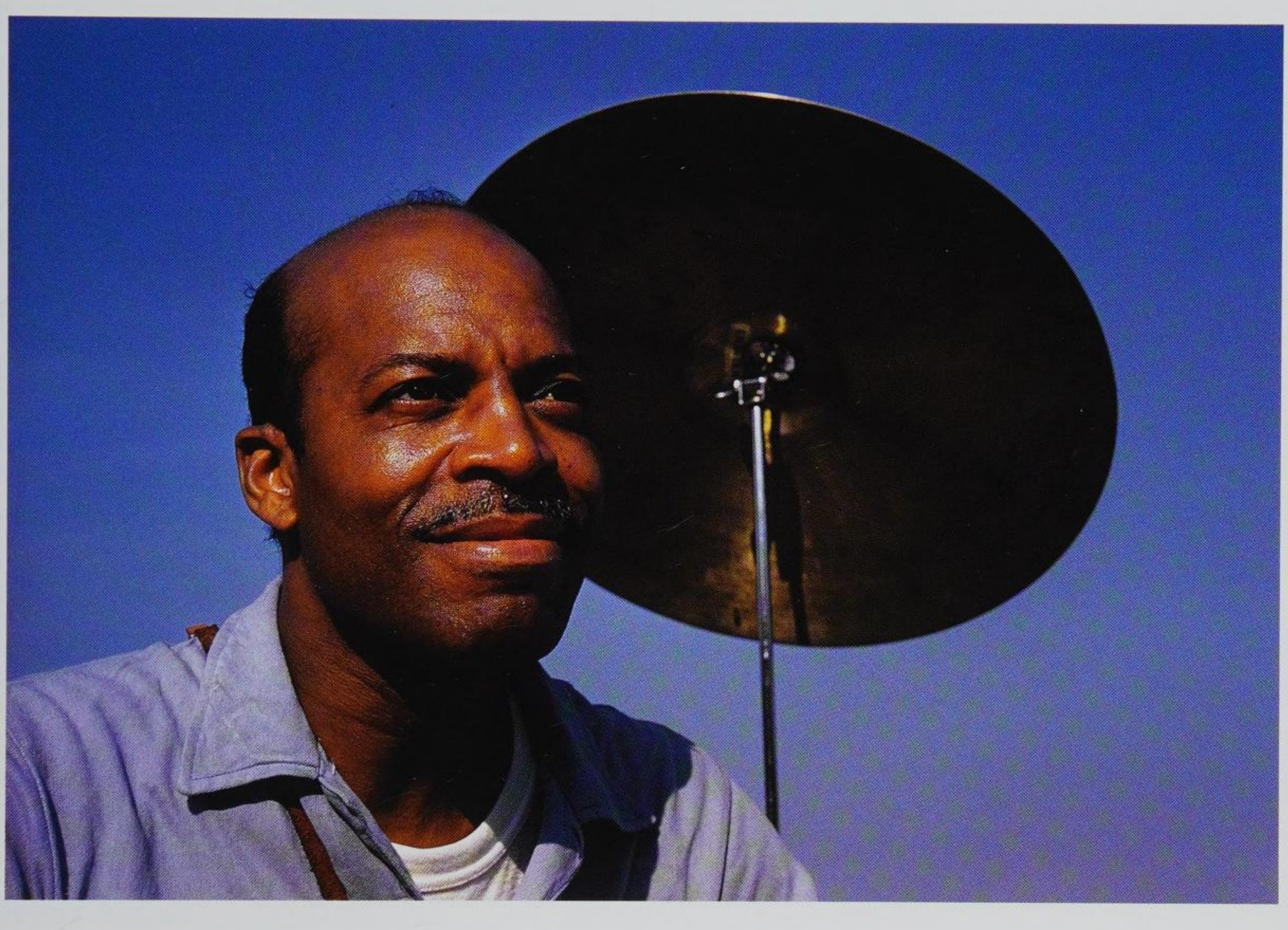
Ci-contre Jon Hendricks fait pleurer son « solo de saxo » avec Max Roach (batterie).
Ci-dessus Peggy avec une affiche de musiciens participant aux « Newport Rebels ».
Pages 552 – 553 Les « Newport Rebels » en scène : Kenny Dorham (trompette), Charlie Mingus (basse), Ornette Coleman (saxophone alto), Max Roach (batterie).


Ludwig

Pages 554 – 555 Kenny Dorham, Newport Jazz Festival.
Above / Opposite Jazz and ballet at the Newport Rebels Festival in 1960: the Ruth Walton Dancers dance to a drum improvisation by Max Roach.

Seite 554 – 555 Kenny Dorham, Newport Jazz Festival.
Oben / Gegenüber Jazz und Ballett beim Festival der »Newport Rebels«: Die Ruth Walton Dancers tanzen zu einer Schlagzeugimprovisation von Max Roach.

Pages 554 – 555 Kenny Dorham, Newport Jazz Festival.
Ci-dessus / Ci-contre Jazz et ballet au festival des « Newport Rebels » : les Ruth Walton Dancers improvisent sur un solo de batterie de Max Roach.



Opposite Allen Eager with his Ferrari in the background.
Above Jo Jones (drums) of the "Newport Rebels."

Gegenüber Allen Eager mit seinem Ferrari im Hintergrund.
Oben Jo Jones (Schlagzeug) von den »Newport Rebels«.

Ci-contre Allen Eager avec sa Ferrari en arrière-plan.
Ci-dessus Jo Jones (batterie) membre des « Newport Rebels ».

NEW YORK: AVANTGARDE

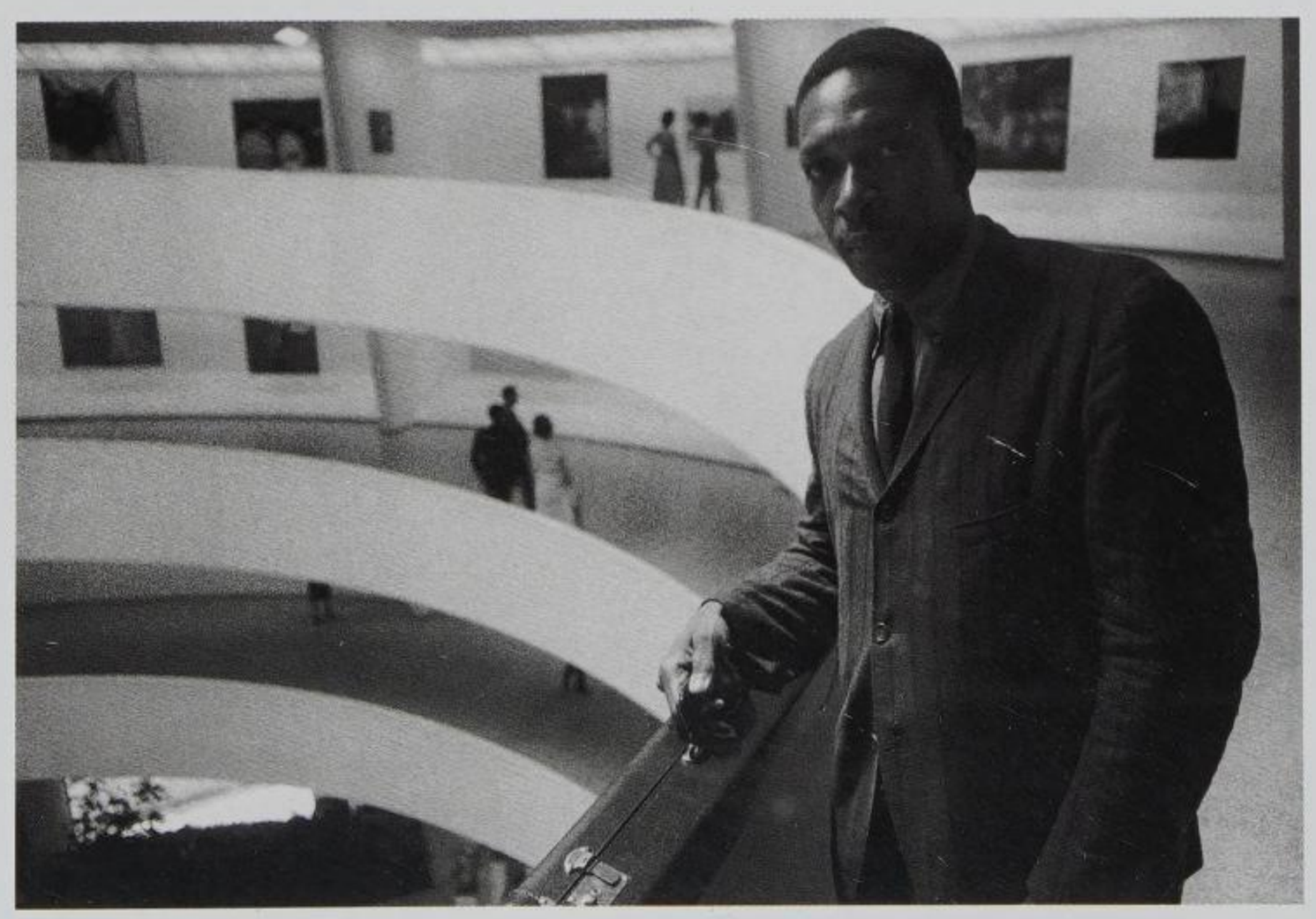
»Die Jazzgeschichte ist die ständige Entdeckung neuer Spannungsmöglichkeiten.«

Die Avantgarde des Jazz – sofern sie auf die Intensität und Tradition des Jazz bezogen blieb – war fast immer eine New Yorker Avantgarde. Im Jahre 1960 war Ornette Coleman ihr Idol. Aber viele, die diesem kompromisslosen Musiker zujubeln, tun das aus einem Missverständnis. Sie glauben, Ornette Coleman habe endlich die harmonischen Fesseln des bisherigen Jazz durchbrochen. Aber Fesseln durchbrechen kann nur, wer gefesselt war. Ornette war nie gefesselt. In seinem Heimatstaat Texas ist er in der harmonischen Freiheit der Blues-Folksongs und Shouts, der Jubilees und Spirituals aufgewachsen. Diese Musik spielt sich in so weitgehender harmonischer Freiheit ab, dass man die Gesetze der Harmonik, die den bisherigen Jazz beherrscht haben, beim besten Willen nicht aus ihnen lernen kann. Das Faszinierende an Ornette Coleman ist die Tatsache, dass er direkt aus der schwarzen Volksmusik der Südstaaten in den allermodernsten Jazz gesprungen ist, ohne Umwege über irgendein Zwischenstadium. Darin liegt die kommunikative Kraft seiner Musik. Schließlich gab es auch vor ihm Musiker, die atonalen Jazz gemacht haben. Aber keiner von ihnen hat sich seinem Publikum mit solcher Kraft und Unmittelbarkeit mitgeteilt und die Bedenken selbst von solchen Kritikern, die fest davon überzeugt waren, dass atonaler Jazz einfach nicht möglich sei, über den Haufen gespielt. Ornette Coleman teilt sich seinem Publikum mit der Direktheit eines Blues-Sängers mit. Nach allem, was man bisher an atonalem Jazz gehört hatte, hätte man erwarten müssen, dass eine solche Musik nur auf dem Wege kompromissloser Abstraktionen realisiert werden kann. Aber Ornette Coleman braucht nicht zu abstrahieren, weil es für ihn nichts gibt, wovon er abstrahieren müsste. Ornette macht atonalen Jazz mit der konkreten Gegenständlichkeit uralter Folk-Sänger. »Ich spiele einfach, was einen Sinn hat«, sagte er einem Reporter des *Time*-Magazins. Der Sinn, den Ornette meint, liegt nicht in folgerichtigen harmonischen Gebilden, sondern in der Folgerichtigkeit der Gedanken, die er sich in seiner Musik macht, und in der Logik seines Instrumentes. Ich habe mich stundenlang mit Ornette Coleman unterhalten, und bei allem, was er sagt, kommt er immer wieder auf den Begriff »natürliche Musik« zurück. Die Musik muss »natürlich« sein. »Natürlich« ist sie für ihn nicht, wenn sie aus einem harmonischen System abgeleitet wird, das man irgendwo studieren kann. »Natur« kann nicht in Regeln liegen, sie liegt im Instrument. Ornette versucht, allen Möglichkeiten seines weißen Plastik-Altsaxofons nachzuspüren. »Wenn ich spiele, höre ich in mein Instrument hinein«, sagt er. Und er findet, dass man ganz neue Dinge entdecken kann, wenn man nicht an die konventionelle Harmonik gebunden ist. Selbstverständlich müssen dies beim Altsaxofon andere Dinge sein als etwa beim Tenorsaxofon oder der Posaune. Schon deshalb dürfen nicht alle Instrumente dem gleichen harmonischen Standard unterliegen. Das einzige Instrument, bei dem die »natürlichen« und die herkömmlichen harmonischen Standards annähernd identisch sind, ist für Ornette Coleman das Piano. Und das verwendet er nicht.

»Man kann ganz neue Dinge entdecken wenn man nicht an die konventionelle Harmonik gebunden ist.«

Man hat Ornette Coleman oft mit Charlie Parker verglichen und gesagt, er sei der »neue Bird«. Aber alle Altsaxofonisten der letzten 15 Jahre haben mehr à la Charlie Parker gespielt als Ornette Coleman. Im Grunde ist Ornette der erste, der es nicht tut. Aber vielleicht kann er gerade deshalb aus einer inneren Berechtigung heraus mit Bird verglichen werden. Er entspricht ihm in seiner Individualität, seiner Überzeugungskraft und seiner Intensität. Ornette Coleman entspricht Charlie Parker auch darin, dass er neue rhythmische Standards setzt. Diese Standards teilen sich den Musikern des Coleman Quartet präzis und eindeutig mit. Die Präzision des Zusammenspiels von Ornette Coleman und seinem Trompeter Don Cherry – und überhaupt die Geschlossenheit des Quartetts – sind auch von denen anerkannt worden, die Ornettes Musik ablehnen. Kein Zweifel – die Musik Colemans wird auch weiterhin nicht nur ihr Für, sondern auch ihr Wider haben. Das Wider wird sie erst dann verlieren, wenn sich auch andere Musiker eindeutig und unmissverständlich in dieser musikalischen Sprache ausdrücken können. Der Einfluss, den Ornette bereits gewonnen hatte, nachdem er gerade erst ein Jahr lang auf der Jazzszene war, ist erstaunlich.

Wahrscheinlich hat Charlie Mingus das ganze Ornette Coleman-Problem auf den kürzesten Nenner gebracht: »Ornette spielt falsch richtig.« In diesem Satz ist beides beinhaltet: zwar falsch, aber doch eben richtig! Charlie Mingus und Thelonious Monk sind die beiden Musiker, die unbewusst und ungewollt das Verständnis für Ornette Coleman am gründlichsten vorbereitet haben. Mingus ist der Expressionist unter den Avantgardisten des Jazz. Die aufschreienden Emotionen seiner Musik haben eine schneidende Wirkung. Ich glaube, dass man nur aus einem tiefen, quälenden Komplex heraus so musizieren kann wie dieser großartige Bassist. Aber Mingus hat diesen Komplex nicht nur für sich; er hat ihn stellvertretend für eine ganze Generation. Von hierher gewinnt seine Musik Sinn, und dieser Sinn teilt sich mit. Dass eine so zerquälte, bohrende Musik so erfolgreich werden kann, dass sich eine der großen Konzern-Plattenfirmen ihrer annimmt und hintereinander mehrere Plattenalben davon herausbringt, wäre noch vor wenigen Jahren undenkbar gewesen. Auch darin zeigt sich: Es sind nicht nur die Musiker, die sich vom Herkömmlichen freimachen. Wir alle machen uns davon frei. Aber die Musiker sorgen dafür, dass wir trotzdem nicht im luftleeren Raum schweben. Wie Ornette Coleman sich auf den Folk-Blues seiner Heimat Texas bezieht, so ist Charlie Mingus' Musik auf die Gospelklänge der schwarzen Kirchen gegründet. Das ist ganz auffällig bei all diesen wirklichen und echten Avantgardisten: Je unbeschränkter die musikalische und technische Freiheit wird, die sie gewinnen, um so stärker und solider beziehen sie sich auf die geistigen Elemente einer Tradition. Auch Thelonious Monk gehört zu den Vorbereitern



John Coltrane at the Guggenheim.

John Coltrane im Guggenheim Museum.

John Coltrane au Guggenheim Museum.

Thelonious Monk.

einer neuen Konzeption. Was André Hodier die Auflösung der Phrase genannt hat – Monks Asymmetrie und seine eigenwillig verschobenen Rhythmen, die spröde Harmonik, die eckige Thematik –, all das schuf die Voraussetzung für das, was heute im Jazz geschieht, selbst dann, wenn Monk sich davon distanziert. Und auch hier wieder gibt es nicht nur die musikalische Voraussetzung, sondern auch die publikumsmäßige. Thelonious Monk hat seine Musik seit dem Anfang der Vierzigerjahre gemacht. Jeder konnte sie hören. Aber erst in der Mitte der Fünfzigerjahre wurde sie ein Erfolg.

»Charlie Mingus ist der Expressionist unter den Avantgardisten des Jazz.«

Immer entschlossener schütteln auch diejenigen Musiker, die der konventionellen Harmonik noch verpflichtet sind, Fesseln ab, wo immer sie können. Der Altsaxofonist Eric Dolphy und der Tenorsaxofonist John Coltrane gehören zu ihnen. Coltrane hat es als erster fertiggebracht, eine Art von »Akkorden« auf dem Tenorsaxofon zu spielen. In seinen wilden, zupackenden, rasenden Tenorgängen gibt es jenes »konkret-handfeste Abstrahieren«, das man auch in den besten Werken der modernen bildenden Kunst findet. Wer mit einem Musiker wie Coltrane, der sich noch nie mit abstrakter Malerei beschäftigt hatte, einen Nachmittag im Guggenheim Museum of Modern Art verbringt und dabei beobachtet, wie instinktiv-präzise und sicher seine Reaktionen sind, weiß mehr von diesen Beziehungen als diejenigen, die sie nur theoretisch zu spüren meinen. Das Coltrane-Foto wurde im Guggenheim-Museum in New York aufgenommen.
Eric Dolphy gewinnt seine Freiheit nicht aus souveräner Missachtung der harmonischen Gesetze – wie Coleman –, sondern im Gegenteil aus ihrer ebenso souveränen Kenntnis und Beherrschung. Bei beiden – Coltrane und Dolphy – und bei verschiedenen Schlagzeugern – Elvin Jones, Philly Joe Jones, Billy Higgins, Edward Blackwell u. a. – gibt es die neue rhythmische Konzeption, die sich im Raum zwischen Monk und Coltrane entwickelt hat. Es gibt sie auch bei dem Grand Old Man der modernen Schlagzeuger – bei Max Roach. Die »Walzer«, die er und Sonny Rollins und inzwischen so viele andere Musiker des modernen Jazz spielen, sollen nicht einfach nur nette Spielereien mit Drei-Viertel-Metren sein. Jeder Walzertakt, den Musiker wie Roach oder Rollins spielen, steht in gespanntem Bezug zur Zwei-Schlägigkeit des bisherigen Jazz, und aus dieser Spannung heraus gewinnt er seinen Sinn. Entsprechend: Jedes freie Metrum, das Coleman spielt, ist nicht einfach ein »freier Rhythmus« im Sinne einer romantisierenden Salonmusik; es steht in gespanntem Bezug zu den hart und unverbrüchlich durchgeschlagenen Metren der Jazzmusiker aller Stile, und diese Spannung gibt ihm Sinn. Die Jazzgeschichte ist die ständige Entdeckung neuer Spannungsmöglichkeiten. Auch die schreiende, schneidende, »zerfetzende« Tonbildung, die es bei Ornette Coleman, Eric Dolphy, John Coltrane, Jackie McLean oder auch bei Frank Strozier gibt, muss als ein Element der Freiheit, aus dem Spannung gewonnen wird, verstanden werden. Die großen Musiker der Jazztradition haben einen Klang nie so akzeptiert, wie er ist – seien es nun die alten Blues-Sänger, die ihre Stimme verändert und dadurch härter und expressiver gemacht haben, oder seien es die Growl-Bläser Ellingtons. Die einzigen noch relativ festen klanglichen Standards, die es im Jazz gegeben hat, sind diejenigen der Four Brothers-Tenorsaxofonisten, und auch sie sind unverhältnismäßig freier als die Klang-Standards der sinfonischen Musik. Trotzdem ist es aus dem Geist des Jazz verständlich, dass man selbst derartige freie Klangstandards nicht dulden will, weil sie doch immerhin Standards sind und weil man sie deshalb als Einengung der Expression empfindet. Vielleicht also sind die Zieh- und Schleiftöne Colemans und der anderen einfach Revolte gegenüber der Gefahr, dass die Jazztonbildung mehr standardisiert zu werden drohte, als sie es früher gewesen ist. Wenn John Coltrane Sopransaxofon bläst, spürt man dies besonders deutlich. Ich war dabei, als er sich einen ganzen Nachmittag Platten mit alten Sopransaxofon-Soli anhörte: Sidney Bechet, Tab Smith, Johnny Hodges; er fand darin Dinge, die er bei modernen Musikern nicht hören konnte und die

ihm für sein Spiel wesentlich erschienen. Coltrane sagt im gleichen Atemzug: »Ich bin schon zurück bei Bechet.« »Ich habe alles von Monk gelernt.« Und er bekommt sie wirklich in einen Griff – den alten New Orleans-Mann Bechet und den avantgardistischen Monk. Die Spannung zwischen Tradition und Moderne ist dadurch überwunden, dass der Bogen zwischen den beiden Polen geschlagen ist. Wer die Pole jetzt immer noch gegeneinander ausspielt, ohne den Bogen zu sehen, der über sie hinwegschwingt, macht sich einfach der Uninformiertheit schuldig. Nicht umsonst kann man den Ton, den Coltrane auf dem Tenorsaxofon hat, oft kaum von seinem Sopransaxofonton unterscheiden, obwohl doch zwischen beiden Instrumenten auch noch die Stufung des Altsaxofons liegt. Coltrane hat – wie die ganz großen Bläser der Jazzgeschichte – seinen eigenen Ton, der so stark ist, dass er die Materialität des Instrumentes überwindet: Auf welchem Instrument er auch spielen mag, in erster Linie hat er seinen »Coltrane-Ton« und erst in zweiter Linie einen Tenor- oder Sopransaxofonton. So war es auch bei Sidney Bechet, dessen Klarinetten- und Sopransaxofonton so schwer voneinander zu unterscheiden waren, oder bei Johnny Hodges, wenn er gelegentlich Sopransaxofon an Stelle des Altinstrumentes spielte. Und selbst einem Instrument, dass von Tenorsaxofon so verschieden ist wie die Klarinette, gab Lester Young seinen charakteristischen, unverwechselbaren Lester Young-Sound.

