

Klaus Pehl

**New Orleans
Klarinettenisten –
die „High Society“
des Jazz**

Begonnen 2. April 1999/Stand 15. November 2013, © Klaus Pehl 1999

New Orleans Klarinettenisten – die „High Society“ des Jazz

Klaus Pehl

Inhalt

Zusammenfassung	3
Vorbemerkungen – Ein musikhandwerklicher Aspekt	3
Anmerkungen	52
Vorbemerkungen – Der musikgeschichtliche Aspekt	4
Das Stück im Original	9
Das Stück als Standard im New Orleans Jazz	14
Die Akteure	18
Die ausgewählten Aufnahmen	23
Die Phrasierung	26
Die Transkriptionen	30
Abschlussbemerkung	44
Musikerindex	49
Abbildungsverzeichnis	51

Zusammenfassung

Aus der persönlichen Sicht eines praktizierenden Klarinettenisten im New Orleans Stil werden anhand von Transkriptionen der Soli berühmter New Orleans Klarinettenisten über den Chorus von ‚High Society‘ die Varianten einerseits typisiert und andererseits die Eigenarten der Interpreten herausgearbeitet. Die Analyse ist mit Anmerkungen zu musikhistorischen Aspekten und Kurzportraits der Interpreten angereichert.

Vorbemerkungen – Ein musikhandwerklicher Aspekt

Selten genug trifft es sich, daß die Weiterentwicklung der Computertechnik und von Computer-Software neuerdings eine Anwendung ermöglichen, die schon lange Zeit vorher klar umrissen, aber nicht zu realisieren war.

Etwa seit vierzig Jahren habe ich mich im Klarinettenspiel ganz dem New Orleans Jazz zugewandt. Es war für mich in gleicher Weise reizvoll, diese musikalische Sprache zu erlernen, wie auch später, sie in unterschiedlichen Konstellationen zu nutzen. Lernen hieß Ende der 50er Jahre in erster Linie, sich in Heimarbeit mit den verfügbaren Schallplatten zu befassen. Wichtige Komponenten waren natürlich auch die Zusammenarbeit und der Austausch mit den Musikerkollegen und leider nur selten als Highlight der Besuch eines der wenigen Konzerte der älter werdenden großen Vorbilder am Ort¹. Das Arbeitsfeld war unübersichtlich groß. Ein fast zwangsläufiges Verfahren, die Komplexität zu reduzieren, war das, was wir damals „abkupfern“ nannten. Das heißt, es galt, in Melodie, Rhythmik, Dynamik und Tonbildung von den Schallplatten die Klarinettenlinien herauszuhören, auswendig zu lernen und möglichst getreu nachzuahmen. Viele meiner Kollegen haben dabei die Zwischenphase, das Herausgehörte auf Noten aufzuschreiben und sich die Noten beim Erlernen zunutze zu machen, ausgelassen. Für mich war das Transkribieren in Noten jedenfalls hilfreich, da mir die Umsetzung vom ersten Hören bis zur vertretbaren Nachahmung nicht gerade wie bei viel beneideten „Wunderkindern“ zuflog. Damals wusste ich noch nicht, daß das Transkribieren von Jazzsolos durchaus eine lange Tradition hatte. Schon Anfang der 30er Jahre erschienen als gedruckte Noten Transkriptionen von *Louis Armstrongs* Trompetensolos² oder auch von Interpretationen des Pianisten *Fats Waller*³.

Wie lief das „Abkupfern“ praktisch ab? Die auch für die Schallplatten selbst harte, aber übliche Form war, die Nadel von Hand immer wieder an die Stelle, an der die zu transkribierende Phrase begann,

aufzusetzen und nach einer Zeitspanne, die man „behalten“ konnte, wieder abzuheben, Noten aufschreiben, zur Kontrolle dieselbe Phrase noch einmal hören, verbessern und so fort und so fort. Bei langsameren Stücken waren unter Umständen Phrasen von mehreren Takten überschaubar. Bei schnellen Stücken wie zum Beispiel *Barney Bigards* Solo über ‚High Society‘ mit den Louis Armstrong All Stars 1947 in dem Bostoner Konzert (BPM⁴ 252) ging es oft nur um kleine Takteile. Das war auch das Stück, wo mir die Grenzen deutlich wurden und ich aufgab. Die Platte war ohnehin schon ruiniert. Zum Glück war mein Leitbild in dieser Zeit *Johnny Dodds*. Sein ‚High-Society‘-Solo mit King Oliver's Creole Jazz Band 1923 verbleibt bei BPM 208, und dort war ich erfolgreicher als bei dem Virtuosen *Barney Bigard*.