»Schuller nennt diese Musik ›Third Stream Music‹, in dem der Jazzstrom und der sinfonische Strom zusammenfließen.«

Die Antithese »Improvisation – Arrangement« war immer eine künstliche Angelegenheit, die in sich zusammenfällt, wenn man ihr genauer zu Leibe rückt. Wenn es gewiss – wie immer im Jazz, so auch diesmal – die Improvisatoren waren, die der neuen Konzeption zum Durchbruch verholfen haben, so gibt es durchaus auch Arrangeure, die ihr entsprechen. George Russell ist der wichtigste von ihnen. Das »lydische Konzept tonaler Organisation«, das er sich für seine Arrangements und Kompositionen geschaffen hat, ist für ihn etwa das, was die alten Kirchentonarten und die pentatonischen Leitern der ungarischen Volksmusik für Béla Bartók waren: Er gewinnt durch sie Freiheit von der zu einem reinen Funktionsmechanismus gewordenen Dur-Moll-Tonalität und kann sich trotzdem auf ein sinnvolles Ordnungssystem beziehen. Während Russell in seinen Arrangements vor allem in Bezug auf Form und Harmonik neue Wege findet, hat Gil Evans in klanglicher Hinsicht neue Wege gefunden. Evans' Werk – vom Miles Davis Capitol Orchestra 1948 bis zu den Miles Davis Flamenco-Arrangements 1960 – erscheint mir oft wie ein letzter überlegener und souveräner Versuch, der Abgenutztheit der Harmonienklischees durch eine virtuose Klangpalette zu begegnen. Evans ist ein Jongleur der Obertöne. Das ist es, was Miles Davis so besticht: »Ich habe die Partitur tagelang studiert, um die Note zu finden, die ich hörte. Aber sie existierte nicht – zumindest nicht auf dem Papier. Das tut Gil für dich.« Evans' Harmonien und Klangkombinationen, die – gemessen an dem, was etwa Strawinski oder Bartók geschrieben haben – durchaus konventionell und einfach sind, gewinnen darüber einen Glanz, ein kühl-wärmendes Leuchten, das im Bereich des Jazz ohne Vergleich ist.

Es gibt inzwischen eine ganze Generation junger Musiker, die in beiden Bereichen – der modernen sinfonischen Musik und im Jazz – zu Hause sind. Der Pianist Bill Evans und der Bassist Scott LaFaro gehören zu ihnen. Bill Evans kann in einer zwölftönigen Komposition einen Gedanken logisch und improvisatorisch weiterentwickeln und ihn dabei sofort völlig in Jazz verwandeln – auch wenn die ganze übrige Komposition nur wenig mit Jazz zu tun hat. Er kann das so überzeugend, dass er der einzige weiße Pianist ist, der im engsten Kreise der Hard Bop-Musiker akzeptiert wird. Was der unter tragischen Umständen jung verstorbene Scott LaFaro spielte, war fast so etwas wie eine zweite Emanzipation des Basses nach Jimmy Blanton. Nachdem alle die großen und wunderbaren Bassisten, die es zwischen Oscar Pettiford und Paul Chambers gegeben hat, die Blantonsche Konzeption nur immer noch mehr perfektioniert haben, geschah mit ihm etwas anderes und Neues. Scott LaFaro »spielte Gitarre auf dem Bass«. Oder – wenn man so will: Er spielte »Flamenco-Bass«. Immer häufiger zeigt es sich, dass sich auch solche Musiker, die sonst nie miteinander spielen, in der neuen Sprache verständigen können. Beispiele hierfür gab es auf dem Festival der Newport-Rebellen 1960, das – unabhängig und gegen das bekannte Massenfestival – von einer Gruppe von Musikern einen knappen Kilometer von dem großen Festival entfernt organisiert wurde. Hier spielten Ornette Coleman (Altsaxofon), Charlie Mingus (Bass), Kenny Dorham (Trompete) und Max Roach (Schlagzeug) zusammen. Sie hatten vorher nie zusammen gespielt, und wenn es stimmt, was die Gegner von Ornette Coleman und Charlie Mingus sagen, dass ihre Musik willkürlich und sinnlos sei, hätten diese Musiker sich in ihrem Zusammenspiel nicht einigen können. Aber auch die gestrengsten Kritiker bestätigten, dass sie wirklich »zusammenspielten«.

Inzwischen gibt es auch den ersten Komponisten, der in beiden Bereichen – dem der modernen Zwölftonmusik und dem des Jazz – wirklich zu Hause ist: Gunther Schuller. Der sinfonische Komponist Schuller hat Kompositionsaufträge von den großen Sinfonieorchestern der Welt und auch vom Donaueschinger Musikfest erhalten. Der Jazzman Schuller war jahrelang ein enger Mitarbeiter von John Lewis und dem Modern Jazz Quartet. Noch vor wenigen Jahren musste man es für unmöglich halten, dass eine solche doppelte Orientiertheit möglich sei. Alles, was bisher in dieser Hinsicht geschehen war – sowohl auf der Seite der sinfonischen Musik von Strawinski bis Liebermann wie auf der Seite des Jazz von Teddy Charles bis John Graas – schien eher das Gegenteil zu beweisen: dass man immer nur eine Sprache sprechen kann, und dass unverständlich wird, wer beide Sprachen zugleich spricht. Gewiss ist Gunther Schuller nach wie vor die große Ausnahme von dieser Grundregel. Aber nachdem es nun *eine* Ausnahme gibt, kann man schlecht einsehen, warum es nicht eines Tages auch mehrere Ausnahmen geben wird (die dann aufhören, Ausnahmen zu sein). Auf dem Monterey Jazz Festival 1960 sagte Schuller, dass er sich völlig darüber im Klaren sei, dass die Musik, die er als serieller Komponist schreibe, und die Improvisationen, die Ornette Coleman unbewusst schaffe, in zwei verschiedene Welten gehören. Trotzdem habe er eine gemeinsame Saite schwingen gespürt, als er Ornette Colemann zum ersten Mal gehört habe. Um diese »gemeinsame Saite« geht es in dem Stück *Abstraction*, das Schuller für ein Streichquartett und ein Jazzensemble mit Ornette Coleman als Solisten geschrieben hat. Schuller nennt diese Musik »Third Stream Music«, Musik des Dritten Stromes, in dem der Jazzstrom und der sinfonische Strom zusammenfließen. Und es ist kein Zweifel: Sie fließen wirklich zusammen, aber die Wasser der beiden Ströme mischen sich nicht. Sie sollen sich auch nicht mischen; sonst hätte Schuller für die sinfonischen Parts seiner Komposition kein Streichquartett und für die Jazzparts keine Jazzcombo, sondern einfach geschickte Allround-Musiker, die alles spielen können, verwendet. Aber die beiden Ströme werden zu einer sinnvollen und gestalteten Einheit gebracht. Um das Wortbild zu Ende zu bringen: Die Wasser des Dritten Stroms fließen auch dann, wenn sie getrennt fließen, im gleichen Flussbett und in der gleichen Stromrichtung über die gleichen Gefälle durch die gleiche Landschaft.

NEW YORK : L'AVANT-GARDE

« L'histoire du jazz est celle de la découverte perpétuelle de nouvelles possibilités de tension. »

Jon Hendricks onstage at the "Newport Rebels" Festival.

Jon Hendricks auf der Bühne beim Auftritt der »Newport Rebels«.

Jon Hendricks sur scène avec les « Newport Rebels ».

Le jazz d'avant-garde a toujours été un phénomène new-yorkais, même s'il conserve des liens étroit avec la tradition et l'intensité de ses racines. En 1960, son idole était Ornette Coleman. Toutefois, bon nombre de ceux qui acclament ce musicien intransigeant fondent leur admiration sur un malentendu. Ils croient que Coleman a enfin brisé les chaînes qui retenaient jusqu'ici le jazz. Mais, pour briser ses chaînes, il faut d'abord être enchaîné, ce qui n'a jamais été son cas. Il est né et a grandi au Texas dans la liberté harmonique des chants folks, du blues, des *shouts*, des *jubilees* et des spirituals. Cette liberté est d'une telle portée que, même avec

« Libéré du joug de l'harmonie conventionnelle, on peut faire toutes sorte de nouvelles découvertes. »

la meilleure volonté du monde, on ne pourrait apprendre les lois harmoniques qui ont jusqu'ici régi le jazz. Ce qu'il y a de plus fascinant chez Ornette Coleman, c'est qu'il est passé directement de la musique folk noire des États du Sud au plus moderne des jazz modernes sans transiter par une étape intermédiaire. C'est là que réside le pouvoir évocateur de sa musique. Après tout, il n'est pas le premier à avoir joué du jazz atonal. Mais aucun de ceux qui s'y étaient essayés avant lui n'avait montré une telle puissance et immédiateté, irrésistible même en dépit des réserves des critiques convaincus que le jazz atonal était tout bonnement impossible. Ornette Coleman communique avec la franchise et l'urgence d'un chanteur de blues. En se basant sur tout ce qui avait été tenté précédemment en matière de jazz atonal, on avait déduit que ce type de musique ne pouvait être créé qu'au travers d'un implacable processus d'abstraction. Mais Ornette Coleman n'a pas besoin d'abstraire car, pour lui, il n'y a rien *à partir de quoi* abstraire. Il joue avec la concrétion objective des anciens chanteurs traditionnels. « Je joue simplement ce qui a du sens », a-t-il déclaré à un journaliste de *Time* Magazine. Ce « sens » ne réside pas dans des structures harmoniques logiques mais dans la nature logique des idées qu'il développe dans sa musique et dans la logique de son instrument. J'ai discuté avec lui pendant des heures et, dans tout ce qu'il dit, il ne cesse de revenir à la notion de « musique naturelle ». La musique doit être « naturelle ». Selon lui, elle ne l'est pas quand elle découle d'un système harmonique qui peut être étudié. La « nature » ne peut résider dans les règles ; elle se trouve dans l'instrument. Ornette traque toutes les possibilités de son saxophone alto en plastique. « Quand je joue, j'écoute à l'intérieur de mon instrument. » Il s'est rendu compte que, libéré du joug de l'harmonie conventionnelle, on pouvait faire toutes sortes de nouvelles découvertes. Naturellement, ces découvertes ne sont pas les mêmes pour le saxophone alto que pour, par exemple, le saxophone ténor ou le trombone. Pour cette seule raison, tous les instruments ne peuvent être soumis aux mêmes critères harmoniques. Pour Ornette Coleman,

le seul instrument pour lequel les standards harmoniques « naturels » sont plus ou moins identiques aux traditionnels est le piano. Qu'il n'utilise pas.
On a souvent comparé Ornette Coleman à Charlie Parker, le décrivant comme le « nouveau Bird ». Mais tous les saxophonistes alto de ces quinze dernières années ont adopté un jeu plus proche de celui de Charlie Parker que Coleman. En fait, Ornette est le premier à ne pas jouer comme lui. C'est sans doute en cela que les deux musiciens se rejoignent. Ils se ressemblent par leur individualité, la force de leur conviction et leur intensité. Ornette Coleman se rapproche également de Charlie Parker en ce qu'il établit de nouveaux standards harmoniques. Il les transmet aux musiciens du Coleman Quartet avec minutie et clarté. La précision du jeu entre lui et son trompettiste Don Cherry et la cohésion de l'ensemble du quartette ont été saluées même par ceux qui rejettent sa musique. Il ne fait aucun doute que celle-ci continuera à diviser l'opinion. Les détracteurs de Coleman ne s'effaceront que quand d'autres musiciens seront à leur tour capables de s'exprimer clairement et précisément dans ce langage musical. L'influence que Coleman exerce déjà après un an seulement sur la scène du jazz est incroyable.
C'est probablement Charlie Mingus qui a le mieux synthétisé le paradoxe Ornette Coleman : « Ornette joue faux juste. » Charlie Mingus et Thelonious Monk sont les deux musiciens qui, sans le vouloir ni le savoir, nous ont le mieux préparés à comprendre Ornette Coleman. Mingus fait figure d'impressionniste parmi les avant-gardistes. Les émotions hurlantes de sa musique ont un effet corrosif. À mon avis, on ne peut créer ce genre de musique qu'en puisant dans un conflit intérieur profond et extrêmement douloureux. Mais Mingus n'est pas le seul à vivre ce conflit. Il représente toute une génération. C'est ce qui donne un sens à sa musique et ce sens se communique. Il y a encore quelques années, il aurait été impensable qu'une musique aussi torturée et implacable connaisse un tel succès, au point qu'une grande maison de disques ait pris le risque de sortir plusieurs albums d'affilée. Cela démontre également qu'il n'y a pas que les musiciens qui se libèrent des conventions. Nous en sommes tous là. Mais, grâce aux musiciens, nous ne flottons pas dans le vide. Tout comme Ornette Coleman prend ses repères dans le country blues de son Texas natal, Charlie Mingus s'inspire des sons gospels des églises noires. Tous ces avant-gardistes authentiques présentent un phénomène commun : moins la liberté musicale et technique à laquelle ils aspirent connaît de limites, plus ils s'ancrent solidement et fermement dans les aspects spirituels et culturels d'une tradition.
Thelonious Monk a lui aussi contribué à préparer le terrain à la nouvelle conception. La « désintégration de la phrase » comme l'appelle André Hodier, à savoir l'asymétrie de Monk et ses changements de rythmes singuliers, ont créé les conditions permettant ce à quoi on assiste aujourd'hui en jazz, même si Monk rejette ces développements. Là encore, la condition préalable musicale n'est pas la seule, le public doit, lui aussi, être prêt. Thelonious Monk fait sa musique depuis le début des années quarante. Tout le monde a pu l'entendre mais ce n'est que vers le milieu des années cinquante qu'elle a commencé à avoir du succès.

« Charlie Mingus fait figure d'impressionniste parmi les avant-gardistes. »

Partout où ils le peuvent, les musiciens encore attachés à l'harmonie conventionnelle tentent eux aussi de se débarrasser de leurs chaînes. Parmi eux, le saxophoniste alto Eric Dolphy et le saxophoniste ténor John Coltrane. Ce dernier fut le premier a réussir à jouer des « accords » au saxophone ténor. Ses envolées sauvages, palpitantes et vertigineuses présentent cette « abstraction concrète, tangible » que l'on retrouve dans les meilleures œuvres d'art moderne visuelles. Quand on passe un après-midi au musée d'art moderne Guggenheim à New York en compagnie d'un musicien comme Coltrane et que l'on voit à quel point ses réactions sont instinctives, précises et assurées, on en apprend plus sur ce rapport entre l'art contemporain et le jazz que ceux qui ne le connaissent que théoriquement. Le portrait de Coltrane a été réalisé au Guggenheim.
Eric Dolphy, lui, ne trouve pas sa liberté dans un mépris souverain des lois harmoniques mais au contraire dans leur maîtrise et leur connaissance tout aussi souveraines. Coltrane et Dolphy, tout comme divers batteurs – Elvin Jones, Philly Joe Jones, Billy Higgins et Edward Blackwell, entre autres – ont intégré la nouvelle conception rythmique qui a évolué entre Monk et Coltrane. Cette conception est également présente chez ce grand monsieur de la batterie moderne, Max Roach. Les « valses » que Sonny Rollins et lui jouent, ainsi que, depuis, tant d'autres musiciens de jazz moderne, ne sont pas que des flirts ludiques avec les 3/4 temps. Pour eux, chaque mesure de valse établit une tension avec les deux temps du jazz traditionnel et cette tension lui donne un sens. De même, la mesure libre de Coleman n'est pas un « rythme libre » dans le sens de la musique de salon romantique. Elle établit une tension avec le battement implacable des mesures chez tous les musiciens de jazz, tous styles confondus. L'histoire du jazz est celle de la découverte perpétuelle de nouvelles possibilités de tension. La production d'un son hurlant, strident, « déchirant », commune à Ornette Coleman, Eric Dolphy, John Coltrane, Jackie McLean et Frank Strozier doit également être vue comme un élément d'émancipation qui engendre une tension. Les grands musiciens de jazz n'ont jamais accepté le son tel qu'il était,

College boys near the Newport Jazz Festival.

Collegejungen in der Nähe des Newport Jazz Festival.

Des étudiants dans les environs du Newport Jazz Festival.

qu'il s'agisse des vieux chanteurs de blues qui modifiaient leur voix pour la rendre plus dure et expressive, ou du *growl* des instruments à vent dans l'orchestre de Duke Ellington. Les seuls standards tonals relativement stables ayant existé dans le jazz sont ceux des saxophones des Four Brothers et même eux sont incomparablement plus libres que les standards tonals de la musique symphonique. Néanmoins, dans l'esprit du jazz, il est compréhensible que des musiciens ne tolèrent même pas ces normes libres, car au bout du compte, elles restent quand même des standards et sont donc vécues comme un frein à l'expression. Les sons étirés, traînants, émis par le saxophone de Coleman et des autres sont donc peut-être des révoltes contre le risque de voir la production tonale du jazz devenir plus standardisée qu'elle ne l'était auparavant. C'est particulièrement flagrant quand John Coltrane souffle dans son saxophone soprano. J'ai passé toute une après-midi avec lui à écouter des disques d'anciens solos de saxo soprano : Sidney Bechet, Tab Smith, Johnny Hodges. Il y découvrait des choses qu'il n'entendait pas chez les musiciens modernes, des choses qui lui semblaient essentielles pour son jeu. Coltrane affirme dans la même foulée : « Je suis déjà de retour avec Bechet » et « J'ai tout appris avec Monk. » Et le fait est qu'il touche à la fois, au Bechet du vieux jazz de la Nouvelle-Orléans et au Monk de l'avant-garde. La tension entre la tradition et la modernité est surmontée en traçant une courbe qui englobe les deux pôles. Quiconque aujourd'hui continue de faire jouer ces pôles l'un contre l'autre en ne remarquant pas la courbe qui s'étire en arc de cercle autour des deux est tout simplement mal informé. Ce n'est pas un hasard si on a bien souvent du mal à distinguer la sonorité de Coltrane au saxophone ténor et au saxophone soprano, en dépit du fait qu'il y ait un alto entre eux. À l'instar de tous les vrais grands jazzmen, Coltrane a son propre son, qui est si puissant qu'il dépasse la matérialité de l'instrument. Quelque soit l'instrument sur lequel il joue, il produit d'abord le « son Coltrane », puis en second lieu, un son de saxo ténor ou soprano. Il en allait de même avec Sidney Bechet, dont les sons à la clarinette et au saxophone soprano étaient très difficiles à distinguer, ou avec Johnny Hodges, quand il lui arrivait de prendre un saxo soprano au lieu de son alto habituel. Lester Young produisait lui aussi son « son Lester Young » reconnaissable entre tous sur des instruments aussi différents que le saxophone ténor et la clarinette.

« Schuller l'appelle la ‹ musique du troisième courant ›, dans laquelle le flot du jazz et le flot symphonique coulent ensemble. »

L'opposition binaire entre l'improvisation et l'arrangement a toujours été un phénomène artificiel qui ne tient pas la route quand on y regarde de plus près. Si, comme toujours en jazz, ce sont les improvisateurs qui ont aidé la nouvelle conception à percer, celle-ci est également incarnée par certains arrangeurs. Le plus important d'entre eux est George Russell. Le « concept lydien de l'organisation tonale » qu'il a créé pour ses arrangements et ses compositions est pour lui ce que les anciens modes ecclésiastiques et les gammes pentatoniques de la musique folklorique hongroise étaient pour Bela Bartok. Il lui permet d'échapper à la tonalité majeure – mineure, devenue un mécanisme purement fonctionnel, tout en rendant possible l'ancrage de son travail dans un système sensé d'organisation. Pendant que Russell trace de nouvelles voies dans le domaine de la forme et de l'harmonie, Gil Evans en fait autant dans celui du son et de la qualité tonale. Le travail d'Evans, depuis le Capitol Orchestra de Miles Davis en 1948 aux arrangements flamenco pour le même Miles Davis en 1960, m'apparaît souvent comme un finale sublime et une tentative souveraine de contrer la lassitude des clichés harmoniques par une palette tonale virtuose. Evans jongle avec les harmoniques. C'est ce qui a tant captivé Miles Davis : « J'ai étudié la partition pendant des jours pour retrouver la note que j'avais entendue. Mais elle n'existait pas, du moins sur le papier. C'est ça, l'art de Gil. » C'est ce qui confère aux harmonies et aux combinaisons tonales d'Evans – qui sont très simples et conventionnelles, comparé au travail de, par exemple, Bartok ou Stravinsky – un éclat, une couleur à la fois fraîche et chaleureuse qui n'a pas d'équivalent dans le monde du jazz.

À présent, toute une génération de jeunes musiciens se sent à son aise dans les deux domaines, la musique symphonique contemporaine et le jazz. Le pianiste Bill Evans et le bassiste Scott LaFaro en font partie. Bill Evans peut prendre une idée dans une composition dodécaphonique et la développer logiquement en improvisant, la transformant totalement en jazz, même si le reste de la composition n'a pratiquement rien à voir avec le jazz. Il est si convaincant qu'il est le seul pianiste blanc accepté dans le cercle très fermé des musiciens de hard bop. Scott LaFaro, qui est mort jeune dans des circonstances tragiques, a apporté une sorte de seconde émancipation de la basse après Jimmy Blanton. Les merveilleux grands bassistes qui se sont succédé entre Oscar Pettiford et Paul Chambers n'ont fait que perfectionner la conception de Blanton mais LaFaro, lui, a apporté quelque chose de différent et de nouveau. Il a joué de « la guitare à la basse », ou si on préfère, « de la basse flamenco ». Il est de plus en plus apparent que même des musiciens qui, autrement, n'auraient jamais joué ensemble, peuvent communiquer dans ce nouveau langage. On en a vu des exemples lors du Newport Rebels Festival de 1960, organisé par un groupe de musiciens indépendamment en réaction au fameux festival de Newport qui attire les foules à peine un kilomètre plus loin. Là, Ornette Coleman (saxophone alto), Charlie Mingus (basse), Kenny Dorham (trompette) et Max Roach (batterie) se sont retrouvés sur une même scène. Ils n'avaient jamais joué ensemble et s'il est vrai (comment l'affirment les opposants de Coleman et de Mingus) que leur musique est arbitraire et insignifiante, ils n'auraient jamais pu « parvenir à un consensus » dans leur jeu. Néanmoins, même les critiques les plus sévères reconnaissent qu'ils ont vraiment « joué ensemble ».
Nous avons également désormais le premier compositeur à se sentir parfaitement chez lui dans les deux mondes, celui de la musique moderne dodécaphonique et celui du jazz : Gunther Schuller. Compositeur symphonique, il a reçu des commandes des plus grands orchestres symphoniques du monde, ainsi que du Donaueschingen Music Festival. Jazzman, il a collaboré étroitement pendant des années avec John Lewis et le Modern Jazz Quartet. Il y a encore quelques années, on aurait pensé cette association impossible. Tout ce qui s'était produit jusque-là, tant du côté de la musique symphonique – de Stravinsky à Leibermann – que de celui du jazz – de Teddy Charles à John Graas – semblait prouver qu'on ne pouvait jamais parler qu'un seul langage et que celui qui tentait d'en utiliser deux à la fois devenait inintelligible. Il est vrai que Gunther Schuller était et reste la grande exception à cette règle fondamentale. Mais à présent qu'on connaît *une* exception, on voit mal pourquoi il n'y en aurait pas bientôt d'autres (qui ne seront alors plus des exceptions). Au Monterey Jazz Festival de 1960, Schuller a déclaré être pleinement conscient que la musique qu'il écrit en tant que compositeur sériel et les improvisations inconscientes d'Ornette Coleman appartenaient à deux univers différents. Néanmoins, a-t-il précisé, quand il a entendu Coleman pour la première fois, il a senti vibrer un accord commun. C'est cet « accord commun » qui est au cœur d'*Abstraction,* qu'il a composé pour un quatuor à cordes et un ensemble de jazz avec Coleman en soliste. Schuller l'appelle la « musique du troisième courant », dans laquelle le flot du jazz et le flot symphonique coulent ensemble. Et cela ne fait aucun doute : ils coulent vraiment ensemble, même si les eaux de l'un et celles de l'autre ne se mélangent jamais. Elles ne sont pas censées le faire. Autrement, Schuller n'aurait pas utilisé un quatuor à cordes pour les parties symphoniques et un combo de jazz pour les parties jazz, mais une seule formation d'excellents musiciens capables de tout jouer. Les deux courants n'en constituent pas moins une unité formelle significative. Pour mener la métaphore jusqu'à sa conclusion : même si elles se déversent séparément, les eaux du troisième courant s'écoulent dans le même lit, dans la même direction, dans le même précipice, et dans le même paysage.

NEW YORK: THE VILLAGE

"The Village is a barometer for the living character of folk music."

New York's Village is the East Coast counterpart to San Francisco's North Beach. "All the people running around here are sick," said an elderly gentleman with whom I walked through the Village. "What people call the Village is one big hospital." Of course, this old gentleman was a "square," and the squares are so different from the "hipsters"—the beat types and their girlfriends who populate the Village—that while both speak English, they still don't speak the same language. The language of "hip"—the language of the jazz musicians and jazz fans—which also has a rough equivalent in European languages, especially in France and Germany, is "the language of energy and of the question where energy can be found and lost," says Norman Mailer. In the entire language of hip, writes Mailer, there is no word to express the concept "stubborn." It would have to be elaborately paraphrased. But it isn't needed anyway. It is impossible to use the language of hip to "describe anyone who doesn't move. The words that are used most often are: go, put down, make, beat, cool (meaning 'master a situation and be in control of it'), swing, with it, crazy, dig, flip—all of them words that describe an action or a movement and a tension." The actions, movements, and tensions in question are those of individual human beings. For as Norman Mailer writes in his brilliant apology of "hip types": "Almost always, where there is a community of human beings in our time, that community has failed. We suffer from a collective weakness of nerve. With rare exceptions, the only courage we can see in this time is the isolated courage of isolated people." When there is a group of people who are isolated, share the same views, and live in the same area—for example the Village in New York—they have a tendency to abandon their isolation. Gradually and little by little they form a community that threatens in turn to become as conformist as the society that they struggle against. The result is that the "beatnik" becomes a tourist attraction that is curiously gaped at by solid citizens (and enjoys being gaped at), like a horse with two heads or some other curiosity. The beatniks who really mean it almost have no choice but to write "no beatniks" on the signs that hang outside their beatnik clubs.The music in these clubs reflects the sentiment that a beat writer has formulated as follows: "Blow a great big hole in the wall they've put up to separate man from man!" The genuine beatniks point out time and again that it is only a defense on the part of bourgeois society when it interprets the label "beat generation" as "beaten generation": The bourgeois would be happy if we were beaten. But we aren't. We will beat the bourgeois, the conformist American civilization, or as Henry Miller says, the "air-conditioned nightmare"! In reality the word "beat" comes from the jazz beat, the relentless metrical pulse that lends jazz both structure and tension: "the generation of the beat." This generation is no more "beaten" than the generation of Gertrude Stein and Ernest Hemingway after World War One was a "lost generation." It is no accident that Gertrude Stein and Hemingway later sought to dodge the distinction of having coined or popularized the epithet "lost generation." Something similar can be said of today's beat generation. They are anything but "beaten." They are upbeat and aggressive, full to bursting with angry strength and vitality.

Greenwich Village, the artists' quarter in downtown New York, where the low-numbered streets are (Harlem is uptown, where the high-numbered streets are) used to be known for its good traditional jazz. Today there is modern jazz there that is just as good. Moreover, there is a whole host of things that place jazz in relation to something else. The feeling reigns here that the world of modern art is essentially one world, whose various expressions—in painting and music, poetry and theater—all belong together, just as we experience the artistic languages of an earlier time as belonging together. Whoever travels to Salzburg to hear Mozart or hears Bach in the Basilica of the Fourteen Holy Helpers is familiar with this harmony of different artistic languages within a single cultural world. Inspired by this feeling, people have brought together jazz and modern poetry, jazz and modern painting, jazz and modern ballet, and also jazz and modern theater. Much of it doesn't work, and some of it does. During the "jazz and poetry" phenomenon of some years ago, there were those who took any old jazz combo, put any old poet in front of it, and had him or her recite any old poems. They had no call to be surprised when their efforts fell wide of the mark. And those who went further and suggested that, since jazz is improvised music, the poems recited above it should be improvised too, betray a naïveté that has no place in the complex accord of two artistic languages. It is because of this naïveté that the jazz and poetry phenomenon ultimately failed. The paradoxical thing, however, is that a certain naïveté is necessary if one is to have the courage to make new connections and blaze new trails. The person who knows how many rules he has to break to do something new usually doesn't break those rules in the first place. The problem is too complex to be treated in detail here. But the isolation of the jazz world has opened jazz to so many misunderstandings that it is certainly understandable that precisely the musicians should seek to break out of that isolation time and again. By contrast, the jazz fans love it, because it makes them feel like "initiates" who possess their world apart, which must be kept "pure." Thus far, however, the jazz fans have always followed the musicians sooner or later, and done so with pleasure. It is quite striking that for most jazz musicians, the combination of jazz and modern art, modern theater, modern ballet, etc., is far less remarkable and strange than it is for most jazz fans.

"'The Connection' turns out to be the most original play the new American theater has produced in a long, long time."

Opposite A typical Sunday scene in Washington Square, Greenwich Village, New York City.
Below Alto saxophonist Jackie McLean appearing onstage in Jack Gelber's hit play *The Connection.*

Gegenüber Eine typische Sonntagsszene am Washington Square, Greenwich Village, New York City.
Unten Altsaxofonist Jackie McLean bei seinem Auftritt in Jack Gelbers Erfolgsstück *The Connection.*

Ci-contre Un dimanche typique à Washington Square, Greenwich Village, New York.
Ci-dessous Le saxophoniste alto Jackie McLean montant sur scène dans la pièce à succès de Jack Gelber *The Connection.*

Amateur musicians trading licks in Washington Square.

Amateurmusiker tauschen Riffs auf dem Washington Square.

Des musiciens amateurs échangent des riffs à Washington Square.

At the Newport Rebels Festival in 1960, Max Roach presented a combination of jazz and dance with the Ruth Walton Dancers. Roach played long drum solos of great sensitivity and infinite dynamic richness while young ballet dancers danced. It was the most compelling combination of jazz and ballet I have seen. And in recent years there have been many and various experiments in precisely this area. Bill Russo created his ballet *The World of Alcina*; the Modern Jazz Quartet went on tour with four dancers, each of whom

"Jazz is ceasing to be an outsider phenomenon that many respect but no one really understands."

was supposed to correspond to a single member of the quartet (at least that was the idea); there were large Stan Kenton ballets in England and Paris; Maurice Béjart and his Ballet Théâtre de Paris danced Duke Ellington's Shakespeare suite *Such Sweet Thunder* on German and Belgian TV; and Jerome Robbins choreographed the music of Robert Prince in his work *N.Y. Export: Op. Jazz*. Everywhere, even in smaller ballet companies, the distance between jazz and ballet, which was still considerable just a few short years ago and was not infrequently described as unbridgeable, has become appreciably smaller.

The distance between jazz and theater has also decreased. In the Village, the Living Theater performed Jack Gelber's play *The Connection* with jazz improvisations by Freddie Redd (piano), Jackie McLean (alto saxophone), Larry Ritchie (drums), and Michael Mattos (bass). This was followed by a performance of *The Connection* in Hollywood, the music for which was played by Dexter Gordon. Gelber's play is the *Waiting for Godot* of a group of drug addicts. Their Godot is the "connection" of the play's title, who is supposed to bring them drugs. The play has many dramaturgic weaknesses, but what is significant for our purposes is the fact that jazz music is totally integrated into the plot and that both music and musicians participate in the action again and again. *The Connection* is the first American play in which the color of the actors' skin is unimportant. Jack Gelber says that when he wrote the play, he naturally imagined certain characters as Negroes and others as whites, but that it effectively doesn't matter what color skin particular characters have. In keeping with this, the premiere itself already broke with his conception in this regard. Kenneth Tynan wrote: "This represents a small but lively revolution." The *Saturday Review* concluded its review of the play with the sentence: "*The Connection* turns out to be the most original play the new American theater has produced in a long, long time." However, it is not an individual play that is at issue here. The important thing is that *The Connection* is not an isolated case. On Broadway the James Thurber play *A Thurber Carnival* has been combined with the jazz music of the Don Elliott Combo. In Hollywood young actors have been experimenting for years with the incorporation of jazz music into a new conception of theater. And on an entirely different level, Harry Kramer has combined his *Mechanical Theater* with music by Jay Jay Johnson and Kai Winding, Quincy Jones, Jimmy Cleveland, and others in Paris and Berlin. At first he tried using electronic music, but then—after the author of these lines suggested jazz—he found that jazz generates a much higher level of tension and communicates much more directly than electronic sounds. It's clear that this is also the motivation for others who have incorporated jazz.

Everywhere, then—in poetry, theater, ballet, and also in the modern visual arts—people are building bridges to jazz. Jazz is ceasing to be an outsider phenomenon that many respect but no one really understands. Nevertheless, it is not becoming a mass art form. No one can really desire with a good conscience that it should. But today jazz finds itself—not only in theoretical terms (that has long been the case already) but also in practical ones—a member of the family of everything that can be described as "modern art."

In the Village in New York, all of these avant-garde combinations are flourishing and thriving in the same soil as early American folk music, which grows beside it without conflict or complication. The Village is a barometer for the living character of folk music. The folk music renaissance in the U.S. is an astonishing phenomenon. In almost all big American cities there is now at least one club devoted exclusively to American folk music. It is as if there were bars in big cities

"The music of the American folk music renaissance is 'white' and 'black' and all of the shades in between."

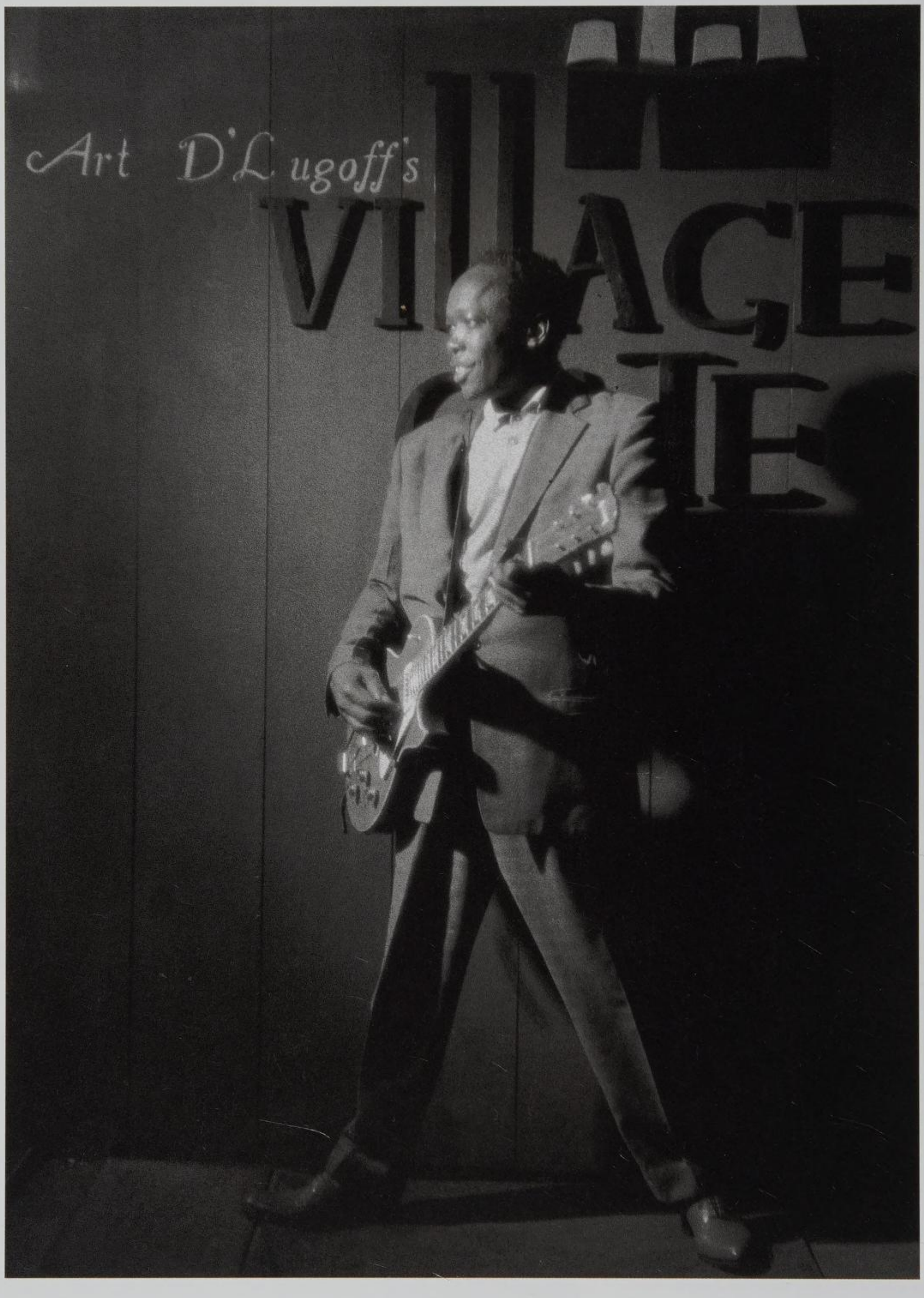
like Berlin and Frankfurt where old German folk songs—say *Innsbruck, ich muss dich lassen* (Innsbruck, I must leave you) or even just *Am Brunnen vor dem Tore* (At the fountain by the gate)—were sung in complete sincerity, without a trace of kitsch. All of American folk music—the white as well as the black, and not least the blues—is included in the folk music renaissance. This is in no small measure why the white world is suddenly paying so much attention to the blues singers on the South Side of Chicago and in the Negro cities in general. John Lee Hooker from Detroit, Jesse Fuller from San Francisco, the duo Sonny Terry and Brownie McGhee, Odetta, and also Muddy Waters owe their success to this attention. In fact, there was a blues singer once before who performed in the nightclubs of New York and other cities: Josh White. However, he civilized and refined the blues he sang for his nightclub audience. The music of musicians like John Lee Hooker, Jesse Fuller, Sonny Terry and Brownie McGhee, and the others is incomparably more original and authentic. Jesse Fuller, in San Francisco, has built his instruments himself. His most interesting item is the "footadella," a string instrument that is played with the foot. There is also a harmonica combined with a kazoo. Jesse wears the combination, which includes a built-in electrical amplifier, around his neck. His only "normal" instrument is a twelve-string guitar. Fuller sings blues and work songs, spirituals and old folk ballads. This is also the repertoire of Sonny Terry and Brownie McGhee. Thanks to the folk music renaissance, the harmonica is once again a widely played instrument. And Sonny Terry was and remains its best representative. His harmonica playing is instrumentalized blues singing. Perhaps the most consummate female artist of this black folk music is Odetta. She comes from Alabama, but she has primarily lived in Los Angeles, and her art reflects both places. She is a folksinger who has become a big star, with all the superiority and professionalism that go along with that, but she nonetheless possesses the simplicity and expressiveness of authentic folk art.
The music of the American folk music renaissance is "white" and "black" and all of the shades in between. There are black spirituals that came from white chorales and are now being sung by black singers again as a kind of white folk ballad. The "musical melting pot of America" simmers and seethes more intensely than the real melting pot of everyday life. The folk music renaissance exerts its influence in all directions, both towards commercial music and towards jazz. In the realm of commercial music, the Kingston Trio, Harry Belafonte, and others have made use of material from American folk music. There is intense interaction between the blues renaissance and the folk music renaissance. In soul music and funk, jazz has incorporated folk music elements with tremendous intensity. Indeed, it is fair to say that jazz has not been as powerfully saturated with folk music as it is today since the early New Orleans days. Folk music also appears in jazz again and again beyond the realm of soul and funk. In his trio recordings, Jimmy Giuffre has incorporated the atmosphere of old English folk songs and old American square dances. Mose Allison has taken the rich folk music treasures of his home state of Mississippi and smoothly and seamlessly transformed them into modern jazz. John Benson Brooks has written his *Alabama Concerto* for musicians like Cannonball Adderley and Art Farmer, and together with Zoot Sims and Al Cohn, he's made a record with the telling title *Folk Jazz USA*. If you live in Europe and know how ticklish the situation of folk music is here—how artificially it has to be nursed and nourished in order to display even the faintest signs of life—you are constantly astonished by the living quality of folk music in the United States, that same folk music that represents the breeding ground for everything that has grown from it musically, including jazz. Almost every Sunday noon and afternoon, Washington Square in the Village is full of folk musicians who populate the whole broad spectrum between old folk ballads and the blues. The young people (and sometimes older people too) bring their instruments with them and sit down together, often without knowing each other first, and begin to play—all around the fountain in Washington Square. Often there are ten different groups making music at once. The children splash around in the pool while all this goes on. The people sit on the steps of the pool and listen. Once in a while someone stands up, joins a group, and sings along. When a musician in any one of the groups grows tired and goes home, a second or third musician is immediately on hand to take his place. And when someone doesn't know exactly how words or a melody go, somebody puts a record player on one of the pillars next to the pool, and they listen to the song and then immediately try it again.

New York is a monster of a city, which looks as impersonal and gigantic as it could possibly be, especially from the vantage point of Europe. However, it should give one pause that within this urban monster, there is a living folk music of a kind that has ceased to exist in Europe's much smaller big cities, which almost seem provincial beside New York.
White people and Negroes, old and young people, men and girls and women all participate in the playing and singing of folk music before the backdrop of the Washington Square Arch. The three little boys in the final photograph—they call themselves The Young Bards—are brothers who come down to the Village from Harlem every Sunday to make music there. Their music is the blues. And one of them may one day be a well-known blues singer or jazz musician.

Sunday in Washington Square; when one musician leaves, another eagerly steps into his place.

Sonntag auf dem Washington Square; wenn ein Musiker geht, drängt sich sofort ein anderer an seine Stelle.

Un dimanche à Washington Square ; quand un musicien s'en va, un autre prend aussitôt sa place.



Above John Lee Hooker in front of the Village Gate.
Opposite Bassist Ben Tucker.

Oben John Lee Hooker vor dem Village Gate.
Gegenüber Der Bassist Ben Tucker.

Ci-dessus John Lee Hooker devant le Village Gate.
Ci-contre Le bassiste Ben Tucker.

THE VIL

SWINGIN

Beat
POETS

?

FO

D

JAZZ

EVERY -

AFTERNOON

3:30 - 8:30

Tonite!
Open House
talent
welcome
also
Jazz
COME ON
down!!!

le Jazz AND POETRY

with

Above Blues duo Sonny Terry and Brownie McGhee with Jimmy Bond on bass.
Right Jazz and theater; a scene from Jack Gelber's *The Connection*. Jackie McLean (alto saxophone), Freddie Redd (piano), Michael Mattos (bass); Larry Ritchie (drums).
Pages 574 – 575 Sunday afternoon in Washington Square, Greenwich Village, New York City.

Oben Das Bluesduo Sonny Terry and Brownie McGhee mit Jimmy Bond am Bass.
Rechts Jazz und Theater; eine Szene aus Jackie Gelbers *The Connection*. Jackie McLean (Altsaxophon), Freddie Redd (Klavier), Michael Mattos (Bass), Larry Ritchie (Schlagzeug).
Seite 574 – 575 Ein Sonntagnachmittag auf dem Washington Square in Greenwich Village, New York City.

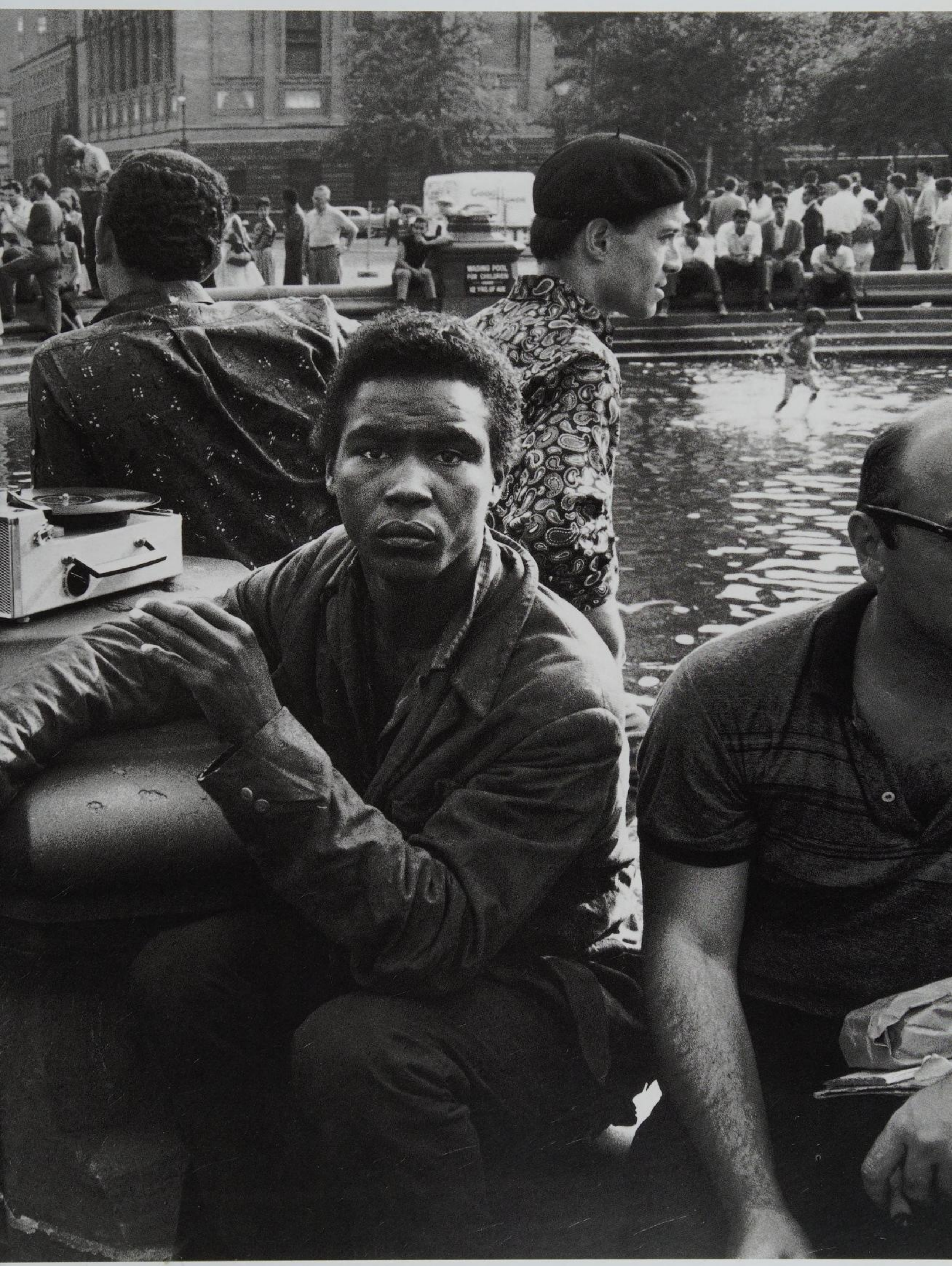
Ci-dessus Le duo de bluesmen Sonny Terry et Brownie McGhee avec Jimmy Bond à la basse.
À droite Jazz et théâtre; une scène de la pièce de Jack Gelber, *The Connection*. Jackie McLean (saxophone alto), Freddie Redd (piano), Michael Mattos (basse), Larry Ritchie (batterie).
Pages 574 – 575 Un dimanche après-midi à Washington Square dans Greenwich Village, New York.