Natürlich sprachen sich Tricks unter den Musikerkollegen herum. Sollten die Schallplattenspieler neben den üblichen Geschwindigkeiten von 33 UPM und 45 UPM auch noch 16 UPM aufweisen, dann konnte man bei den LPs durch Abspielen mit 16 UPM die Geschwindigkeit halbieren, nur mit der Folge, daß alles eine Oktave tiefer zu hören war. Auch da waren die Grenzen für schnelle Passagen im tiefen Klarinettenregister – etwas, was die New Orleans Klarinettenisten oft und gern einsetzten – klar. Für EP Platten beim Übergang von 45 UPM auf 33 UPM – Tempo niedriger und Klang eine Quarte tiefer - kam noch der Zwischenschritt einer Transposition hinzu. Dieses Dilemma, mit der geringeren Geschwindigkeit auch mit wesentlich tieferen Tönen zu tun zu haben, wiederholte sich auch beim Übertragen der Anwendung auf Tonbandmaschinen mit unterschiedlichen Abspielgeschwindigkeiten 4,75 cm/sec, 9,5 cm/sec oder 19 cm/sec. Immer hatte man es mit Oktavsprüngen zu tun. Nur die Schallplatten wurden geschont.

Die erstrebenswerte Anwendung war schon damals eindeutig zu beschreiben: Das Tondokument müsste in der Originaltonhöhe mit beliebig einstellbarer Geschwindigkeit abgehört werden können. Dabei sollte der Tonträger nicht leiden und es wäre hilfreich, beliebig lange Ausschnitte für eine Wiederholung auswählen zu können, z.B. Takt 15 und 16 in dem ‚High-Society‘-Klarinettensolo, dem „break“; in den 60er Jahren – also meiner Anlernphase – ein Traum. Also musste man sich mit einem oberflächlicheren Studium der Vorbilder arrangieren. Tröstlich war in den späteren Jahren, daß in der Szene das reine „Abkupfern“ mehr und mehr verpönt war und man sich sogar über die werkgetreuen Bands lustig machte und ihnen nachsagte, „daß sie sogar die Kratzer der alten Schellackplatten“ mitspielten. Erst in den 70er und 80er Jahren, als ich Gelegenheit hatte, mit einigen Großen der Jazzgeschichte (Joe Newman, Clark Terry) persönlich darüber zu sprechen, wurde mir deutlich, wie sehr das genaue Erlernen der Interpretationen der Vorbilder⁵ zu einer professionellen Entwicklungsgeschichte im Jazz gehört. Aber die idealtypische Unterstützung für das genaue Heraushören, Voraussetzung für hinreichend genaue Transkriptionen, blieb auch in dieser Zeit nur eine Vision.

Jetzt – in 1999 ist es soweit: Es gibt als Voraussetzung zahlreiche Editionen, die historischen Jazz digitalisiert auf CD bieten. Der Wechsel auf den digitalen Tonträger hat der Zugänglichkeit zu historischen Aufnahmen auch für die Liebhaber des New Orleans Jazz nicht geschadet. Außerdem werden kräftige Multimedia-Tools für leistungskräftige PC angeboten, so daß die Anwendung in den alten Spezifikationen jetzt mit überschaubarem Aufwand realisiert werden kann. Ein Multimedia-PC der neueren Generation⁶, ein Musikeditor-Programm⁷ bilden den Rahmen, das Kernstück aber ist ein Programm bezeichnenderweise „Slow Speed CD Transcriber“⁸ genannt. Die Anwendung ist auch für „normale“ Musiker überschaubar einfach; im Prinzip: CD einlegen, Spur und gegebenenfalls Ausschnitt und „Stretchfaktor“⁹ wählen und abhören. Das Besondere ist, daß keine zeitaufwendigen Transformationen von der CD-Audiospur in ein gängiges Computerformat¹⁰ und anschließende nervende minutenlange „Time-Stretch“-Operationen mit einem Spezialeditor notwendig sind, sondern das Programm ein normales „Online“-Abspielen simuliert.

Natürlich habe ich mit den neuen Möglichkeiten genau da weitergemacht, wo ich in den 60er Jahren eingebrochen bin, mit *Barney Bigards* ‚High-Society‘-Solo.