GRETSCH

Pages 576 – 581 The Sunday music scene in Washington Square in Greenwich Village is predominately folk music.

Seite 576 – 581 Am Sonntagnachmittag wird in Greenwich Village vorwiegend Folkmusic dargeboten.

Pages 576 – 581 La scène musicale du dimanche après-midi dans Greenwich Village est dominée par la musique folk.



NEW YORK: THE VILLAGE

»Das Village ist ein Gradmesser für die Lebendigkeit der ›Folkmusic‹.«

Below and pages 585 – 587
A typical Sunday gathering of a motley group of musicians, Washington Square, Greenwich Village, New York City.

Unten und Seite 585 – 587
Ein typisches Sonntagstreffen einer bunt gemischten Gruppe von Musikern, Washington Square, Greenwich Village, New York City.

Ci-dessous et pages 585 – 587
Comme tous les dimanches, une foule bigarrée de musiciens se rassemble à Washington Square dans le Greenwich Village, New York.

New York's Village ist das Ostküsten-Gegenstück zu San Francisco's North Beach. »Alle die Leute, die hier 'rumlaufen, sind krank«, sagte ein alter Herr, mit dem ich durch das Village ging. »Was man das Village nennt, ist ein einziges großes Krankenhaus.« Der alte Herr – natürlich – war ein »Square«, und der Square ist von den »Hipsters«, den Beat-Typen und ihren Mädchen, die das Village bevölkern, so verschieden, dass beide zwar englisch, aber trotzdem nicht die gleiche Sprache sprechen. Die Sprache des »Hip« – die Sprache der Jazzmusiker und Jazzfans, die ja auch in europäischen Sprachen, vor allem in Frankreich und Deutschland, annäherungsweise ein Gegenstück besitzt – ist »die Sprache der Energie und der Frage, wo Energie gefunden und verloren werden kann«, sagt Norman Mailer. Es gebe – schreibt Mailer – in der ganzen Hip-Sprache kein Wort, mit dem man den Ausdruck »stur« ausdrücken könnte. Man müsste ihn kompliziert umschreiben. Aber man braucht ihn sowieso nicht. Überhaupt kann man in der Hip-Sprache »niemand beschreiben, der sich überhaupt nicht bewegt. Die Worte, die am meisten gebraucht werden, sind: go, put down, make, beat, cool (im Sinne von «eine Situation beherrschen und in ihrer Kontrolle sein»), swing, with it, crazy, dig, flip – also alles Worte, die eine Aktion oder eine Bewegung und eine Spannung bezeichnen.« Es sind Aktionen, Bewegungen und Spannungen einzelner Menschen. Denn, so sagt Norman Mailer in seiner geistvollen Apologie der »Hip-Typen«: »Fast immer, wo es in unserer Zeit eine Gemeinschaft von Menschen gegeben hat, hat diese Gemeinschaft versagt. Wir leiden an einer kollektiven Nervenschwäche. Der einzige Mut, mit seltenen Ausnahmen, den wir in dieser Zeit sehen können, war der isolierte Mut von isolierten Leuten.« Mehrere Leute, die isoliert sind, die gleichen Ansichten haben und in der gleichen Gegend leben – also etwa im New Yorker Village –, tendieren dazu, ihre Isolierung aufzugeben. Sie bilden – allmählich und schrittweise – eine Gemeinschaft, die ihrerseits so konformistisch zu werden droht wie die Gesellschaft (»Society«), die sie bekämpfen. Der »Beatnik« wird darüber zu einer touristischen Attraktion, die von braven Bürgern neugierig bestaunt wird (und die sich auch gern bestaunen lässt) – wie ein Pferd mit zwei Köpfen oder andere Kuriositäten. Denjenigen Beatniks, die es ernst meinen, bleibt kaum etwas anderes übrig, als auf die Schilder ihrer Beatnik-Lokale »No Beatnik« zu schreiben. Von der Musik in diesen Lokalen gilt, was ein Beat-Schriftsteller in die Worte gefasst hat: »Blas ein großes, gewaltiges Loch in die Mauer, die sie aufgerichtet haben, um den Menschen vom Menschen zu trennen!« Die echten Beatniks weisen immer wieder darauf hin, dass es nur eine Abwehrreaktion der bürgerlichen Gesellschaft sei, wenn sie die Bezeichnung »Beat Generation« als »Geschlagene Generation« deutet: Die Bürger wären froh, wenn wir geschlagen wären. Aber wir sind's nicht. Wir werden die Bürger schlagen – die amerikanische, konformistische Zivilisation, den – wie Henry Miller sagt – »Alptraum mit Klimaanlage«! In Wirklichkeit kommt das Wort »Beat« vom Jazz Beat her, von dem unverbrüchlichen metrischen Schlag, der dem Jazz gleichermaßen Ordnung wie Spannung gibt: »Die Generation des Beats«. »Geschlagen« ist diese Generation so wenig, wie die Gertrude Stein-Hemingway-Generation nach dem ersten Weltkrieg eine »Verlorene Generation« war. Nicht umsonst haben sich Gertrude Stein und Hemingway später um den Ruhm gedrückt, den Begriff »Lost Generation« geprägt bzw. bekannt gemacht zu haben. Hemingway:

»Wir waren eine sehr solide Generation.« Entsprechend ist von der heutigen Beat-Generation zu sagen: Sie sind alles andere als »geschlagen«; sie sind selber zuschlagend und aggressiv, zum Bersten gefüllt mit zorniger Kraft und Vitalität. Das Greenwich Village, das Künstlerviertel Downtown New York, wo es die Straßen mit den niedrigen Nummern gibt (Harlem ist Uptown, wo die Straßen mit den hohen Nummern sind), war früher für seinen guten traditionellen Jazz bekannt. Heute gibt es dort ebenso guten modernen Jazz. Und es gibt eine Fülle von Dingen, die den Jazz in Bezug zu etwas anderem setzen. Hier dominiert das Gefühl, dass die Welt der modernen Kunst im Grunde eine einzige Welt ist, deren verschiedene Äußerungen in Malerei und Musik, Dichtkunst und Theater zusammengehören – wie man ja auch künstlerische Sprachen früherer Zeit als zusammengehörig empfindet. Wer nach Salzburg fährt, um Mozart zu hören, oder wer Bach in der Barockkirche von Vierzehnheiligen hört, weiß von diesem Akkord verschiedener künstlerischer Sprachen in der gleichen geistigen Welt. Aus diesem Gefühl heraus hat man Jazz und moderne Dichtung oder auch Jazz und moderne Malerei, Jazz und modernes Ballett und auch Jazz und modernes Theater miteinander verbunden. Vieles davon misslingt – und manches gelingt. Wer in der »Jazz und Lyrik«-Welle, die es vor einigen Jahren gab, unbedenklich irgendeine Jazzcombo nahm und davor irgendeinen Dichter stellte, der dann irgendwelche Gedichte sagen sollte, brauchte sich nicht zu wundern, wenn das danebenging. Wer dann noch obendrein sagt, dass der Jazz eine improvisierte Musik sei und dass es deshalb schön passe, wenn auch die Gedichte dazu improvisiert würden, verrät eine Naivität, für die im komplexen Zusammenklang zweier künstlerischer Sprachen kein Platz ist. Es ist diese Naivität, durch die die »Jazz und Lyrik«-Welle zu einem Misserfolg wurde. Das Paradoxe ist, dass andererseits eine gewisse Naivität die Voraussetzung ist, um neue Verbindungen und neue Wege zu wagen. Wer weiß, wie viele Regeln er durchbrechen muss, um etwas Neues zu tun, fängt meist erst gar nicht an, die Regeln zu durchbrechen. Das Problem ist zu vielschichtig, als dass es hier ausführlich behandelt werden könnte. Aber die Isoliertheit der Jazzwelt hat den Jazz so vielen Missverständnissen ausgesetzt, dass es gewiss verständlich ist, wenn gerade die Musiker diese Isoliertheit immer wieder durchbrechen wollen. Die Jazzfreunde andererseits lieben die Isoliertheit, weil sie ihnen das Gefühl gibt, »Eingeweihte« zu sein und ihre besondere Welt – die »rein« gehalten werden muss – zu besitzen. Aber bisher war es doch immer so, dass die Fans den Musikern früher oder später gefolgt sind – und zwar gern gefolgt. Es ist ganz auffällig, dass für die meisten Jazzmusiker eine Verbindung des Jazz mit moderner Kunst, modernem Theater, modernem Ballett usw. etwas viel weniger Bemerkenswertes und Seltsames ist als für die meisten Jazzfreunde.

Auf dem Festival der Newport-Rebellen 1960 präsentierte Max Roach eine Verbindung von Jazz und Tanz. Es tanzten die Ruth Walton Dancers. Max Roach trommelte lange Schlagzeugsoli von großer Sensibilität und einem unendlichen dynamischen Reichtum zu dem Tanz der jungen Ballettänzer. Es war die überzeugendste Verbindung von Jazz und Ballett, die ich bisher gesehen habe. Dabei gab es gerade in dieser Hinsicht in den letzten Jahren vielerlei Versuche. Bill Russo schuf sein Ballett *The World of Alcina*; das Modern Jazz Quartet machte eine Tournee mit vier Tänzern, bei der – so zumindest war die Idee – je ein Tänzer jeweils einem Modern Jazz Quartet-Musiker entsprechen sollte; in England und Paris gab es große Stan Kenton-Ballette; Maurice Béjart und sein »Ballet Théâtre de Paris« tanzten im Deutschen und Belgischen Fernsehen Duke Ellingtons Shakespeare-Suite *Such Sweet Thunder*; Jerome Robbins hat die Musik von Robert Prince in seinem Werk *N. Y. Export: Op. Jazz* choreografiert.

Überall, selbst in kleineren Ballett-Truppen, ist die Distanz zwischen Jazz und Ballett, die noch vor wenigen Jahren beträchtlich war und oft genug als unüberwindlich bezeichnet wurde, zusehends geringer geworden.
Auch die Distanz zwischen dem Jazz und dem Theater ist geringer geworden. Im Village hat das Living Theatre Jack Gelbers Stück *The Connection* mit Jazzimprovisationen von Freddie Redd (Piano), Jackie McLean (Altsaxofon), Larry Ritchie (Schlagzeug) und Michael Mattos (Bass) aufgeführt. In Hollywood ist eine Aufführung von *The Connection* gefolgt, bei der Dexter Gordon die Musik machte. Gelbers Stück ist das *Warten auf Godot* einer Gruppe von Rauschgiftsüchtigen. Ihr »Godot« ist der Verbindungsmann – eben:

»Der Jazz hört auf, ein Außenseiter-Phänomen zu sein, das von niemandem recht verstanden wird.«

»The Connection« –, der ihnen das Rauschgift bringen soll. Das Stück hat manche dramaturgischen Schwächen, aber in unserem Zusammenhang entscheidend ist die Tatsache, dass die Jazzmusik völlig in die Handlung integriert ist und dass sowohl die Musik wie die Musiker immer wieder an der Aktion beteiligt werden. *The Connection* ist das erste amerikanische Stück, in dem die Hautfarbe der Schauspieler ohne Bedeutung ist. Jack Gelber sagt, dass er sich natürlich beim Schreiben gewisse Personen als Neger und andere als Weiße vorgestellt habe, dass es aber im Grunde gleichgültig sei, welche Hautfarbe man mit welchen Charakteren besetze. Entsprechend wich auch gleich die Uraufführung von Gelbers ursprünglicher Hautfarben-Vorstellung ab. Kenneth Tynan schrieb: »Dies bedeutet eine kleine, aber lebendige Revolution.« Die *Saturday Review* schloss ihre Besprechung des Stückes mit dem Satz: »*The Connection* erweist sich als das originellste Stück des neuen amerikanischen Theaters seit langer, langer Zeit.« Entscheidend ist freilich – denn es kommt hier ja nicht auf ein einzelnes Stück an, sondern auf allgemeine Entwicklungstendenzen –, dass *The Connection* kein Einzelfall ist. Am Broadway hat man das James Thurber-Stück *A Thurber Carnival* mit der Jazzmusik der Don Elliott-Combo verbunden. In Hollywood experimentieren junge Schauspieler seit Jahren an der Einbeziehung der Jazzmusik in eine neue Theaterkonzeption. Und Harry Kramer hat – auf einer ganz anderen Ebene – in Paris und Berlin sein *Mechanisches Theater* mit Musik von Jay Jay Johnson und Kai Winding, Quincy Jones, Jimmy Cleveland und anderen verbunden. Er hatte es zuerst mit elektronischer Musik versucht und fand dann – nachdem ihn der Autor dieser Zeilen auf den Jazz hingewiesen hatte –, dass vom Jazz eine viel stärkere Spannung und eine viel direktere Kommunikation ausgehe als von elektronischen Klängen. Es ist deutlich, dass dies auch anderswo das Motiv für die Einbeziehung des Jazz ist.
Überall also – in Dichtkunst, Theater, Ballett, auch in der modernen Bildenden Kunst – werden Brücken zum Jazz geschlagen. Der Jazz hört auf, ein Außenseiter-Phänomen zu sein, das zwar von vielen anerkannt, aber doch von niemandem recht verstanden wird. Trotzdem wird er nicht zu einer Massenkunst. Niemand kann das guten Gewissens wünschen. Aber der Jazz befindet sich – nicht nur theoretisch (das ist schon lange der Fall), sondern auch praktisch – in der Familie alles dessen, was man mit dem Ausdruck »Moderne Kunst« umschreiben kann.

Actor Theodore Bikel visits the musical gathering in Washington Square.

Schauspieler Theodore Bikel besucht das Musikertreffen auf dem Washington Square.

L'acteur Theodore Bikel se mêle au rassemblement de musiciens à Washington Square.

Im New Yorker Village gedeiht der Avantgarde-Charakter solcher Verbindungen gesund und selbstverständlich auf dem gleichen Grund wie die alte amerikanische Volksmusik. Das Village ist ein Gradmesser für die Lebendigkeit der »Folkmusic«. Die Renaissance der Volksmusik in den USA ist ein erstaunliches Phänomen. In fast allen größeren amerikanischen Städten gibt es jetzt mindestens ein Lokal, das sich ausschließlich mit amerikanischer Volksmusik befasst: Das ist also ungefähr so, wie wenn es in Großstädten wie Berlin oder Frankfurt Bars gäbe, in denen alte deutsche Volkslieder – etwa *Innsbruck, ich muss dich lassen* – gesungen würden, oder auch nur *Am Brunnen vor dem Tore*, unverkitscht. Die ganze amerikanische Volksmusik – die weiße sowohl wie die schwarze, nicht zuletzt auch der Blues – ist in die Volksmu-

»Die Musik der amerikanischen Volksmusik-Renaissance ist ›weiß‹ und ›schwarz‹ samt allen Schattierungen.«

sik-Renaissance einbezogen. Nicht zuletzt deshalb schenkt die weiße Welt den Blues-Sängern auf der Southside Chicagos und überhaupt in den Negerstädten mit einem Male soviel Aufmerksamkeit. John Lee Hooker aus Detroit, Jesse Fuller aus San Francisco, das Zwiegespann Sonny Terry-Brownie McGhee, Odetta und auch Muddy Waters verdanken dieser Aufmerksamkeit ihren Erfolg. Nun gab es ja auch früher einen Blues-Sänger, der in den Nightclubs New Yorks und anderer Städte auftrat: Josh White. Er freilich zivilisierte und kultivierte den Blues, den er vor seinem Nightclub-Publikum sang. Was Musiker wie John Lee Hooker, Jesse Fuller, Sonny Terry und Brownie McGhee und die anderen machen, ist unvergleichlich ursprünglicher und authentischer. Jesse Fuller in San Francisco hat sich sein Instrumentarium selbst zusammengebaut. Sein interessantestes Requisit ist die »Footadella«, ein Saiteninstrument, das mit dem Fuß geschlagen wird. Dazu gibt es eine Mundharmonika, die mit einem Kazoo kombiniert ist. Jesse hat die Kombination, in die er einen elektrischen Verstärker eingebaut hat, um den Hals hängen. Sein einziges »normales« Instrument ist eine zwölfsaitige Gitarre. Fuller singt Blues und Worksongs, Spirituals und alte Volksballaden. Dies ist auch das Repertoire von Sonny Terry und Brownie McGhee. Die Mundharmonika ist durch die Volksmusik-Renaissance wieder ein öfter gespieltes Instrument geworden. Und Sonny Terry ist nach wie vor ihr bester Repräsentant. Sein Mundharmonikaspiel ist instrumentalisierter Blues-Gesang. Die vollkommenste Künstlerin dieser schwarzen Volksmusik ist vielleicht Odetta. Sie stammt aus Alabama, aber hat meist in Los Angeles gelebt, und ihre Kunst entspricht diesen beiden Orten: eine Volksliedsängerin, die ein großer Star geworden ist – mit all der Überlegenheit und Professionalität, die dazu gehören, aber trotzdem mit der Einfachheit und Expressivität echter Volkskunst.

Die Musik der amerikanischen Volksmusik-Renaissance ist »weiß« und »schwarz« samt allen Schattierungen zwischen diesen beiden Hautfarben. Es gibt schwarze Spirituals, die aus weißen Chorälen entstanden und nun wieder als eine Art weißer Volksballade von schwarzen Sängern gesungen werden. Der »Musikschmelztiegel Amerika« kocht und brodelt intensiver als der reale Schmelztiegel des Alltagslebens. Die Volksmusik-Renaissance strahlt nach allen Seiten aus, zur kommerziellen Musik wie auch zum Jazz. In der kommerziellen Musik haben das Kingston Trio, Harry Belafonte und andere Material der amerikanischen Volksmusik verarbeitet. Zwischen der Blues-Renaissance und der Volksmusik-Renaissance gibt es intensive Wechselwirkungen. In der Soul Music und im Funky-Spiel sind Elemente der Volksmusik in den Jazz eingedrungen – und zwar so intensiv, dass man sagen kann: Seit den alten Tagen von New Orleans war der Jazz nicht mehr so stark von Volksmusik gesättigt wie heute. Auch außerhalb des Soul- und Funk-Jazz gibt es immer wieder Volksmusik im Jazz. Jimmy Giuffre hat in den Aufnahmen seines Trios die Atmosphäre altenglischer Volkslieder und altamerikanischer Square Dances verarbeitet. Mose Allison hat den reichen Schatz der Volksmusik seines Heimatstaates Mississippi bruchlos und sicher in modernen Jazz verwandelt. John Benson Brooks hat sein *Alabama Concerto* für Musiker wie Cannonball Adderley und Art Farmer geschrieben und mit Zoot Sims und Al Cohn eine Platte aufgenommen, die den kennzeichnenden Titel *Folk Jazz USA* trägt. Wer in Europa lebt und weiß, wie heikel es hier um die Volksmusik bestellt ist und wie künstlich sie gehegt und gepflegt werden muss, damit man überhaupt noch letzte Spuren von Lebendigkeit an ihr feststellen kann, ist immer wieder verwundert von der Lebendigkeit der Volksmusik in den USA – jener Volksmusik, die der Nährboden ist für alles, was musikalisch darauf gewachsen ist, einschließlich des Jazz. Fast jeden Sonntagmittag und -nachmittag ist der Washington Square im Village voller Volksmusiker – im weiten Raum zwischen alten Volksballaden und Blues. Die jungen (und oft auch älteren) Leute bringen ihre Instrumente mit und setzen sich zusammen, oft ohne sich zu kennen, und fangen an zu spielen – rings um den Springbrunnen des Washington Square. Oft musizieren zehn Gruppen zur gleichen Zeit. Die Kinder planschen dazu im Wasserbecken. Die Leute sitzen auf den Stufen des Beckens und hören zu. Manchmal steht jemand auf und stellt sich zu einer Gruppe und singt mit. Wenn irgendwo ein Musiker müde ist und nach Hause geht, ist sofort ein zweiter oder dritter da, der für ihn einspringt. Und wenn man einmal einen Text oder eine Melodie nicht mehr genau kennt, stellt jemand einen Plattenspieler auf eine der Säulen am Wasserbecken, und man hört sich das Stück an, um es gleich anschließend noch einmal zu versuchen.

New York ist ein Monstrum von Stadt, das – zumal von Europa aus gesehen – so unpersönlich-gigantisch aussieht, wie man nur denken kann. Dass es aber in diesem Stadtmonstrum eine lebendige Volksmusik gibt, die es in den viel kleineren, verglichen mit New York fast provinziell wirkenden, europäischen Großstädten nicht mehr gibt, sollte doch zu denken geben.

Weiße und Neger, Alte und Junge, Männer und Mädchen und Frauen sind an dem Volksmusizieren und Volksmusiksingen vor dem Hintergrund des Washington Arch beteiligt. Und natürlich auch die Kinder. Die drei kleinen Jungen – sie nennen sich The Young Bards – auf dem letzten Foto dieses Buches sind Brüder, die jeden Sonntag aus Harlem ins Village herabkommen, um dort zu musizieren. Ihre Musik ist der Blues. Und vielleicht wird einer von ihnen einmal ein bekannter Blues-Sänger oder Jazzmusiker.

NEW YORK : LE VILLAGE

« Le Village est devenu le baromètre de la vivacité de la musique folk. »

Le Village à New York est l'équivalent sur la côte est de North Beach à San Francisco sur la côte ouest. « Tous ceux qui traînent par ici sont des malades », a déclaré un vieux monsieur avec qui je me promenais dans le quartier. « Ce qu'ils appellent le Village, ce n'est qu'un grand hôpital. » Naturellement, ce monsieur était un *square*, à savoir un réac, un ringard, or les *squares* sont différents des *hipsters*, c'est-à-dire ceux qui sont dans le coup, les branchés, les beatniks et leurs petites amies qui peuplent le Village. Même s'ils parlent la même langue, les *squares* et le *hipsters* ne s'expriment pas dans le même jargon. Le jargon « hip », celui des jazzmen et des amateurs de jazz, existe plus ou moins aussi dans des langues européennes, surtout en français et en allemand. Norman Mailer explique : « C'est le langage de l'énergie et de la question de savoir où l'énergie peut être trouvée et perdue. » Selon lui, dans le jargon hip, il n'existe aucun mot exprimant le concept « d'entêtement ». Il faudrait élaborer une paraphrase. Mais de toutes manières, ce n'est pas nécessaire. Il est impossible en hip de décrire « une personne qui n'est pas en mouvement. Les mots les plus employés sont : aller, relâcher, faire, battre, cool (qui signifie ‹ maître de la situation ›) balancer, se secouer, fou, piger, flipper … que des mots impliquant une action, un mouvement ou une tension ». Les actions, les mouvements et les tensions en question sont celles d'individus. Car, comme l'écrit Norman Mailer dans sa brillante apologie des types « hip » : « Presque toujours, là où, aujourd'hui, il y a une communauté d'êtres humains, cette communauté a échoué. Nous souffrons d'un manque de sang-froid collectif. À quelques rares exceptions près, le seul courage que l'on observe de nos jours, c'est le courage isolé d'individus isolés. » Quand un groupe de personnes isolées partagent les mêmes opinions et vivent dans le même endroit – par exemple le Village à New York – elles tendent à sortir de leur isolement. Progressivement, elles forment une communauté qui menace à son tour de devenir aussi conformiste que la société contre laquelle elle s'est érigée. Le résultat est que le beatnik devient une attraction touristique, attirant les regards ébahis des braves citoyens (et aimant ça), tel un cheval à deux têtes ou quelque autre monstre. Les beatniks sincères n'ont pratiquement plus d'autre choix que d'écrire « pas de beatniks » sur les panneaux accrochés aux portes de leurs clubs de beatniks. La musique dans ces clubs reflète le sentiment formulé par un auteur beat de la manière suivante : « Faites un grand trou dans le mur qu'ils ont érigé pour séparer l'homme de l'homme ! » Les vrais beatniks soulignent régulièrement que, si la société bourgeoise interprète la « génération du beat » comme étant la « génération battue », ce n'est que par réflexe défensif. Les bourgeois seraient ravis que nous soyons battus. Mais ce n'est pas le cas. Nous battrons le bourgeois, la civilisation conformiste américaine, ou, comme a dit Henry Miller, « le cauchemar climatisé » ! En réalité, le mot *beat* vient du jazz : c'est l'incessante pulsation métrique qui donne au jazz sa structure et sa tension. La « génération du beat » n'est pas plus battue que celle de Gertrude Stein et d'Ernest Hemingway après la Grande Guerre n'était une « génération perdue ». Ce n'est pas un hasard si Gertrude Stein et Hemingway ont plus tard cherché à rejeter la paternité de cette expression. On peut en dire autant de la génération beat aujourd'hui. Ils sont tout sauf « battus ». Ils sont énergiques et offensifs, débordans de hargne et de vitalité.

« The Connection s'avère une des pièces les plus originales que le nouveau théâtre américain nous ait offertes depuis longtemps. »

Greenwich Village, le quartier des artistes dans le Downtown New York, là où la numérotation des rues est vers le bas (Harlem est Uptown avec une numérotation vers le haut), était autrefois connu pour son bon jazz traditionnel. Aujourd'hui, le jazz moderne qu'on y entend est tout aussi bon. En outre, il y est associé à une foule d'autres choses. Il règne ici le sentiment que le monde de l'art moderne n'est qu'un tout, dont les différentes expressions – dans la peinture, la musique, la poésie et le théâtre – vont ensemble, tout comme nous percevons les divers langages artistiques du passé comme allant de pair. Celui qui a été entendre Mozart à Salzbourg ou Bach à l'église baroque des Quatorze-Saints sait ce que signifie cette harmonie de différents

langages artistiques dans un seul et même monde culturel. Inspirés par ce sentiment, des gens ont associé le jazz et la poésie moderne, le jazz et la peinture moderne, le jazz et la danse moderne, le jazz et le théâtre moderne. Cela ne fonctionne pas souvent, mais parfois si. Au cours du phénomène « jazz and poetry » il y a quelques années certains prenaient n'importe quelle petite formation de jazz, mettaient devant elle le premier poète qui leur tombait sous la main et lui faisait réciter n'importe quoi. Il ne fallait pas s'étonner que cela soit un fiasco. D'autres allaient plus loin encore en suggérant que, puisque le jazz était une musique improvisée, les poèmes que l'on récitait dessus devaient l'être également. C'était faire preuve d'une naïveté qui n'a pas sa place dans l'association complexe de deux langages artistiques. C'est cette candeur qui a fini par faire échouer le phénomène « jazz and poetry ». Le paradoxe, toutefois, c'est qu'il faut une certaine naïveté pour avoir le courage d'établir de nouvelles connexions et ouvrir de nouvelles voies. Généralement, celui qui sait combien de règles il faut transgresser

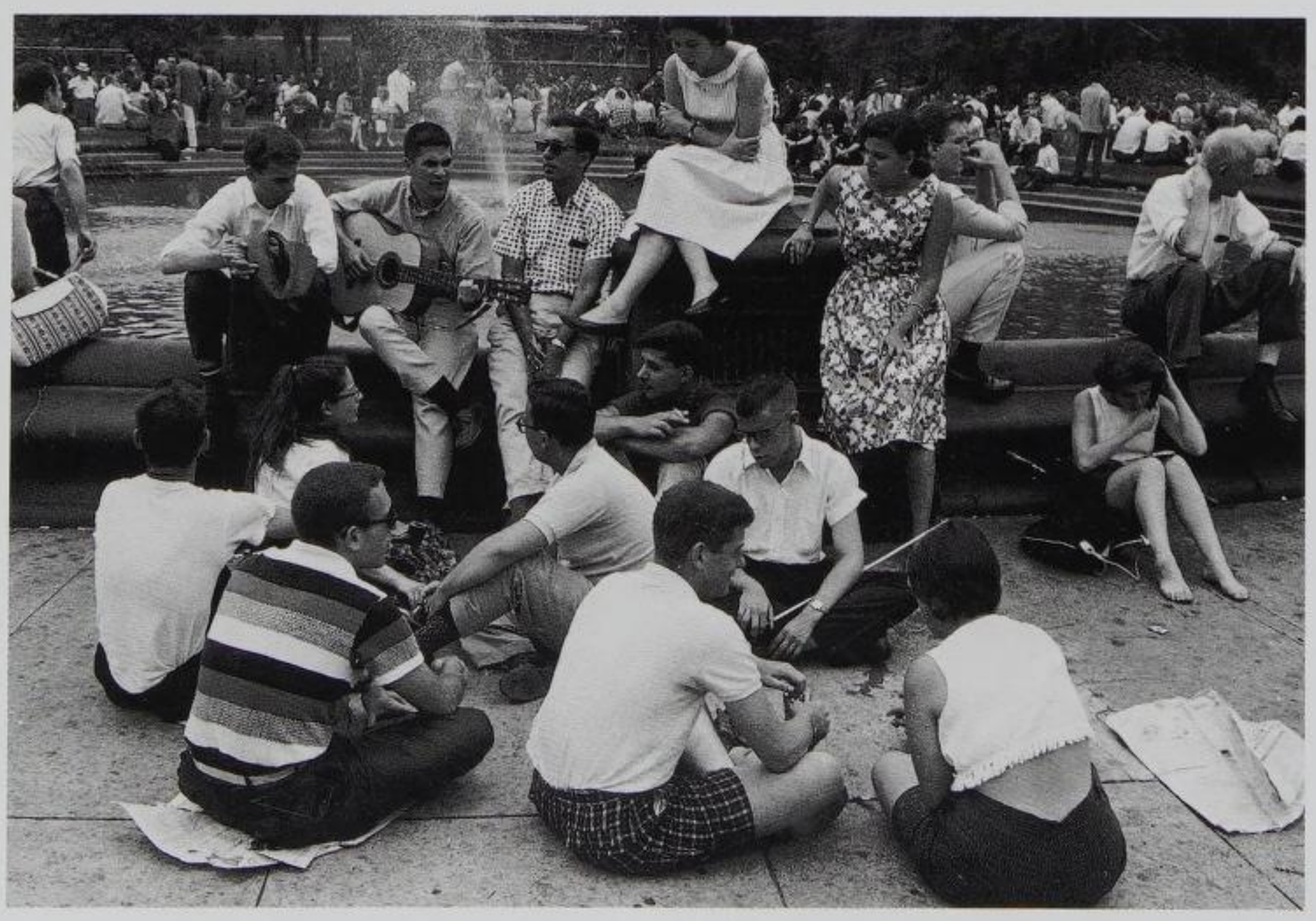
« Le jazz cesse d'être un phénomène marginal que beaucoup respectent mais que peu comprennent vraiment. »

pour aboutir à quelque chose de nouveau ne s'y hasarde pas. Le problème est trop complexe pour être traité ici en détails. Mais, de par son isolement, le jazz s'expose à tant de malentendus qu'on peut comprendre que les musiciens cherchent de temps à autre à s'ouvrir sur l'extérieur. En revanche, les fans adorent cet isolement, car il leur donne l'impression d'être des « initiés » qui possèdent leur monde à part qui doit rester « pur ». Toutefois, jusqu'ici, les amateurs de jazz ont toujours suivi les musiciens tôt ou tard, et avec plaisir. Il est assez frappant que la plupart des jazzmen trouvent beaucoup moins remarquables ou étranges ces combinaisons du jazz avec la peinture, le théâtre ou la danse modernes que la plupart de leurs admirateurs.

Au Newport Rebels Jazz Festival de 1960, Max Roach a présenté une combinaison de jazz et de danse avec la compagnie de Ruth Walton. Roach a joué de longs solos de batterie avec une grande sensibilité et une infinie richesse dynamique tandis que les jeunes danseurs évoluaient sur scène. C'était le mariage le plus fascinant entre le jazz et le ballet que j'aie vu jusqu'à aujourd'hui. Ces dernières années, on a assisté à de nombreuses expériences variées dans ce domaine. Bill Russo a créé le ballet *The World of Alcina* ; le Modern Jazz Quartet est parti en tournée avec quatre danseurs, dont chacun était censé correspondre à un des membres du quartette (du moins, c'était l'effet recherché) ; on a vu de grands ballets de Stan Kenton en Angleterre et à Paris ; pour les télévisions allemandes et belges, Maurice Béjart et sa troupe du Ballet Théâtre de Paris ont dansé sur la suite de Duke Ellington *Such Sweet Thunder* inspirée de Shakespeare ; Jerome Robbins a chorégraphié la musique de Robert Prince dans son *N. Y. Export : Op. Jazz*. Partout, même dans de petites compagnies de ballet, la distance entre le jazz et la danse, encore considérable il y a à peine quelques années et souvent décrite comme infranchissable, s'est nettement rétrécie.

Il en va de même pour la distance entre le jazz et le théâtre. Dans le Village, le Living Theater a monté la pièce de Jack Gelber *The Connection* avec des improvisations de jazz par Freddie Redd (piano), Jackie McLean (saxophone alto), Larry Ritchie (batterie) et Michael Mattos (basse). La pièce a ensuite été montée à Hollywood, avec cette fois une musique interprétée par Dexter Gordon. La pièce de Gelber est une sorte de *En attendant Godot* avec une bande de toxicomanes. Leur Godot est la « connexion » du titre, à savoir leur dealer. Sur le plan dramaturgique, elle présente de nombreuses faiblesses mais l'essentiel, dans ce qui nous intéresse, est que le jazz est totalement intégré dans la trame et que la musique et les musiciens participent à l'action. *The Connection* est la première pièce américaine dans laquelle la couleur de peau des acteurs n'entre pas en jeu. Jack Gelber a déclaré qu'au moment de l'écrire, il avait naturellement imaginé certains personnages noirs et d'autres blancs mais qu'au bout du compte cela n'avait pas d'importance. La première de la pièce lui a donné raison. Selon Kenneth Tynan : « C'est une petite révolution revigorante. » La critique du *Saturday Review* se concluait pas cette phrase : « *The Connection* s'avère une des pièces les plus originales que le nouveau théâtre américain nous ait offertes depuis très, très, longtemps. » Mais le plus important, c'est que *The Connection* n'est pas un cas isolé. À Broadway, la pièce de James Thurber, *A Thurber Carnival*, a été montée en y incorporant le jazz du Don Elliott Combo. À Hollywood, de jeunes acteurs expérimentent depuis des années avec l'intégration du jazz dans une nouvelle conception du théâtre. À un niveau totalement différent, à Paris et Berlin, Harry Kramer a conjugué son *Mechanical Theater* avec des compositions de Jay Jay Johnson, Kai Winding, Quincy Jones, Jimmy Cleveland et d'autres. Dans un premier temps, il a tenté d'utiliser de la musique électronique puis – après que l'auteur de ces lignes lui ait suggéré de recourir au jazz – il s'est rendu compte que ce dernier provoquait un niveau de tension plus élevé et communiquait beaucoup plus directement que les sons électroniques. Il est clair que c'est aussi ce qui a motivé d'autres gens de théâtre à incorporer du jazz dans leur travail.

Partout, donc – dans la poésie, le théâtre, la danse et les arts visuels – on établit des ponts avec le jazz. Celui-ci cesse d'être un phénomène marginal que beaucoup respectent mais que peu comprennent vraiment. Néanmoins, il n'en devient pas pour autant une forme artistique pour les masses. Personne ne peut souhaiter en son âme et conscience qu'il le devienne. Mais il fait désormais partie – non seulement en termes théoriques (ce qui est déjà le cas depuis longtemps) mais aussi pratiques – de la famille de tout ce qui peut être décrit comme « l'art moderne ».



Dans le Village de New York, toutes ces combinaisons avant-gardistes s'épanouissent et fleurissent dans le même terreau que l'ancienne musique folk américaine, qui pousse à ses côtés sans conflit ni complications. Le Village est devenu le baromètre de la vivacité de la musique folk. La renaissance du folk aux États-Unis est un phénomène stupéfiant. Pratiquement toutes les grandes villes américaines ont désormais au moins un club qui lui est entièrement consacré. C'est comme si on ouvrait à Berlin ou Francfort des bars où l'on entendrait chanter en toute sincérité, sans une once de kitsch, de vieilles chansons folkloriques allemandes – comme *Innsbruck, ich muss dich lassen* (« Innsbruck, je dois te quitter ») ou même *Am Brunnen vor dem Tore* (« Devant la porte, près de la fontaine »). Ce regain d'intérêt touche l'ensemble de la musique folk américaine – la blanche comme la noire, et notamment le blues. Il explique pourquoi tant de Blancs s'intéressent soudain aux bluesmen du South Side de Chicago et des villes noires en général. John Lee

Hooker à Detroit, Jesse Fuller à San Francisco, le duo Sonny Terry et Brownie McGhee, Odetta et Muddy Waters doivent leur succès à ce nouvel engouement. En fait, il y a déjà eu un chanteur de blues qui se produisait dans les night-clubs de New York et des autres villes : Josh White. Mais il civilisait et raffinait son blues avant de le chanter devant ce public. La musique de John Lee Hooker, de Jesse Fuller, de Sonny Terry et Brownie McGhee, et des autres est incomparablement plus originale et authentique. À San Francisco, Jesse Fuller a fabriqué lui-même ses instruments. Le plus intéressant est le « footadella », un instrument à cordes qu'il joue avec le pied. Il utilise également un harmonica combiné avec un mirliton et un ampli électrique intégré, qu'il porte autour du cou. Son seul instrument « normal » est une guitare à douze cordes. Fuller chante des blues, des chants de travail, des spirituals et de vieilles ballades. C'est également le répertoire de Sonny Terry et Brownie McGhee. Grâce à la renaissance du folk, l'harmonica est redevenu un instrument populaire et Sonny Terry en est un des meilleurs représentant. Il en joue comme il chante le blues. Odetta est l'artiste féminine la plus accomplie dans le domaine du folk noir. Originaire de l'Alabama, elle a surtout vécu à Los Angeles et son art reflète ces deux endroits. Elle est aujourd'hui devenue une grande star, avec toute la supériorité et le professionnalisme que cela entraîne, mais elle n'en conserve pas moins la simplicité et l'expressivité de l'art folk authentique. La musique de la renaissance du folk américain est « blanche », « noire » et de toutes les nuances entre les deux. Certains spirituals noirs issus de chorals blancs sont aujourd'hui chantés par des chanteurs noirs comme des sortes de ballades folks blanches. Le « creuset musical de l'Amérique » frémit et bouillonne plus intensément que celui de la vie quotidienne où le mélange des races et des peuples semble plus ardu. La renaissance du folk américain exerce son influence dans toutes les directions, de la musique commerciale au jazz. Dans le domaine de la musique commerciale, le Kingston Trio, Harry Belafonte et d'autres ont puisé dans le répertoire folk. On observe une forte interaction entre la renaissance du blues et celle du folk. Dans le soul et le funk, le jazz a intégré des éléments de folk avec une intensité extraordinaire. De fait, on peut dire que le jazz n'a jamais été autant saturé de folk depuis l'apparition du style Nouvelle-Orléans. Le folk réapparaît encore et encore au-delà des domaines du funk et du soul. Dans ses enregistrements en trio, Jimmy Giuffre intègre l'atmosphère des vieilles chansons folk anglaises et des quadrilles

« La musique de la renaissance du folk américain est ‹ blanche ›, ‹ noire › et de toutes les nuances. »

américains. Mose Allison a déterré les trésors folk de son Mississippi natal pour les adapter dans un jazz moderne doux et homogène. John Benson Brooks a composé son *Alabama Concerto* pour des musiciens comme Cannonball Adderley et Art Farmer. Il a également enregistré avec Zoot Sims et Al Cohn un disque au titre révélateur de *Folk Jazz USA*. Quand on vit en Europe où la situation de la musique folklorique est délicate, où elle doit être nourrie et entretenue artificiellement pour montrer de vagues signes de vie, on est constamment surpris par la vigueur du folk aux États-Unis, la musique même qui a favorisé l'éclosion de tout ce qui y a vu le jour musicalement, y compris le jazz. Presque tous les dimanches à partir de midi, Washington Square dans le Village se remplit de musiciens qui couvrent toute la gamme du folk, des anciennes ballades au blues. Les jeunes (et parfois les moins jeunes) apportent leurs instruments et jouent ensemble, souvent sans se connaître, autour de la fontaine. Il y a souvent une dizaine de groupes différents faisant de la musique en même temps. Les enfants jouent et s'éclaboussent dans le bassin, les adultes s'assoient sur les marches et écoutent. De temps en temps, quelqu'un se lève, va rejoindre un groupe et se met à chanter. Quand un des musiciens d'un groupe en a assez et s'en va, il s'en trouve aussitôt un ou deux autres pour prendre sa place. Quand quelqu'un ne connaît pas très bien les paroles ou la

mélodie d'une chanson, on place un tourne-disque sur une des colonnes près du bassin et on écoute le morceau avant de réessayer immédiatement après.

New York est un monstre qui paraît aussi impersonnel et gigantesque qu'une ville de ce type peut l'être, surtout vue d'Europe. Toutefois, il y a de quoi s'interroger quand on constate que, au sein de ce monstre urbain, il existe une musique folk bien vivante qui a cessé d'exister dans les grandes villes européennes d'une taille pourtant nettement moindre et qui, à côté de New York, font presque provinciales. Les Blancs et les Noirs, les jeunes et les vieux, les hommes et les filles et les femmes, tous jouent et chantent des airs folk au pied de l'arc de Washington Square. Les trois petits garçons de notre dernière photo – ils se sont baptisés les Young Bards – sont des frères qui descendent de Harlem tous les dimanches pour faire de la musique dans le Village. Leur truc, c'est le blues. Qui sait si, parmi eux, il n'y a pas un des grands bluesmen ou jazzmen de demain ?

Dedication

This is the last shot I made on our trip across America. It was made, if you notice the sign, at 6:09 p.m. on a summer evening in June 1960 just outside Washington Square in Greenwich Village. I wonder about these three boys; they must be in their fifties now. I wonder where they are now, and if any of them became professional musicians? This book is dedicated to all musicians—past, present and future with my admiration, love and respect for the *JAZZLIFE* they live. —WC

Widmung

Das ist die letzte Aufnahme, die ich auf unserer Reise durch Amerika gemacht habe. Sie entstand, wie die Anzeigetafel zeigt, um 18:09 Uhr an einem Sommerabend im Juni 1960 unweit des Washington Square in Greenwich Village.
Ich frage mich, was aus diesen drei Jungen geworden sein mag; sie müssten heute um die fünfzig sein. Ich würde gern wissen, wo sie jetzt sind und ob einer von ihnen von Beruf Musiker geworden ist?
Dieses Buch ist allen Musikern – der Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft – gewidmet. Es ist Ausdruck meiner Bewunderung und Liebe für sie und meiner Achtung vor dem *JAZZLIFE*, das sie leben. – WC

Dédicace

C'est le dernier cliché de notre voyage à travers les États-Unis. Si vous remarquez bien, il a été pris à 18h09 par un soir d'été de juin 1960, juste devant Washington Square dans le Greenwich Village.
Je m'interroge sur ces trois garçons : aujourd'hui, ils doivent avoir la cinquantaine. Je me demande où ils sont, et si l'un d'eux est devenu un musicien professionnel ?
Ce livre est dédié à tous les musiciens, d'hier, d'aujourd'hui et de demain, avec mon admiration, mon respect et mon amour pour leur *JAZZLIFE*. – WC

INDEX

A
Abrams, Richard, *251*
Adams, Pepper, *30*, *417*, 419
Adderley, Julian Cannonball, *51*, *273*, 302, 308, *373*, *418*, 496–497, *569*
Adderley, Nat, *51*, *418*
Akiyoshi, Toshiko, *30*, *76*, *441*, 454
Albam, Manny, *441*, 486
Albany, Joe, *273*, 288–289
Alcorn, Alvin, *95*
Allen, Dick, 31, *91*, *94*
Allen, Red, 502, *503*
Allen, Richard, 27, *27*, *47*
Allison, Mose, *27*, *89*, *180*, *569*
Almeida, Laurindo, 349
Anderson, Ernestine, 345
Annon, Pauline, *37*
Archey, Jimmy, *371*, *372*, 389
Archia, Tom, *250*, *251*, 258–259
Armstrong, Audrey, 502
Armstrong, Louis, 12–13, *28*, *30*, *95*, *96*, *193*, *249*, *250*, *273*, 322–323, 364, 400–401, *417*
Art Blakey's Jazz Messengers, *274*
Austin, Claire, *372*
Avakian, George, *25*
Avedon, Richard, *26*

B
Bailey, Buster, *193*, 502, *503*
Baker, Chet, *29*, 276, *594*
Bales, Burt, *374*
Banks, Martin, 284–285
Barbarin, Louis, *95*
Barbarin, Paul, *95*, 171
Barber, Chris, *274*, *371*, *372*
Barnes, Paul, *93*, 120
Barnett, Charlie, 234
Barrett, Emma "Sweet", *93*, 102
Basie, Count, *49*, *50*, *211*, *225*, 226–227, *274*, *441*, *489*, *503*
Battle, Joe van, *417*
Beale Street Jug Band (Memphis Jug Band), 8–9, 192
Bean, Billy, 362–363, *374*
Bechet, Sidney, *193*, *372*, *503*, *531*
Beckwith, Pearson, *76*, 80, 81
Beiderbecke, Bix, *274*, *443*, *503*
Belafonte, Harry, *569*
Bell, Graeme, *372*
Bennett, Betty, 408
Berendt, Joachim–Ernst, *25*, *28*, 39, 43, 47, 188, 596
Berk, Lawrence, *31*, *76*, 80
Bigard, Barney, *371*
Bikel, Theodore, 584
Bilk, Acker, *274*, *371*
Bird, see Charlie "Bird" Parker
Blackwell, Edward, *418*, *530*
Blakey, Art, *76*, *90*, *251*, *274*, *418*, *443*, 472
Blanton, Jimmy, *531*
Bobcats, *372*
Bock, Richard, *28*
Bolden, Buddy, *50*, *93*, *371*
Bonano, Sharkey, *91*, *93*
Bond, Jimmy, 276, 290, 329, 572
Bradford, Alex, *26*, *49*, 52–57, 66
Bradley, Kawya, 296–297
Brand, Pat, *371*
Bridges, Lucius, *91*
Brookmeyer, Bob, 25, *211*, 303
Brooks, John Benson, *569*
Broonzy, Big Bill, *250*, *251*
Brown, Clifford "Brownie" *96*, *418*, 420, *443*, 450
Brown, Herbert, *251*
Brown, Marshall, *76*, 82–83
Brown, Ray, 350
Brubeck, Dave, *29*, *66*, *373*, *374*, 391
Brunies, George, *249*
Buckner, Teddy, *273*
Bunker, Larry, 292
Burke, Raymond, *91*, 93, *93*, 108
Burnett, Bobby, *211*
Burrell, Kenny, *441*
Butler, Joseph ("Kid Twat"), *93*, 120
Byas, Don, *212*
Byrd, Charlie, *26*, *418*, 428, 430
Byrd, Donald, *30*, *417*, *441*, 446