Vorbemerkungen – Der musikgeschichtliche Aspekt

Ich erinnere mich nicht mehr, wie ich auf die besondere Bedeutung des Stücks „High Society“ für Jazz-Klarinettenisten gestoßen oder hingewiesen worden bin. Es kann sogar sein, daß ich mir die Variante von *Johnny Dodds*, dem Klarinettenisten in den legendären Aufnahmen von King Oliver's Creole Jazz

Band 1923, auf die oben beschriebene plattenruinierende Art erarbeitete, bevor ich jemals davon hörte, daß es sich hier nicht um ein Solo über irgendein Stück aus dem New Orleans Repertoire handelte, sondern um *das* „Pflicht“-Solo für New Orleans Klarinetten schlechthin. Bücher und vor allem die Covertexte von Schallplatten – damals bei 30cm auf 30cm noch gut ohne Leselupe genießbar – haben das Bild dann geprägt und nach und nach vervollständigt.

Inzwischen sind mir mehr Fakten bekannt geworden, und erst seit 1999 bin ich mit Hilfe der rührigen Promoter des Maple Leaf Club¹¹ in Kalifornien, Tracy Doyle und des Ragtime-Pianisten Dick Zimmermann, in Besitz von Kopien eines historischen gedruckten Arrangements: Das Stück „High Society“ ist im Jahr 1901 von *Porter Steele* fixiert worden. Er wird jedenfalls als Komponist angegeben. Über ihn ist kaum etwas in Erfahrung zu bringen¹². Entsprechend den damaligen Gepflogenheiten der Unterhaltungsindustrie dürfte er sein Werk auf Noten festgehalten und in seinem Fall das Verlagshaus Brooks & Denton in New York¹³ überzeugt haben, ein Bandarrangement zu veröffentlichen, um mit dem Verkauf der Noten an möglichst viele Bandleader Gewinn zu machen. Ausführlichere Copyrightangaben finden sich den Gepflogenheiten der Zeit entsprechend auf der ersten Seite der ersten Geigen- und der Pianostimme¹⁴. Der erste Geiger oder der Pianist waren die „natürlichen“ Bandleader. Nicht zu ermitteln ist, was Porter Steele dem Verlag als Vorlage ablieferte. Die Tatsache, daß unter dem Titel in den Originalnoten die Typenbezeichnung „March & Two Step“ eingedruckt ist, zusammen mit der Prominenz, die das Stück später im Repertoire von Brassbands erlangte, reicht nicht aus, um auszuschließen, daß es sogar eine gedruckte Piano Solo Fassung gegeben hat. Das zeigt das Beispiel der Joplin-Komposition für Klavier ‚Cleopha‘¹⁵ aus dem Jahr 1902, die diese Bezeichnung ebenfalls trägt. Jedenfalls veröffentlichte Brooks & Denton ein sogenanntes ‚stock arrangement‘. Dazu gehörten im allgemeinen Noten für die Blasinstrumente Piccolo Flöte oder Flöte¹⁶, erste und zweite Klarinette in A oder Bb¹⁷, erstes und zweites Kornett und Posaune. In selteneren Fällen sind auch Stimmen für Hörner in F, noch seltener zusätzlich für Oboe und Fagott ausgeführt¹⁸. Bei den Streichern sind die Stimmen für erste und zweite Geige, Viola, Cello und Bass Standard. Nicht immer wie im Fall von ‚High Society‘ ist die Viola-Stimme ausgeführt. Nie fehlt eine Schlagzeugstimme, die wie auch im Fall von ‚High Society‘ die Hauptmelodie für Glocken ausführt. Auch für Bands, die so etwas im Sinn hatten, musste das Arrangement etwas hergeben. In der Regel liegt die erste Stimme, die Melodie, des Stücks durchgängig in der Flötenstimme, dort mit Auszierungen, und bei der ersten Geige. Vor allem dann, wenn zwei Kornettstimmen vorgesehen sind, ist die Melodie auch durchgängig für das erste Kornett ausgelegt. Klarinetten haben Füllstimmen. Die Posaune verstärkt entweder den Bass in seinem „Two Beat“ zusammen mit der linken Hand des Klaviers oder sie hat zusammen mit dem Cello ruhige Gegenstimmen zur Melodie in einer mittleren Lage. In dem ‚High Society‘-Arrangement sind die beiden Prinzipien gemischt. Das ‚High Society‘ Arrangement ist im großen Ganzen repräsentativ für ein stock arrangement. Oberstes Ziel war nicht die Originalität des Arrangements, sondern seine vielseitige Verwendbarkeit in unterschiedlichen Besetzungen. Angegeben ist als Arrangeur ein *Robert Recker*. Die Verbindung zu *Porter Steele* ist nicht aufzuklären. Er könnte Mitmusiker in einer Gruppierung, in der auch *Porter Steele*, auf welchem Instrument auch immer, wirkte, gewesen sein. Plausibler ist, daß *Robert Recker* als Arrangeur – besser Orchestrator - Verlagsangestellter war, wie viele der in den stock arrangements angegebenen Arrangeuren¹⁹.