C
Cage, Butch, 50, *51*, 60–62, 73
Cain, Jackie, *30*, *275*, 404–405
Callender, Red, 333
Campbell, Marzie, *193*
Candoli, Conte, 273, *274*, *275*, 278–279
Cannonball Adderley Quintet, 308
Carney, Harry, *225*, 240–241
Carter, Benny, *29*, *225*, 226–227, *273*, *274*, *372*, *503*, 512
Carter, Betty, *489*
Caruthers, Ben, *30*, 444–445
Casher, Ted, 80
Castellano, Tony, *251*
Castro, Joe, 330, 355–356
Cave, Jay, *89*
Chaloff, Serge, *76*
Chambers, Paul, *275*, 296–301, *417*, *531*
Charles, Ray, *94*, *193*, 342, 343, *490*, 494–495
Charles, Roosevelt, *179*, 184–188
Charles, Teddy, *531*
Charlton, Lee, *89*
Chatman, Peter see Memphis Slim
Cherry, Don, *529*, 548
Chico Hamilton Quintet, *275*, 304
Chitjian, Haig, *251*
Christian, Charlie, *373*
Christian, Emile, *91*
Christy, June, 274, *274*, 354–355
Clark, Buddy, *275*, 296–297
Clarke, Kenny, *274*, *409*, 429, *441*, 461, *503*
Claxton, William, 26, 28, *31*, *45*, *75*, *89*, 188, *212*, *441*, *490*, *594*, 594
Clay, James, 337, 360–361
Clayton, Buck, *212*
Clement, Ben, *89*, 128
Cleveland, Jimmy, *443*, *568*
Cobble, Earl, *89*, 128
Cohn, Al, *569*
Coker, Dolo, 284–285
Cole, Nat King, 379
Coleman, George, *193*
Coleman, Ornette, *31*, 311, *418*, *529*, *492*, 531, *530*, *531*, 540, 549, 552–553
Collette, Buddy, 304
Coltrane, John, *530*, 534–535, 543, 560
Colyer, Ken, *372*
Comfort, Joe, *512*
Condon, Eddie, *249*, *503*, 506
Connover, Willis, *76*
Cook, Junior, *418*, 427
Cooper, Bob, 196–197, 273, *274*, 274, 278–279
Cooper, Robert, *193*
Coquille, Bob, *91*
Corley, Dewey, 192, *193*
Couey, Dean, 200, *201*
Counce, Curtis, 315
Count Basie Orchestra, 4–5, *29*, 229–231, *489*
Crawford, Charles, *193*
Crosby, Bing, *50*
Crosby, Bob, *90*, *372*
Crosby, Octave, *93*
Crotty, Ron, *374*, 375, 391
Cunningham, Don, 200, *201*
Curson, Ted, 530

D
Dane, Barbara, *372*
Dave Brubeck Octet, *76*
Dave Brubeck Quartet, *36*, *76*, *373*, 391
Davis, Lloyd, 391
Davis, Miles, *28*, *29*, *76*, *201*, *211*, *273*, *274*, *441*, *531*, 539
Davison, Wild Bill, *503*
DeFranco, Buddy, 355, *441*
Dennis, Oscar "Fats", *211*, 218–219
Desmond, Paul, *30*, 390, 391, *503*
Dietrich, Marlene, *30*, 400, *594*
Dixon, Willie, 265
Dizzy Gillespie Big Band, *373*, *489*
Dodds, Baby, *250*
Dolphy, Eric, *530*
Don Cunningham Combo, 200, *201*
Don Elliott Combo, *568*
Dorham, Kenny, *274*, *441*, *531*, 552–553, 554–555
Dorough, Bob, 362–363, *374*
Dorsey, Thomas A., *50*, 58–59, 70, 269
Drew, Kenny, 346
Driggs, Frank, *91*, *201*
Duke Ellington Orchestra, *30*, 402–403, *503*
Dukes, Joe, *193*
Duran, Eddie, 375
Durham, Eddie, *212*

E
Eager, Allen, *31*, 559
Eaglin, Blind Snooks (Little Snooks), *91*, *93*
Earl Hines Band, *372*
Eckstine, Billy, *374*
Edison, Harry "Sweets", *274*, 321, 460
Edwards, Teddy, *273*, *275*, 286
Eldrige, Roy, *274*, *503*, 512, 514
Ellington, Duke, *29*, *30*, *225*, 238–239, 240–241, *418*, *441*, *530*
Ellis, Herb, *29*, 230–231, *275*, *441*
Ertegun, Ahmet, *25*
Ertegun, Nesuhi, *25*, *91*
Eureka Brass Band, *27*, 47, *94*, *95*, *96*, 96, 136–137, 146–147
Eustis, Elizabeth (Sister), *91*, 109
Evans, Bill, 10–11, 357, *531*
Evans, Gil, *76*, *531*, 536–537
Evans, Hershel, *212*
Ewell, Don, *29*, 263, *374*

F
Fairley, Charles, 122, *418*
Farlow, Tal, 335, *441*
Farmer, Art, 312, *443*, *569*
Fate Marable Band, *201*
Feather, Leonard, *275*
Feetwarmers, *371*
Feldman, Victor, 336
Ferguson, Maynard, *441*, 462–463
Ferlinghetti, Lawrence, *374*
Firehouse Five, *274*, 319
Fischer, Clare, *441*
Fitzgerald, Ella, 230–231, *409*, 464, *489*, *490*
Five Pennies, *274*
Flanagan, Tommy, *417*
Flory, Med, *29*, *275*, 320–321
Foster, Frank, *417*
Foster, Pops, *371*, *372*, 388
Fountain, Pete, *93*
Fox, Gene, *251*
Frank Smith Trio, *212*
Freeman, Bud, *249*
Freeman, Russ, 328
Friedlander, Lee, *26*
Fuller, Curtis, *417*
Fuller, Jesse, 383, *569*

G
Gamble, Charlie, *91*
Garland, Red, *76*, *441*, 453
Garner, Erroll, *76*, *441*, *503*, 522
Gelber, Jack, *567*, *568*, *572*
Geller, Herb, 351
Gene "Bow Legs" Miller Combo, *193*
George Lewis Band, *92*, *93*
George Williams Brass Band, *27*, 91, *95*, *96*, 108–109
Gerry Mulligan Quartet, 308
Gershwin, George, *27*
Getz, Stan, 20, *76*, *251*, 359, *441*, 458, 459, 485, 528
Gibbs, Mike, *76*, 80
Gibbs, Terry, 6–7, *29*, *274*, *275*, 296–301, 352
Gilbert, Charles, 200, *201*
Gillespie, Dizzy, *30*, *49*, *274*, *373*, 398–399, *418*, *441*, 478–479
Gitler, Ira, *51*
Giuffre, Jimmy, *274*, *275*, 282–283, 292, *418*, *503*, *569*
Gleason, Ralph, *30*, *373*, *374*
Goldoni, Lelia, *30*
Golson, Benny, *443*, 454
Gonsalves, Paul, *225*
Gonsoulin, Tommy, *91*, 108
Goodman, Benny, *76*, *211*, *249*, 443, *489*, 524
Goodpastor (Reverend), *49*
Gordon, Dexter, *273*, 284–285, *568*
Gospel Pearls, 51, *51*, 64–65
Graas, John, *531*
Gray, Wardell, *273*, 275, *418*
Griffin, Johnny, *503*
Grosz, Marty, *249*, 252, 267
Gryce, Gigi, *443*
Guesnon, George "Creole Blues", *93*, 120, 121
Gutierrez, Sal, *91*, 108
Guyton, Lawrence, 122, *418*

H
Hackett, Bobby, *503*, 507
Hadlock, Dick, *374*, *375*
Haig, Al, *273*
Hall, Jim, *275*, 282–283, 304, 372, 540
Hamilton, Chico, 304–305, 330
Hamilton, Jimmy, *225*, 240–241
Hammond, John, *49*
Hampton, Lionel, *374*, *443*
Handy, William Christopher, *27*, *193*, *201*
Hardaway, Bob, 362–364, 374
Hardin, Lil, *193*
Harold Land Quartet, *275*
Harris, Barry, *30*, 417, *417*
Harris, Eddie, *251*
Hart, Clyde, *212*
Hawkins, Coleman, *30*, *503*, 512, 515
Hayes, Clancy, *372*
Heath, Percy, *441*, 461
Heath, Albert, *30*, *211*, 424–425
Hemingway, Ernest, *567*
Henderson, Fletcher, *201*, *212*
Hendricks, Jon, *275*, *441*, 470, 550, 563
Henry, Pat, *30*, *374*
Herman, Woody, *90*, *225*, 235
Heyward, DuBose, *27*
Hickox, Edwin "Sleepy", *211*
Higgins, Billy, *530*

Hill, Buck, *26*, 418, *418*, 432–433
Hillyer, Lonnie, *30*, 416, *417*
Hines, Earl, *29*, *371*, *372*, 389
Hodes, Art, 249, *249*
Hodges, Johnny, *225*, 240–241, *531*
Hodier, André, *530*
Holiday, Billie, *441*, 465
Holman, Bill, *274*, *275*
Holt, William "Schoolboy", *211*
Hooker, John Lee, *417*, *569*, 570
Hopkins, Claude, 502, *503*
Horace Silver Quintet, *418*
Horn, Paul, 28, 304–305
Hot Lips Page, *212*
Howard, Darnell, *29*, *371*, *372*, 392–393
Hubbard, Freddie, *30*, *418*, 424–425
Hug, Armand, *91*, 108
Hughes, Langston, 490, *490*
Humes, Helen, *273*, 310
Humphrey, Percy, *93*, 102
Humphrey, Willie, *91*
Humphries, Lex, *26*, *418*, 426

I
Ingolffson, Andreas, *76*
Inspirational Youth Choir, *49*
International Band of the Berklee School, 80

J
Jackson, Dewey, *28*, *201*, 202
Jackson, Ira, *30*, 416, *417*
Jackson, Jump, *28*, *250*, *251*, *254*
Jackson, Lee, *250*, *251*
Jackson, Mahalia, 48, *49*, *50*, *91*, 260–261, *490*
Jackson, Milt, *50*, *373*, *417*, *441*, 461
Jamal, Ahmad, *251*, *503*
James Moody Band, *489*
Jay McShann Band, *212*
Jefferson, Eddie, *489*
Jefferson, Thomas, *93*
Jimmy Giuffre Trio, 282–283
Jimmy Keith Band, *211*
Jobim, Antonio Carlos, 358–359
John Probst Quartet, *89*
Johnson, Bunk, *93*, *212*, *371*, *372*
Johnson, James P., *489*
Johnson, Jay Jay, *30*, *76*, *418*, 424–425, *568*
Johnson, Joshua, *212*, 222
Johnson, Merle, *212*
Johnson, Pete, *212*
Jolly, Pete, 327
Jones, Carmell, *28*, *212*, 212–213, 220, *418*
Jones, Clarence, *275*
Jones, Eddie, 229
Jones, Elvin, 476–477, *503*, *530*
Jones, Jo, *503*, 559
Jones, Philly Joe, 331, *530*
Jones, Quincy, *49*, *76*, *441*, *443*, *568*
Jones, Sam, 452
Joplin, Scott, *28*, *201*, *374*
Jump Jackson Band, *251*, *252*

K
Katz, Fred, 304–305
Kaye, Danny, 322–323
Keith, Jimmy, *211*
Kelly, Wynton, *29*, *275*, 296–301, 480
Kenner, Sonny, 215
Kenton, Stan, *225*, 242–243, 244–245, 247, *441*, *568*
Keppard, Freddie, *93*
Keppard, Louis, *93*, 114–115
Kerouac, Jack, *374*
Kessell, Barney, 317, 368
Kid Ory's Creole Jazz Band, *92*
Kid Thomas's New Orleans Jazz Band, *93*
King Cole Trio, *76*
King, Leon, 203
King, Teddy, *271*, 296–301
Kingston Trio, *569*
Kirk, Andy, *211*, *212*, *225*, *489*
Kirk, Rahsaan Roland, *30*, *418*, 429
Kirk, Wilbert, *503*
Kirkland, Eddie, *417*, 421
Koenig, Lester, *91*
Konitz, Lee, *29*, *30*, *442*, 456–457
Kral, Roy, *30*, *275*, 404–405
Kramer, Harry, *568*
Krupa, Gene, *93*
Kühn, Rolf, *441*

L
La Rocca, Nick, *89*, *90*, *91*, 592
Ladnier, Tommy, *372*, *503*
LaFaro, Scott, *531*
Laine, Frankie, *50*
Laine, "Papa Jack", *90*, 100–101
Lambert, Dave, *275*, *441*, 470
Lambert, Hendricks & Ross, *275*, 470
Land, Harold, *275*, 334
Lannigan, Jim, *249*, 252, 267
LaPorta, John, *76*
Lastie, Melvin, 122, 166, *418*
Lattre, Pierre de (Reverend), *374*
Lateef, Yusef, *417*, 431
Laws, Hubert, 336
Leadbelly, *27*, *179*, *193*
Lee, George Ewing, *212*, *225*
Lee, Julia, *212*
Lee, Peggy, 280–281
Leonard, Harlan, *211*, *212*
Levey, Stan, 273, 278–279
Levy, Lou, 230–231, 292
Lewis, George, *92*, *93*, *84*, *118*, 119, *372*
Lewis, Jack, *25*
Lewis, John, *92*, *274*, 414, *441*, 461, *531*
Lewis, Meade Lux, *273*, 291
Lewis, Mel, *275*, 296–301
Lewis, Ramsey, *29*, 248
Ley, Eggy, *372*
Li'l Snooks Eaglin Band, 134
Lighthouse All-Stars, *29*, 273, *273*, *274*, 277, 278–279
Lincoln, Abbey, *31*, 394–395, *441*
Lion, Alfred, *50*
Lionel Hampton Orchestra, *275*, *443*
Little, Booker, *193*
Littman, Peter, 276
Lovett, Baby, *212*, 222
Lunceford, Jimmie, *212*
Lyons, Jimmy, *30*
Lyttelton, Humphrey, *371*

M
Mabon, Willie, *250*
Machito, *442*
Mailer, Norman, *567*
Maini, Joe, 340
Malle, Louis, *274*
Mandel, Johnny, *274*
Manne, Shelly, *29*, *273*, *274*, *275*, 306–307
Marable, Larance, 331
Mardin, Arif, *76*, 80
Mares, Joe, *91*
Mares, Paul, *91*
Mariano, Charlie, *30*, *75*, *441*, 455, 456
Marmarosa, Dodo, *273*
Marsh, Warne, *30*, *410*, 456–457
Martin, Bill, 203
Mason, Norman, 203
Massey, Carmen, *27*, *89*, 106–107
Mastren, Carmen, *441*
Matthews, Charles, *212*, 212–213, 220
Mattos, Michael, *568*, 572–573
Maxey, Hoagman, *27*, 179, *179*
Maynard Ferguson Big Band, *441*
McBrowne, Lenny, *374*, 375, *375*
McCall, Mary Ann, 352
McCann, Les, *51*, 344
McFadden, Eddie, *49*
McFarland, Gary, 458, 485
McFarland, Will, 368
McGhee, Brownie, 572
McGhee, Jerry, *96*
McKendrick, Mike, *250*
McKinney, William, *274*
McKinney's Cotton Pickers, *274*, *503*
McLean, Jackie, *530*, 567, *568*, 572–573
McPartland, Jimmy, *249*, *503*, 504–505
McPartland, Marian, *503*, 504–505
McPherson, Charles, *30*, 416, *417*
McShann, Jay, *28*, *211*, *212*, *225*
Melvin Lastie Quintet, 122, *418*
Memphis Jug Band see Beale Street Jug Band
Mezzrow, Mezz, *372*
Miles Davis Capitol Orchestra, *531*
Miles Davis Quintet, *275*, *489*
Miles, Lizzie, *91*, *92*, 112
Miller, Gene "Bow Legs", *27*
Miller, Henry, *567*
Mingus, Charlie, *30*, *31*, 529, *529*, *530*, *531*, 549, 552–553
Mitchell, Billy, *417*
Mitchell, Blue, *418*, 427
Mobley, Hank, *442*, 492–493
Modern Jazz Quartet, *30*, *92*, *274*, *275*, 414, *441*, 461, *530*, *568*
Moffitt, Peggy, *25*, 26, 27, *30*, *31*, 380, 551, *594*, *596*
Monk, Thelonious, *29*, *30*, *90*, *275*, *373*, 380–383, 406, *530*, 532–533, 561
Montgomery Brothers, *29*, 370, 373, *373*, 378, 415, *418*
Montgomery, Buddy, *29*, 370, 373, *373*, 378, 415
Montgomery, Eurreal ("Little Brother Montgomery"), *250*, *251*
Montgomery, Monk, *29*, 370, 373, *373*, 378, 415
Montgomery, Wes, *29*, 360–361, 370, 373, *373*, 378, 415
Montrose, Jack, *417*
Moore, Brew, *373*, 374
Morello, Joe, *503*
Morgan, Frank, *273*, 274
Morgan, Lee, *26*, *418*, 426, 434, *443*, 472
Morganfield, McKinley see Muddy Waters
Morton, Jelly Roll, *89*, *91*, *95*, *259*, *372*
Moten, Benny, *211*, 212, *223*
Mulligan, Gerry, *30*, 31, 396–397, 398–399, 412, 441, *441*, *443*, *503*, 516–517
Murphy, Turk, *372*
Myers, Aaron, *251*

N
Nagatani, Bob, *251*
Nance, Ray, 403
Nashville, Vernon, 200, *201*
Navarro, Fats, *443*
Nelson, Dave, 296–301
Nelson, Louis, *93*, 120
New Orleans Rhythm Kings, *91*, *249*, *371*
Newborn, Phineas, 193, *193*
Newman, Floyd, *193*
Newman, Joe, 228
"Newport Rebels", *30*, 529, 548–549, 552–553, 559, 563
Newport Youth Big Band, 82–83
Nichols, Red, *274*, *371*
Norvo, Red, *274*, 332
Notre Dame High School Band, *75*, *76*

O
O'Connor, Norman (Father), *31*
O'Day, Anita, 246
Oden, James see St. Louis Jimmy
Odetta, 383, *569*
Oliver, King, *91*, *93*, *249*, *250*, *274*
Olympia Band, *93*, *122*
Original Dixieland Jazz Band, *89*, *90*, *91*, *118*, *371*
Ory, Kid, *29*, *92*, *371*, *372*, 386–387
Oster, Harry, *27*, *51*, *179*,*180*
Otis, Charles, 122, *418*

P
Page, Walter, *212*
Paich, Marty, 343
Pajaud, William E., *95*, *96*
Palmer, Singleton, *201*, 203
Panassié, Hugues, *372*
Papa Bue, *371*, *372*
Paris, Sidney de, *503*, 508–509
Paris, Wilbur de, *80*, *503*
Parker, Charlie "Bird", *28*, *76*, *90*, 210, *211*, *212*, *273*, *374*, *529*
Patchen, Kenneth, *374*
Patey, Bill, *89*
Patterson, Ottilie, *372*
Paul, Manuel, *93*, 120
Pavageau, Slow Drag, *92*, 110–111
Penn, Sammy, *93*, 120
Peña, Ralph, *275*, 282–283, 292, 362–362, *374*
Pepper, Art, *275*, 293
Perkins, Bill, 356
Perkins, Carl, *273*, 287
Person, Joe L., *193*, 199
Peters, Joe, *275*
Peterson, Oscar, *76*
Petit, Buddy, *91*
Pettiford, Oscar, *76*, *441*, 460
Picou, Alphonse, *92*, *93*, 123
Pierce, Billie, *91*, 99
Pierce, Dee Dee, *91*, 99
Pitts, Vincent, *201*, 204–205
Poindexter, Pony, *30*, *374*, 376–377
Pomeroy, Herb, *76*
Ponce, Tommy, *251*
Porcino, Al, *275*, 296–301
Porcino, Sandy, 296–297
Powell, Bud, *76*, *212*, *273*, *372*
Pozo, Chano, *373*
Preservation Hall Jazz Band Foundation, 29
Preston, Billy, 319
Previn, André, *249*, 314, 348
Prince, Len, *594*
Prince, Robert, *568*
Probst, John, *89*, *418*
Procope, Russell, 240–241
Puente, Tito, *442*, 468–469

R
Rainey, Ma, *50*
Ramsey Lewis Trio, *29*, 248, 250, *251*, 268
Randolph, Percy, *91*
Redd, Freddie, *568*, 572–573
Redman, Don, *201*, *503*
Reitan, Don, *89*
Rena, Kid, *91*
Rice, Harold, *211*, 218

Rice, Willie, *211*
Richards, Ann, 247
Ritchie, Larry, *568*, 572–573
Roach, Max, 18–19, *29*, *31*, 520, *530*, *531*, 550, 552–553, 556–557, *568*
Robbins, Jerome, *568*
Roberts, Corky, *250*, *251*
Robinson, Jim, *92*, 110–111, 113
Roché, Betty, 352–353
Rogers, Shorty, *29*, *274*, *275*, 292, 316–317, 364
Rollins, Sonny, *31*, *76*, *251*, *273*, *275*, *441–443*, 523, *530*
Rose, Wally, *372*, *374*
Rosolino, Frank, *273*
Ross, Annie, *275*, 470
Rowles, Jimmy, 419
Rugolo, Pete, *275*
Rumsey, Howard, 273, 278–279
Rushing, Jimmy, *212*, *225*, 402–403, 544
Russell, Bill, *91*, *94*
Russell, George, *441*, *531*
Russell, Pee Wee, *503*, 508
Russell, Ross, *273*
Russo, Bill, *76*, *568*
Ruth Walton Dancers, 556–557, *568*

S
Sal, Dizzy, *76*, 80
Sales, Grover, 414
Salisbury, George, *211*
Sauter–Finnegan Orchestra, 236–237
Schuller, Gunther, *531*, 540
Scobey, Bob, *372*, 377
Scott, Shirley, *49*, *489*
Scott, Tony, *273*
Segal, Joe, *251*
Serpas, Mike, *89*
Shade, Will, *27*, 192, *193*, 195
Shakey Jake, *250*, 255
Shank, Bud, 273, *274*, *275*, 278–279, 294–295
Shaw, Lige, 203
Shearing, George, 329, 378
Sheldon, Jack, 340, 341
Shields, Harry, *91*
Shields, Larry, *91*
Shorter, Wayne, 434
Shorty Rogers–Harold Land Quintet, *274*, *275*
Silver, Horace, *29*, *50*, *76*, *193*, *275*, 296–301, 372, *418*
Simone, Nina, 538
Sims, Zoot, 346–347, *441*, 482, *569*
Sinatra, Frank, *225*, *490*, *594*
Singer, Hal, 502, *503*
Singleton Palmer Band, *201*, 203
Slay, Emmett, *417*
Slim, Memphis, *28*, *193*, *250*, *251*, 262, 263
Smith, Bessie, *50*, *91*, *193*, *250*, *372*, *441*, *490*
Smith, Carson, 304
Smith, Flora, *201*
Smith, Frank, *212*
Smith, Harry, 75, *76*
Smith, Jimmy, *49*, *489*, 489
Smith, Johnny "Hammond", *49*, 489, *489*
Smith, Louis, *193*
Smith, Stuff, *503*, 509
Smith, Tab, *530*
Smith, Willie "the Lion", 489
Spanier, Muggsy, *29*, *371*, *372*, 388
Spann, Les, 398–399
Spassov, Petar, *76*, 80
St. Cyr, Johnny, *273*
St. John's Baptist Temple, *49*, 56–57, 69
St. Louis Jimmy, *193*, *250*, 251, 254
St. Louis Peacock Charleston Band, *201*
Stan Kenton Band, *225*, 244–245, *441*
Star Spiritual Singers of Coastal Georgia, *75*, 77–78
Staton, Dakota, 545
Stearns, Marshall, *75*
Stein, Gertrude, *567*
Stein, Johnny see Laine, "Papa Jack"
Steinbeck, John, *225*
Steiner, John, *91*, 250, *251*
Stewart, Rex, 12, *503*, 503, 512
Stitt, Sonny, *29*, 251, *275*, 298–299, *489*, 496, 520
Stone, Jesse, *212*, *225*
Strozier, Frank, *193*, *530*
Stuart, David, *91*
Suber, Charles, *76*
Sullivan, Ira, 251
Sullivan, Joe, 29, 264, *371*
Sunny, Little, *417*
Sunnyland, Slim, *250*
Sykes, Roosevelt, *29*, *250*, *251*, 254, 256–257
Szabo, Gabor, *76*, 80

T
Tate, Buddy, *489*, 491
Tatum, Art, *76*
Taylor, Art, *443*, 473
Taylor, Bucky, *251*
Teagarden, Jack, *29*, *91*, 263, 503, *503*
Teddy Buckner's Dixieland Band, *273*
Terry Gibbs's Big Band, *275*
Terry, Clark, *441*
Terry, Sonny, *572*
Teschemacher, Frank, *249*
The Young Bards, *569*
Thelonious Monk Quartet, *489*
Thomas, Joe, *212*
Thomas, Kid, *93*, 120
Thomas, Willie B. (Reverend), 50, *51*, 62–63
Thompson, Sir Charles, *489*
Thompson, Jimmie, *250*
Thompson, Johnny, *250*
Thurber, James, *568*
Timmons, Bobby, *51*, 276, 290
Tizol, Juan, *225*
Tjader, Cal, *30*, *373*, 384–385
Tormé, Mel, *50*
Tracy, Jack, *418*
Trice, Amos, *273*, *275*, 286
Tristano, Lennie, *441*
Tucker, Ben, 571
Turner, Joe, *442*
Turpin, Tom, *201*
Tuxedo Brass Band, 2–3, *27*, 91, *94*, *95*, *96*
Tynan, Kenneth, *568*

U
Urso, Phil, 276

V
Vadim, Roger, *274*
Vaughan, Sarah, *441*, 471, *489*
Vaughn, Tony, *201*, 204–205
Verret, Emile, 122, *418*
Vinnegar, Leroy, *275*
Vinson, Eddie "Cleanhead", *212*

W
Wachler, Dr. Ingolf, *92*
Wadlington, James "Pinky", *91*
Walker, T–Bone, 214, *273*
Waller, Fats, *91*, *489*
Washington, Dinah, 338–339, 451, 454, 483, *489*
Waters, Clear, *28*, *250*
Waters, Ethel, 324–325
Waters, Muddy, *28*, *250*, *251*, 541, *569*
Watkins, Doug, *417*
Watters, Lu, 43, *372*, *373*, 411
Weaver, Clint, *211*, 217
Webster, Ben, *212*, *503*, 512, 517
Wein, George, *30*
Welch, Guitar, *179*
West, Paul, 481
White, Amos, *372*
White, Joe, *193*, 194
White, Josh, *569*
Whiteman, Paul, 503, *503*
Wilbur de Paris "New" New Orleans Jazz Band, *92*, *503*
Wilen, Barney, *274*
Wiley, Tina, *201*
Wilkins, Ernie, *76*, *441*
Williams, Cootie, 488, *489*
Williams, Evelyn, 109
Williams, Joe, 4–5, *26*, *225*, 232–233
Williams, Mary Lou, *30*, *76*, *212*, 442, *442*
Williams, Robert Pete, *180*
Williamson, Claude, 273, 278–279
Wilson, Gerald, 313
Wilson, Russ, *373*
Wilson, Teddy, 449, *503*, 519, 527
Winding, Kai, *568*
Witherspoon, Jimmy, *212*, 215, *273*
Wolff, Francis, *50*
Wood, William, *30*, 416, *417*
Wright, John, *251*

Y
Yerba Buena Jazz Band, *372*
Young, Eldee, 248
Young, Lester, *76*, *211*, *212*, *273*

Z
Zoller, Attila, *25*

Numbers in italics refer to text pages.

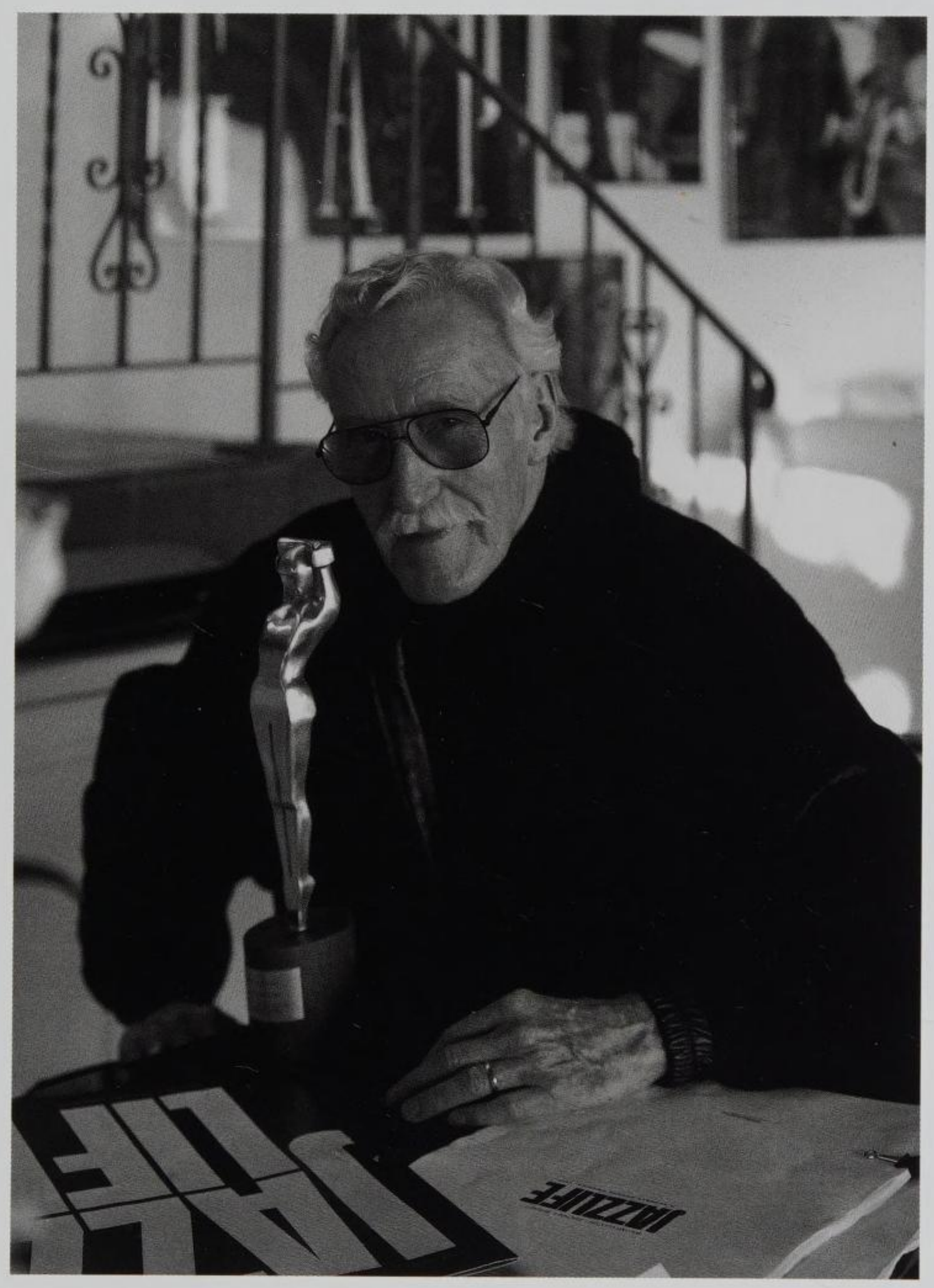
Nick La Rocca claimed to have "invented jazz" with his all-white Original Dixieland Jazz Band.

Nick La Rocca nahm für sich in Anspruch, mit seiner nur aus Weißen bestehenden Original Dixieland Jazz Band den Jazz »erfunden« zu haben.

Nick la Rocca soutient avoir « inventé le jazz » avec son orchestre entièrement composé de Blancs, l'Original Dixieland Jazz Band.

BIOGRAPHY/BIOGRAFIE/BIOGRAPHIE

William Claxton



William Claxton with his newly won *Lucie Award*, photographed by Len Prince, Los Angeles, 2004.

William Claxton mit dem ihm soeben verliehenen *Lucie Award*, fotografiert von Len Prince, Los Angeles, 2004.

William Claxton avec le *Lucie Award* qu'on vient de lui décerner, photographié par Len Prince à Los Angeles en 2004.

Born and raised in Southern California, William Claxton holds a special place in the history of American photography. Since his earliest pictures in the 1950s, he has been creating photographs that have garnered attention for their intimate yet soulful feel. Always noted for his sensitive and poetic style, Claxton has long been considered the preeminent photographer of jazz music. Hisjazz imagery has graced the covers of countless albums and magazine covers for over five decades.

In 1952, while a student at UCLA, Claxton began to photographa young and unknown trumpet player named Chet Baker. The resulting collection of images from these sessions has become known throughout the world of jazz music. Throughout the trumpeter's meteoric rise to fame and his equally dramatic demise, the Claxton images of Baker are largely credited as defining both his initial fame and posthumous legacy.

Since his early career—shooting for *LIFE*, *Paris Match*, and *Vogue*, among other magazines—Claxton has worked with and become friends with many Hollywood luminaries. His very personal pictures of Frank Sinatra, Marlene Dietrich, Steve McQueen and Judy Garland have made lasting impressions of the intimate moments coaxed from such traditionally private personalities. Well known in the recording world, Claxton is one of the founding members ofThe Recording Academy (formerly called the National Academy of Recording Arts and Sciences—NARAS), producers of the Grammy Awards. In 2003, he was awarded the distinguished Lucie at the International Photography Awards.

In the 1960s, Claxton collaborated with his wife, the noted fashion model Peggy Moffitt, to create a stunning collection of iconic fashion images featuring the revolutionary designs of Rudi Gernreich. A Claxton-directed film from this era, Basic Black, is considered by many to be the first "fashion video" and is now part of the collection of the Museum of Modern Art in New York. To this day, the Claxton/Moffitt/Gernreich images from this era continue to be hailed as masterful examples of modern style.

As the author of thirteen books and subject of dozens of exhibitions, William Claxton enjoys a worldwide audience for his work. Claxton lived in Beverly Hills with his wife and partner Peggy Moffitt. He died on October 11, 2008. Their son Christopher manages their photographic archives.

Steve Crist

William Claxton, in Südkalifornien geboren und aufgewachsen, nimmt in der Geschichte der amerikanischen Fotografie einen besonderen Platz ein. Seit seinen frühesten Aufnahmen in den 1950er Jahren hat er Bilder geschaffen, die mit ihrer intimen, doch seelenvollen Atmosphäre die Aufmerksamkeit auf sich ziehen.
Claxton, dessen einfühlsamer und poetischer Stil stets Beachtung fand, gilt seit langem als herausragender Fotograf der Jazzmusik. Seine Aufnahmen aus der Jazzszene schmücken seit über fünf Jahrzehnten die Cover von zahllosen Schallplattenalben und Zeitschriften.
1952, noch während seines Studiums an der University of California in Los Angeles, machte Claxton die ersten Aufnahmen von einem jungenund damals noch unbekannten Trompeter namens Chet Baker. Die Bildersammlung, die das Ergebnis dieser Fotosessions war, ist in derganzen Welt der Jazzmusik bekannt geworden. Die Fotografien, mit denen Claxton den kometenhaften Aufstieg des Trompeters zum Ruhm und seinen ebenso dramatischen Niedergang begleitete, gelten in weiten Kreisen als Zeugnisse, die Bakers Erfolge in seinen Anfängen dokumentieren und gleichzeitig sein posthumesVermächtnis darstellen.
Seit Beginn seiner Karriere – als Fotograf für *LIFE*, *Paris Match*, *Vogue* und andere Magazine – hat Claxton mit vielen Hollywoodgrößen zusammengearbeitet und mit ihnen Freundschaft geschlossen. Seine sehr persönlichen Aufnahmen von Frank Sinatra, Marlene Dietrich, Steve McQueen und Judy Garland führen auf einprägsame Weise die intimen Momente vor Augen, die er diesen in ihre Privatsphäre verkapselten Persönlichkeiten entlockt hat. Claxton, der auch in der Schallplattenbranche kein Unbekannter ist, gehört zu den Begründern der Recording Academy (vormals National Academy of Recording Arts & Science – NARAS), die den Grammy vergibt. 2003 wurde ihm von der IPA (International Photography Awards) der begehrte Lucie Award zuerkannt.
In den 1960er Jahren schuf Claxton gemeinsam mit seiner Frau Peggy Moffitt, die sich als Model einen Namen gemacht hat, eine überwältigende Fotoserie mit Aufnahmen der revolutionären Kollektionen des Modeschöpfers Rudi Gernreich, die zum Kultsymbol geworden sind. Ein Film ausdieser Zeit, Basic Black, der unter der Regie von William Claxton entstand, gilt als Vorläufer des »Modevideos« und befindet sich jetzt in der Sammlung des Museum of Modern Art in New York. Bis auf den heutigen Tag werden die Bilderdes Teams Claxton, Moffitt und Gernreich als meisterhafte Beispiele des modernen Stils gerühmt.
William Claxton, der am 11. Oktober 2008 starb, veröffentlichte dreizehn Bücher und zeigte seine Arbeiten in zahlreichen Ausstellungen. Er verfügt über eine Fangemeinde in der ganzen Welt. Claxton lebte mit seiner Frau und Partnerin Peggy Moffitt in Beverly Hills. Ihr Sohn Christopher verwaltet das Fotoarchiv.

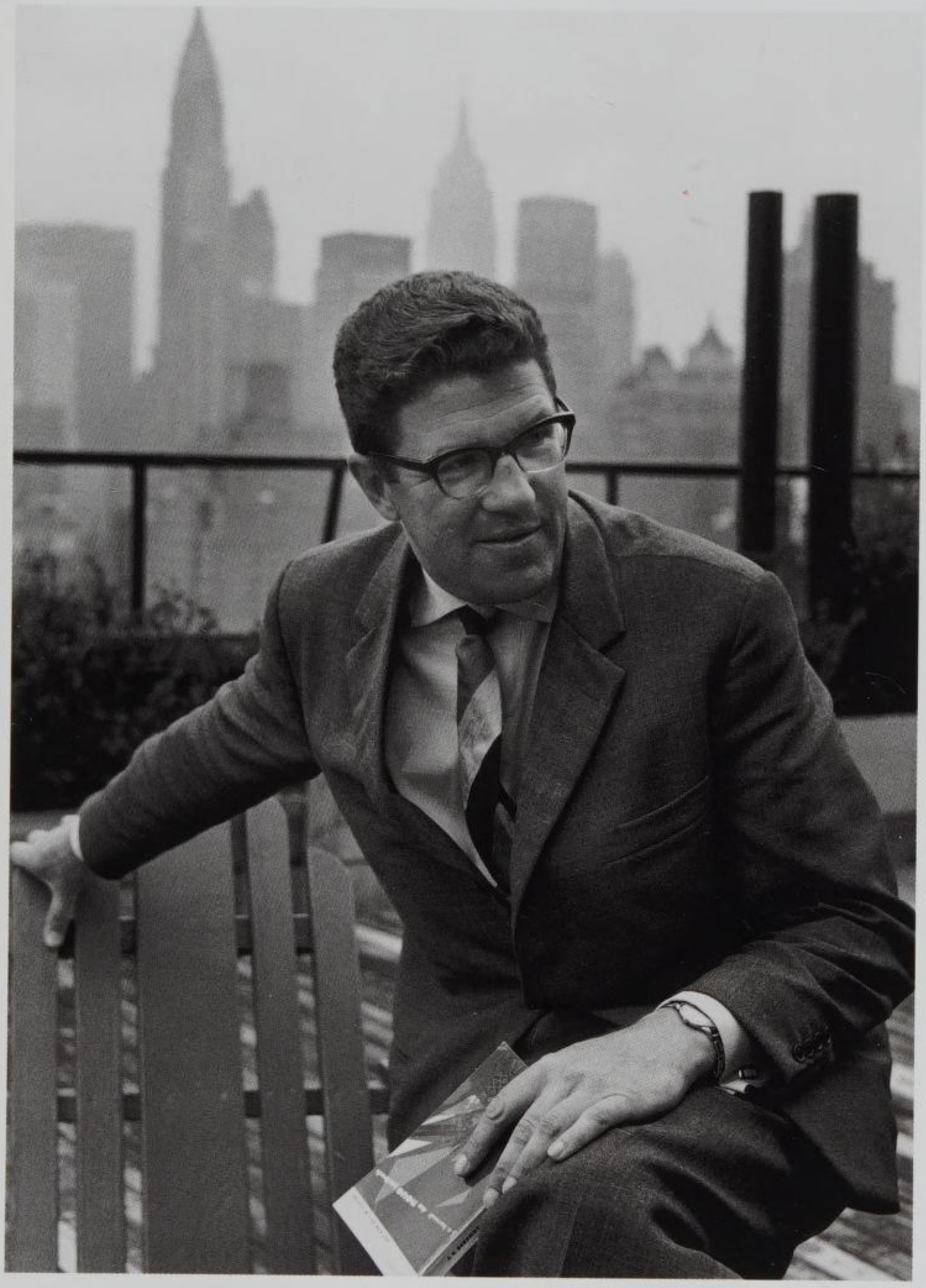
Steve Crist

William Claxton, qui est né et a grandi dans le sud de la Californie, occupe une place à part dans l'histoire de la photographie américaine. Dès ses premières photos dans les années 50, ses images intimes et expressives ont retenu l'attention.
Connu pour son style sensible et poétique, Claxton a longtemps été considéré comme lephotographe du jazz par excellence. Ses images de musiciens ont orné d'innombrables pochettes de disques et couvertures de magazine pendant plus de cinq décennies.
En 1952, alors qu'il étudiait à UCLA, il commençait à photographier un jeune trompettiste inconnu du nom de Chet Baker. Les images de ces séances sont désormais légendaires. Tout au long de l'ascension météorique du musicien jusqu'à sa fin tragique et tout aussi brutale, ses portraits par Claxton ont documenté et capturé sa célébrité naissante autant que sa gloire posthume.
Dès les débuts de sa carrière, au service de *LIFE*, *Paris Match* et *Vogue* entre autres magazines, Claxton a travaillé et s'est lié d'amitié avec de nombreuses sommités de Hollywood. Ses portraits très personnels de Frank Sinatra, Marlene Dietrich, Steve McQueen et Judy Garland sont autant de témoignages intimes de ces personnalités pourtant réputées très secrètes. Bien connu dans le monde du disque, Claxton est l'un des membres fondateurs de la Recording Academy (autrefois appelée la NARAS, « National Academy of Recording Arts and Sciences »), qui produit les célèbres trophées dela musique, lesGrammy Awards. En 2003, l'International Photography Awards lui a remis leprestigieux prix Lucie.
Dans les années 60, Claxton, en collaboration avec son épouse, le célèbre mannequin Peggy Moffitt, a produit une superbe série d'images de mode devenues emblématiques, présentant les créations révolutionnaires de Rudi Gernreich. Lefilm qu'il a réalisé à la même époque, Basic Black, est considéré par beaucoup comme la première « vidéo de mode » et est désormais entré dans les collections du Museum of Modern Art de New York. À ce jour, ces images réunissant les talents de Claxton, de Moffitt et de Gernreich continuent d'être célébrées comme des exemples magistraux du style moderne.
Après avoir signé treize albums et fait l'objet dedizaines d'expositions, William Claxton est désormais connu et apprécié dans le monde entier. Il vivait à Beverly Hills avec sa femme et associée Peggy Moffitt. Claxton s'est éteint le 11 octobre 2008. Leur fils, Christopher, gère leurs archives photographiques.

Steve Crist

BIOGRAPHY/BIOGRAFIE/BIOGRAPHIE

Joachim E. Berendt



Joachim E. Berendt, New York City, 1960,
photographed by Peggy Moffitt.

Joachim E. Berendt, New York City, 1960,
fotografiert von Peggy Moffitt.

Joachim E. Berendt à New York en 1960,
photographié par Peggy Moffitt.

In Germany he was called the "jazz pope," and indeed, Joachim-Ernst Berendt was the most influential non-musician in the German jazz scene for more than 50 years. Joachim Berendt was born July 20, 1922, in Berlin and came into contact with jazz in the mid-1930s. His father was a protestant minister who fought against the Hitler regime and died in the concentration camp at Dachau. Berendt was called into military service from 1942–1945, and after the war spent some time in prison camps. In 1946 he returned to Baden-Baden and became one of the founding members of Südwestfunk (Southwest radio).

From the beginning at Südwestfunk, Berendt produced jazz broadcasts using his own extensive collection as well as material from radio archives in Berlin and Paris. He ultimately became director of the department, and many other radio stations modeled their jazz departments on the Baden-Baden model he created. At Südwestfunk he ultimately came to produce thousands of broadcasts for both radio and television. At the same time he produced more than 250 records, including many issued on the MPS-SABA label. In 1953 he first published *Jazzbuch*, that was updated and translated into more than eighteen languages over the years. It became the most successful history book on jazz worldwide, selling more than 1.5 million copies. For over fifty years it remained the starting point for jazz lovers as an information source about the history and aesthetics of jazz.

In 1960, Berendt traveled the United States with photographer William Claxton for the creation of *JAZZLIFE*, a seminal book that documented the American jazz scene. It has since become a highly sought-after collectible.

Berendt became more and more disillusioned with the development of jazz in the 1970s. As he had always been interested in the avant-garde aspects of music, he published a succession of books in which he reflected upon the psychology of listening more than upon any specific musical tradition. Upon his departure from radio in 1987, he organized workshops and gave lectures. As jazz was becoming less central to his life, he sold his collection of records, books and documents to the city of Darmstadt, Germany, where it became the basis for the Jazzinstitut Darmstadt.

Berendt's last book *Es gibt keinen Weg, nur gehen: Sein in der Natur (There Is No Way But To Go)* was published in 1999. On the way to a reading from this book, he was hit by a car while crossing the street in Hamburg on February 3, 2000. He died the next day from his injuries. Today, the services he rendered to jazz are still acknowledged worldwide.