Eine Besonderheit hat sich *Robert Recker* allerdings erlaubt: Für den Hauptteil des Stücks mit einer ruhigen Melodie sieht er ein bewegtes Solo für die Piccoloflöte vor. In zeitgenössischen Bandarrangements vergleichbarer Stücke ist es durchaus üblich, daß die getragene Melodie des sogenannten Trio-Teils durch eine bewegte auskomponierte Obligato Stimme, meist an Flöten/Piccoloflöten und/oder Klarinetten vergeben, ausgeziert wurde. Ein durch Noten gut belegtes weiteres Beispiel ist ‚The Moose‘ (P. Hans Flath 1909)²⁰, ein Stück, was offensichtlich auch zum New Orleans Repertoire gehörte, wie die Aufnahmen von *Bunk Johnson* zeigen. In der Klarinettenstimme ist dort die Stimme in Stichnoten mit der Anweisung „Play small notes 2nd time“ über die Hauptmelodie gelegt, in anderen Stücken findet sich der Hinweis „Obligato“. In ‚High Society‘ ist der Pflichtcharakter noch verstärkt durch die Anweisung „Solo“. Der damit verbundene Effekt geht zurück auf Traditionen europäischer Marschmusik, des 18. und 19. Jahrhunderts. Insbesondere der Einfluss entsprechender spanischer und französischer Elemente in der New Orleans Musik lässt sich vielfach nachweisen.

Von dem Charakter des Stücks her ist zwar plausibel, daß es auch als Arrangement für eine Brass Band herausgegeben wurde, da es später in der New Orleans Brass Band Tradition wieder auftauchte. Jedenfalls dürfte das Arrangement von Robert Recker nicht allgemein verbreitet sein. Sowohl der immer noch aktive Verleger *Elmer J. Denton* als auch der Komponist *Porter Steele* versäumten 1929 die Gelegenheit, ihr Copyright 28 Jahre nach dem ersten Erscheinen zu erneuern²¹. Damit war die Komposition nach einer Klausel im Copyright-Gesetz von 1909 frei verfügbar. Schon im Mai 1929 hat sich der rührige Pianist, Promoter und Verleger *Clarence Williams* aus New Orleans einen Copyright-Eintrag für „High Society“ besorgt. Im gleichen Jahr machte er Schallplattenaufnahmen mit seiner „Wasboard Band“. *Armand J. Piron* war als Komponist angegeben. Bei Aufnahmen im nächsten Jahr unter dem Titel „High Society Blues“ mit seiner Gruppe „Clarence Williams and His Jazz Kings“ findet man Williams selbst als Komponisten. 1933 versucht Clarence Williams, dem Stück neuen Schwung mit einer Songversion²², *Armand J. Piron* als Komponist, *Clarence Williams* als Texter. Auf dem Deckblatt sind die Boswell Sisters abgebildet. Bis zu dieser Zeit findet sich bei den Williams-Ausgaben keinerlei Verweis auf *Porter Steele*, obwohl alle vorkommenden Melodien aus der ursprünglichen Komposition stammen. Der Verlag Brooks & Denton konnte entsprechend dem Copyright-Gesetz kein substantielles Komponisten- oder Verlagsinteresse anmelden. In anderen Fällen sind solche Verstöße durchaus gerichtlich verfolgt worden, wie man an dem Rechtsstreit zwischen der O.D.J.B. und *Joe Jordan* um „That Teasin‘ Rag“ und sein Plagiat, dem „Original Dixieland One-Step“ oder bei einem ähnlichen Streit zwischen *King Oliver* und *Duke Ellington* über „Camp Meeting Blues“ und sein berühmteres Plagiat „Creole Love Call“ erkennen kann. Aus dem Jahr 1931 ist eine Bandfassung im Verlag Melrose, Chicago, erschienen. Immerhin wird *Porter Steele* als Komponist neben *Walter Melrose* genannt. Der Arrangeur ist *Fud Livingston*²³. Das scheint *Clarence Williams* nicht gestört zu haben. Kurioserweise führt er 1938 bei einem Abdruck von „High Society“ als Song in einer Notensammlung wieder Porter Steele als Komponisten auf, sich selbst aber weiterhin als Texter. In über New Orleans hinaus prominenten konzertanten Brass Bands wie *J. Philip Sousa* oder *Arthur Pryor's*