Wolfram Knauer

In Deutschland wurde er der »Jazzpapst« genannt, und tatsächlich war Joachim-Ernst Berendt in der deutschen Jazzszene über 50 Jahre lang der einflussreichste Nicht-Musiker.
Berendt wurde am 20. Juli 1922 in Berlin geboren und kam Mitte der 1930er Jahre mit dem Jazz in Kontakt. Sein Vater war ein evangelischer Pfarrer, der im Widerstand gegen das Hitlerregime kämpfte und im Konzentrationslager Dachau starb. Von 1942 bis 1945 diente Berendt in der Wehrmacht und verbrachte nach dem Krieg einige Zeit in Gefangenenlagern. 1946 kehrte er nach Baden-Baden zurück und gehörte dort zu den Mitbegründern des Südwestfunks. Seit seinen Anfängen bei diesem Sender produzierte er Jazzsendungen, für die er seine eigene umfangreiche Schallplattensammlung und Material aus den Rundfunkarchiven in Berlin und Paris benutzte. Er wurde schließlich Leiter der Jazzredaktion beim SWF und Vorbild für viele andere deutsche Rundfunkanstalten, die ihre Jazzabteilungen nach dem Baden-Badener Modell organisierten. Während seiner Zeit beim Südwestfunk produzierte er Tausende von Rundfunk- und Fernsehsendungen, dazu über 250 Schallplatten, von denen viele auf dem Label SABA/MPS erschienen.
1953 veröffentlichte Berendt *Das Jazzbuch*. Das Werk wurde in über achtzehn Sprachen übersetzt, im Laufe der Jahre immer wieder aktualisiert und ist mit einer Auflage von insgesamt über 1,5 Millionen Exemplaren das weltweit erfolgreichste Buch über die Geschichte des Jazz geworden. Über 50 Jahre lang blieb es für Jazzfreunde die erste Informationsquelle über die Entwicklung und das ästhetische Konzept des Jazz.
1960 unternahm Berendt mit dem Fotografen William Claxton eine Reise durch die USA, um für das grundlegende Werk *JAZZLIFE*, das die amerikanische Jazzszene dokumentieren sollte, Material zu sammeln. Das Buch erschien 1961 und ist inzwischen ein sehr begehrtes Sammlerstück geworden.
Berendt machte sich angesichts der Entwicklung, die der Jazz in den 1970er Jahren nahm, immer weniger Illusionen. Da ihn die avantgardistischen Aspekte in der Musik schon immer interessiert hatten, veröffentlichte er eine Reihe von Büchern, in denen er sich statt mit einer bestimmten musikalischen Tradition vor allem mit der Psychologie des Hörens befasste. Nach seinem Abschied vom Rundfunk 1987 veranstaltete Berendt Seminare und hielt Vorträge. Da der Jazz in seinem Leben nun eine weniger zentrale Bedeutung einnahm, verkaufte er seine Jazzsammlung mit Schallplatten, Büchern und Dokumenten an die Stadt Darmstadt, wo sie bald den Grundstock bildete für das Jazzinstitut Darmstadt.
Berendts letztes Buch *Es gibt keinen Weg, nur gehen: Sein in der Natur* erschien 1999. Auf dem Weg zu einer Lesung aus diesem Buch in Hamburg wurde er am 3. Februar 2000 beim Überqueren der Straße von einem Auto erfasst und erlag am nächsten Tag seinen Verletzungen. Seine Verdienste um den Jazz finden bis heute weltweit Anerkennung.
Wolfram Knauer

En Allemagne, on le surnommait « le pape du jazz ». De fait, pendant plus de cinquante ans, sans être musicien lui-même, Joachim-Ernst Berendt fut la personnalité la plus influente dans les milieux du jazz en Allemagne.
Né le 20 juillet 1922 à Berlin, il découvrit le jazz au milieu des années 1930. Son père, un prêtre protestant, mourut dans le camp de concentration de Dachau après s'être opposé au régime d'Hitler. Appelé sous les drapeaux de 1942 à 1945, Joachim E. Berendt passa quelque temps dans des camps de prisonniers avant de s'installer à Baden-Baden, où il devint l'un des membres fondateurs du Südwestfunk (radio du sud-ouest). Dès ses débuts au Südwestfunk, il produisit des émissions de jazz, puisant dans sa considérable collection privée ainsi que dans des archives radiophoniques berlinoises et parisiennes. Il devint le directeur de la branche jazz et de nombreuses autres radios allemandes s'inspirèrent du modèle qu'il avait créé à Baden-Baden. Au Südwestfunk, il enregistra des milliers d'heures d'émission pour la radio et la télévision. Parallèlement, il produisit plus de 250 disques, dont bon nombre édités par le label MPS-SABA.
En 1953, il publia *Jazzbuch*, qui fut régulièrement mis à jour au fil des ans et traduit en plus de 18 langues. Ce devint le livre d'histoire du jazz le plus lu dans le monde, se vendant à plus de 1,5 million d'exemplaires. Pendant plus de cinquante ans, il fut le texte d'initiation au jazz par excellence pour tous les amateurs et l'ouvrage de référence sur l'histoire et l'esthétique du jazz.
En 1960, Berendt sillonna les États-Unis en compagnie du photographe William Claxton pour réaliser *JAZZLIFE*, un document majeur sur l'univers du jazz. C'est aujourd'hui une œuvre que les collectionneurs s'arrachent.
Au cours des années 1970, il fut de plus en plus déçu par l'évolution du jazz. S'étant toujours intéressé aux aspects avant-gardistes de la musique, il publia une série d'ouvrages dans lesquels il se penchait davantage sur la psychologie de l'écoute plutôt que sur une tradition musicale spécifique. Après avoir quitté la radio en 1987, il organisa des ateliers et donna des conférences. Le jazz occupant une place moins centrale dans sa vie, il vendit sa collection de disques, de livres et de documents relatifs au jazz à la ville de Darmstadt, en Allemagne, où elle devait bientôt devenir la base du Jazzinstitut Darmstadt.
Son dernier livre, *Es gibt keinen Weg, nur gehen: Sein in der Natur* fut publié en 1999. Le 3 février 2000, alors qu'il sortait d'une lecture de cet ouvrage, il fut renversé par une voiture en traversant une rue de Hambourg. Il mourut le lendemain des suites de ses blessures. Sa contribution au jazz jouit aujourd'hui d'une reconnaissance internationale.
Wolfram Knauer

BIBLIOGRAPHY & EXHIBITIONS

William Claxton

BIBLIOGRAPHY

Steve McQueen
(120 plates and anecdotes); Arena Editions, Santa Fe, 2000; TASCHEN, Cologne, 2004

Photographic Memory
(129 plates, anecdotes and captions); PowerHouse Books, New York, 2002

Jazz seen
TASCHEN, Cologne, 1999

Laugh: Portraits of Comedians
William Morrow, New York, 1999

The Rudi Gernreich Book
(with Peggy Moffitt); Rizzoli International, 1991; TASCHEN, Cologne, 1999

Jazz: William Claxton
Chronicle Books, San Francisco, 1996

Claxography: The Art of Jazz Photography
Nieswand, Kiel, 1995

Young Chet: A Photographic Memory of Legendary Jazzman Chet Baker
Schirmer/Mosel, Munich and Paris, 1993

Jazz West Coast: The Art of the Record Cover
(with Hitoshi Namekata); Bijitsu Shupan Shaw, Tokyo, 1993

California Cool: Album Cover Art
(with Marsh/Callingham); Chronicle Books, Collins & Brown, London and San Francisco, 1992

Pictures of Peace
(with other photographers, edited by Kim Caputo); Knopf, New York, 1991

The Year of Tibet: A Portfolio of Platinum Prints
(with other photographers, produced by Richard Gere); 1990

Jazz: William Claxton
(limited case-bound first edition); Twelvetrees Press, Santa Fe, 1987

Jazz: A Photo History
(with other photographers, edited by Joachim E. Berendt); Krüger, Frankfurt/Main, 1978

Journal of the Loved One
(with Terry Southern); Random House, New York, 1965

The Mary and Vincent Price Cookbook
(with Vincent Price); Abrams Art Books, New York, 1964

JAZZLIFE
(with Joachim E. Berendt); Burda Verlag, Munich, 1962

I Like What I Know
(with Vincent Price); Doubleday, New York, 1962

Jazz West Coast: A Portfolio of Photographs
Linear Publications, Hollywood, 1955

EXHIBITIONS

Jazz Images by William Claxton
The International Jazz and Music Festival, São Paulo, Brazil, Fall 2004

William Claxton: Retrospective
Fahey/Klein Gallery, Los Angeles, Fall 2004

Jazz & Personality Portraits
Pascal Young Gallery, Brussels, Summer 2004

William Claxton's Jazz World
The International Ping Yao Photographic Festival, Ping Yao, China, November 2003

More to Come: Fashion and Personalities by William Claxton
Michael Hoppen Gallery, London, Spring 2003

Steve McQueen: Images from the Book
Michael Hoppen Gallery, London, Fall 2001, Cosponsored by GQ Magazine and TAG Heuer; Dutko Gallery, Paris, Winter 2001; Fahey/Klein Gallery, Los Angeles, August – September 2002; Gallery Gio Marconi, Milan, Fall 2002

Jazz seen: Images from the Book
(in conjunction with the film documentary *Jazz seen*); Parco Gallery, Tokyo, Fall 2001

Jazz: America's Art
(95 Images in traveling group show); Sponsored by Curatorial Assistance, Inc., Pasadena, 1989 – 2001

Jazz Eyes
Hamilton's Gallery, London, Fall 1999

Images: William Claxton
Staley-Wise Gallery, New York, Summer 1999

Jazz seen
Fahey/Klein Gallery, Los Angeles, Spring 1999

Jazz Portraits
Rupertinum Gallery, Salzburg, 1999

Photography: Jazz for the Eye
Govinda Gallery, Washington, D.C., 1999

Die Meister Photographen des Jazz
(with William Gottlieb & Herman Leonard); Amerika Haus Gallery, Berlin, Fall 1997

Claxography: The Art of Jazz Photography
Fahey/Klein Gallery, Los Angeles, Fall 1996

Photography: Jazz for the Eye
California Heritage Museum, Santa Monica, January – February, 1994 – 95

Young Chet: Photographs from the Book
Special Photographers Company Gallery, London, Winter 1994; Sponsored by GQ Magazine and Mumm Champagne

Young Chet: Photographs from the Book
FNAC Galleries, Paris, Toulouse, Bordeaux, Marseilles, Lyon, Fall 1993 – Spring 1994

Jazz: The Images of William Claxton
Witkin Gallery, New York, Fall 1993

Jazz Images
East Gallery, Tokyo, Summer 1992

Jazz Images: One Man's Vision
Robert Koch Gallery, San Francisco, 1992

Fashion Images: From the Rudi Gernreich Book
Witkin Gallery, New York, Winter 1991

Jazz Images 1953 – 1963
Special Photographers Company Gallery, London, Winter 1991

Rudi: Images from the Rudi Gernreich Book
Earl McGrath Gallery, Los Angeles, Winter 1991

Pictures of Peace: Images from the Book
(traveling group show); Alfred Knopf Publisher, Washington, D.C., Fall 1991

The Year of Tibet: A Portfolio of Platinum Prints
(traveling group show); produced by Richard Gere and William Borden, Fall 1990

Chet Baker: Photographs from the Film Let's Get Lost (with Bruce Weber); Susan Wyss Gallery, Zürich, Spring 1990

Joachim E. Berendt

BIBLIOGRAPHY

Das Jazzbuch
(with Günther Huesmann); Fischer, Frankfurt/M., 2005

The Jazz Book: From Ragtime to Fusion and Beyond
(with Günther Huesmann); Lawrence Hill & Co., Chicago, 1992

Jazz und Lyrik MC
Litraton, Hamburg, 1991

Die Story des Jazz. Vom New Orleans zum Rock Jazz
DVA, Munich, 1991

Photo-Story des Jazz
Krüger, Frankfurt/M., 1989

The Story of Jazz
Barrie & Jenkins, London, 1978

JAZZLIFE
(with William Claxton); Burda, Munich, 1962

Variationen über Jazz
Nymphenburger, Munich, 1956

Spirituals
Nymphenburger, Munich, 1955

Jazz – optisch
Nymphenburger, Munich, 1954

Der Jazz
DVA, Munich, 1950

ACKNOWLEDGEMENTS

Special thanks to the following people who assisted so wonderfully in the formation of this book:

Jadranka Marijan-Berendt, Joachim E. Berendt's widow

Wolfram Knauer, Curator of the Jazzinstitut, Darmstadt, Germany

Bob Comden and David Berzinsky who helped identify some of the lesser-known musicians in my photos

Michael Hobson, Martina Schonen and Baker Ostrin who assisted with the production of the compact disc recording

Ethel Seno of TASCHEN Publications

Steve Crist, whose idea it was to republish and expand the original *JAZZLIFE* book

My son Christopher Claxton who has the important task of managing my photographic archives

Most of all, thanks to my wife and partner Peggy Moffitt Claxton for putting my images in such a beautiful and provocative order.

—WC

© 2013 TASCHEN GmbH
Hohenzollernring 53, 50672 Köln
www.taschen.com

Original edition © 2005 TASCHEN GmbH

All photographs © 2008 William Claxton (except where noted)
Foreword and captions © 2008 William Claxton

All works by Joachim E. Berendt © 2008 William Claxton
www.williamclaxton.com

Noted photographs by Peggy Moffitt, Pauline Annon, Lee Friedlander, Richard Friske and Len Prince

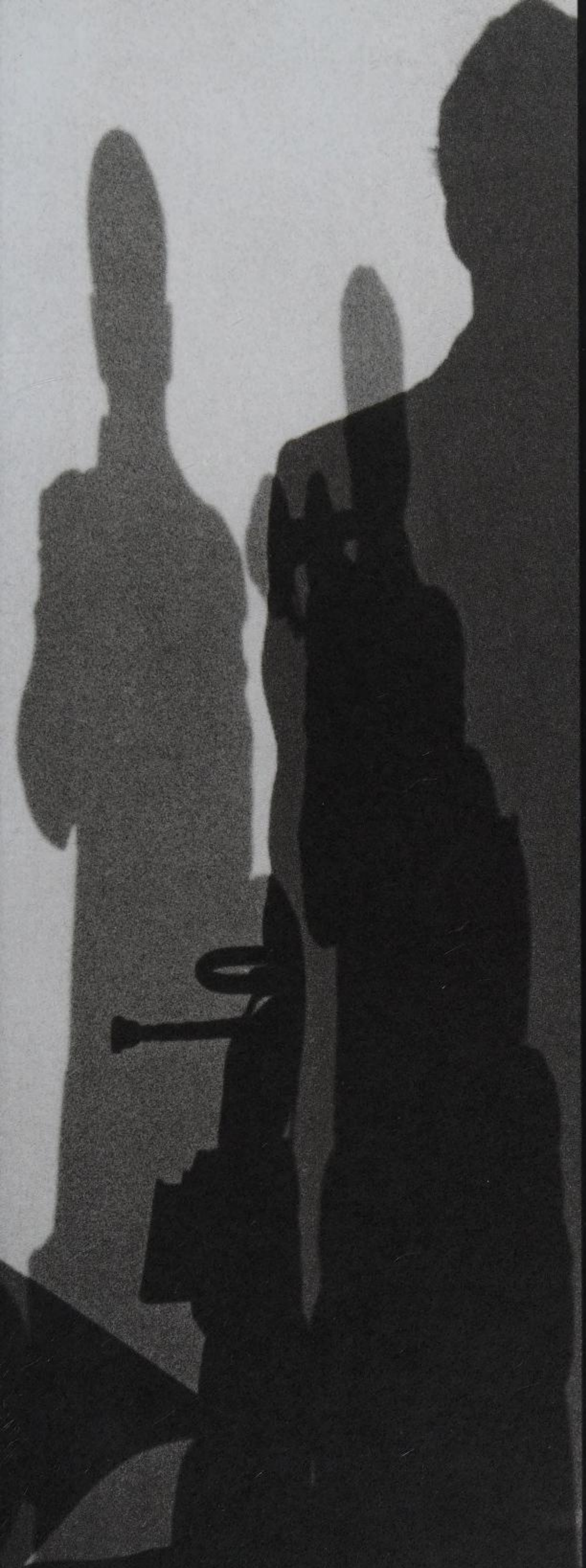
Endpapers illustration © Joe Goebels

Printed in China
ISBN 978-3-8365-4468-9

To stay informed about upcoming TASCHEN titles, please request our magazine at www.taschen.com/magazine, find our app for iPad on iTunes, or write to TASCHEN, Hohenzollernring 53, D-50672 Cologne, Germany; contact@taschen.com. We will be happy to send you a free copy of our magazine, which is filled with information about all of our books.

Photo editor and sequencing: Peggy Moffitt, Los Angeles
Design: Carrie Worthen and Ben Pope, Thirdthing.com, Los Angeles
Typography: John Heiden, Smogdesign.com, Los Angeles
Editorial coordination: Ethel Seno, Los Angeles; Julia Krumhauer, Cologne
Production: Frank Goerhardt, Frauke Kaiser, Cologne
Translation from German to English: James Gussen, Somerville, Massachusetts
Translation from English to French: Philippe Safavi, Paris

DRINK
JAX
BILL'S
GROCERY
EUREKA
BRASS BAND
N.O. La.



The photographer: **William Claxton** (1927–2008) began his career shooting jazz record cover art. His iconic images of Chet Baker, Charlie Parker, Duke Ellington, Dizzy Gillespie, Billie Holiday and many others reflect his preeminence among photographers of jazz music. Claxton worked for many of the biggest publishers including *Life*, *Paris Match*, and *Vogue* magazines. His work has been shown in galleries around the world, and his photographic prints are now sought after by collectors of fine art photography. He passed away on October 11, 2008, in his hometown Los Angeles.

The author: **Joachim E. Berendt** was a founding member of South West German Radio (Südwestfunk) and produced more than 250 records. In 1953, he first published *Das Jazzbuch*, which became the most successful history book on jazz worldwide. His collection of records, books, and jazz documents form the basis of the Jazzinstitut Darmstadt. Berendt died in an accident in 2000. His contributions to jazz are internationally recognized to this day.

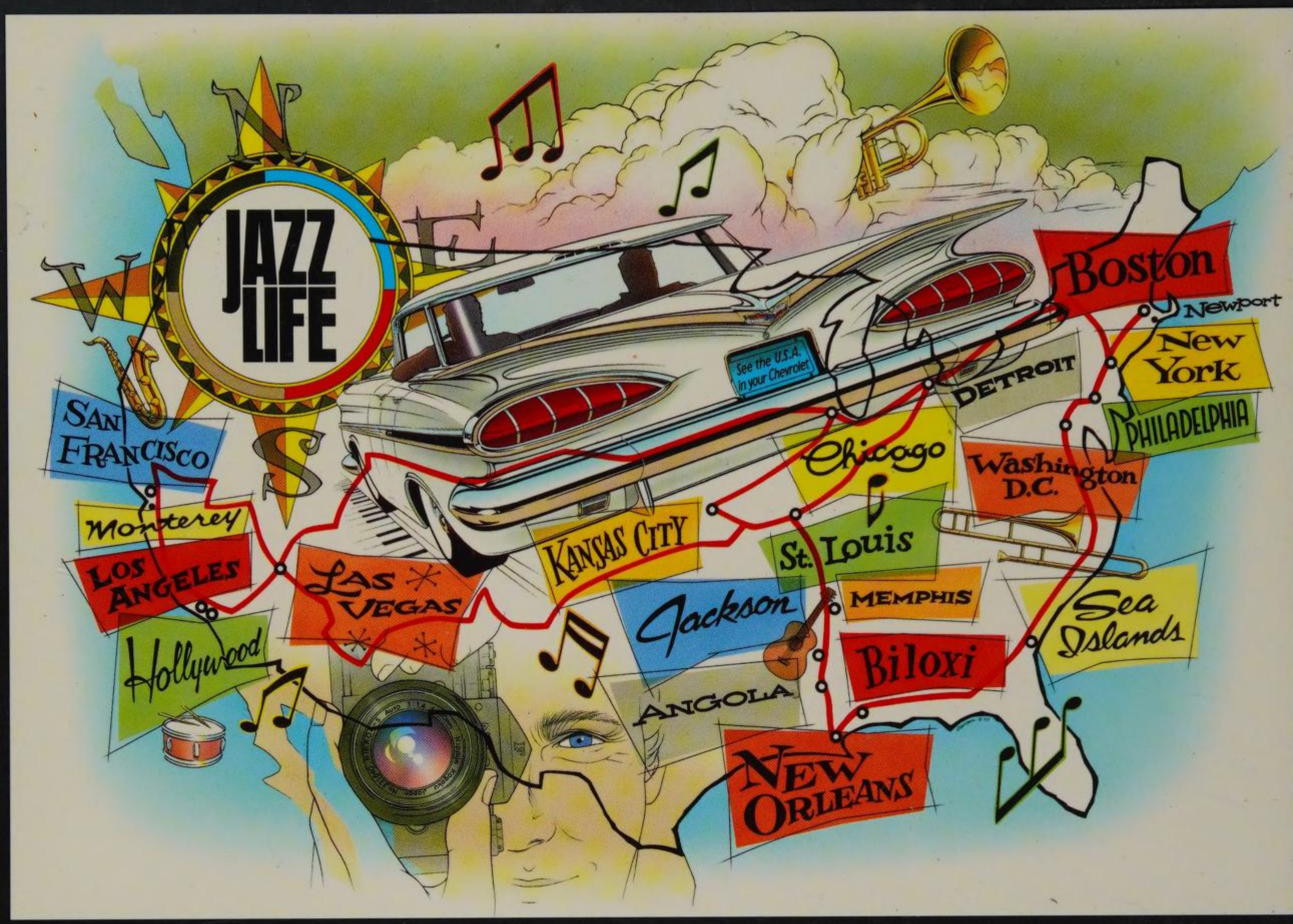
Der Fotograf: **William Claxton** (1927–2008) begann seine Karriere mit dem Fotografieren für Jazzplatten-Cover. Seine Aufnahmen von Chet Baker, Charlie Parker, Duke Ellington, Dizzy Gillespie, Billie Holiday und vielen mehr haben mittlerweile Kultstatus und machen deutlich, warum Claxton seit mehr als fünf Jahrzehnten als der herausragende Jazzfotograf gilt. Aufträge erhielt er von vielen der größten Verlagshäuser, z. B. von Zeitschriften wie *Life*, *Paris Match* und *Vogue*. Claxtons Arbeiten werden weltweit in Galerien ausgestellt und die Sammler von Kunstfotografien reißen sich um Abzüge seiner Fotos. Er starb am 11. Oktober 2008 in seiner Heimatstadt Los Angeles.

Der Autor: **Joachim E. Berendt** war Gründungsmitglied des Südwestfunks und produzierte mehr als 250 Platten. 1953 veröffentlichte er *Das Jazzbuch*, das zum weltweit erfolgreichsten Werk über Jazzgeschichte wurde. Seine Sammlung von Platten, Büchern und Jazz-Dokumenten wurde die Basis des Jazzinstituts Darmstadt. Berendt kam im Jahr 2000 bei einem Unfall ums Leben; seine Verdienste um den Jazz werden bis heute international anerkannt.

Le photographe : **William Claxton** (1927–2008) débuta sa carrière en photographiant des pochettes de disques de jazz. Ses photos de Chet Baker, Charlie Parker, Duke Ellington, Dizzy Gillespie, Billie Holiday, entre autres, lui ont conféré un statut de culte et soulignent pourquoi Claxton est considéré depuis plus de cinquante ans comme le plus important photographe de jazz. Il a reçu des commandes des plus grandes maisons d'édition, notamment pour les magazines *Life*, *Paris Match* et *Vogue*. Claxton est mort le 11 octobre 2008 à Los Angeles.

L'auteur : **Joachim E. Berendt** a été membre fondateur du Südwestfunk et a produit plus de 250 disques. En 1953, il a publié *Das Jazzbuch*, l'ouvrage sur l'histoire du jazz qui eut le plus de succès dans le monde entier. Sa collection de disques, de livres et de documents ayant trait au jazz fut la base de l'Institut de jazz de Darmstadt. Berendt est mort en 2000 dans un accident. Ses mérites concernant le jazz sont reconnus jusqu'à nos jours sur le plan international.

www.taschen.com



In 1960 photographer William Claxton and noted German musicologist Joachim E. Berendt traveled the United States capturing the world of jazz.

"The best illustrated book on jazz there is."

– *Cut*, Leipzig

P7-BTB-250

3-8365-4468-9
9 783836 544689

www.taschen.com