Band, die viel zur Verbreitung von Stücken dieses Genre beigetragen haben, scheint „High Society“ nicht bekannt gewesen zu sein oder zumindest von ihnen nicht besonders herausgestellt worden zu sein.

Dass die Verlage sich um 1930 wieder an „High Society“ erinnern, mag an dem Film „High Society Blues“ aus diesem Jahr liegen²⁴, nicht zu verwechseln mit dem Film „High Society“, in dem *Louis Armstrong* mit seinen All Stars auftritt und mit *Bing Crosby* den „High Society Calypso“ von Cole Porter singt²⁵.

Das mir zugängliche früheste Tondokument ist eine Einspielung einer konzertanten Brass Band im Sousa-Stil etwa um 1910²⁶. Die Musiker der „Regimental Band of the Republic“ sind nicht bekannt. Die Herausgeber der CD²⁷, auf der ich die Aufnahme fand, vermuten, daß die Band sich personell mit der von Charles A. Prince überschneidet, die 1914 eine frühe Aufnahme von W.C. Handys ‚Memphis Blues‘ lieferte. Es lohnt sich weder den Piccoloflötenspieler noch den Klarinettenisten zu ermitteln, denn es ist deutlich zu hören, daß das Recker-Arrangement nicht die Vorlage war. Es gibt im Trio-Teil keine bewegte Obligato-Stimme, sondern nur riffartig sich wiederholende Einwüfde der Holzbläser. Die werkgetreuste Fassung liefert erst 1974 das New Orleans Ragtime Orchestra. Ihm stand offensichtlich das Recker-Arrangement aus den Archives of Jazz der Tulane University in New Orleans zur Verfügung – eine wahre Fundgrube für jazz- und ragtimeorientiertes historisches Notenmaterial. Wesentliche Bestandteile des Materials stammen aus dem Nachlass des *John Robichaux* Orchestra. Was die Führungsmelodie anbetrifft, sowohl in Brass Bands wie in New Orleans orientierten Jazz Bands immer von Trompeten vorgetragen, weicht sie vom Recker-Arrangement ab. Hier muss es eine gängige Adaption gegeben haben, denn in der Melodie sind sich die New Orleans Brass Bands und Jazz Bands ziemlich einig. Bedenkt man, daß in einem Jazzkontext *King Oliver* 1923 die früheste Aufnahme²⁸ liefert, ist plausibel, daß er entweder selbst den Standard für die Melodie setzte oder sich an einem schon bestehenden Standard orientierte. Dass die Aufnahmen von *Bunk Johnson* im beginnenden New Orleans Revival, zunächst 1943 als Gast mit Musikern von Kid Ory's Jazz Band und später 1945 mit eigener Band, vergleichbar sind, erhärtet weder die eine noch die andere Vermutung, stammen doch beide Trompeter aus der Musikwelt in New Orleans vor 1920. Johnson wird sich an demselben Melodiendstandard orientiert haben.

Das Standard-Klarinettensolo in „High Society“ geprägt zu haben, wird allerdings nicht etwa *Johnny Dodds*, dem Klarinettisten in King Olivers Creole Jazz Band von 1923, zugeschrieben, sondern *Alphonse Picou*, von dem erst im Zuge des New Orleans Revival aus den 40er Jahren Aufnahmen von „High Society“ vorliegen. Im „Family Album“²⁹ heißt es bei *Alphonse Picou* (18.10.1880 – 4.2.1961) schlicht „Known as the creator of a celebrated chorus in ‚High Society‘“. Illustriert ist die Eintragung mit einem Foto von Picou als älteren Herrn offensichtlich in einer Brass Band Uniform, seine legendäre Spezialanfertigung einer Klarinette mit einem wie bei einer Alt Klarinette oder einem Bassethorn gebogenen Metallbecher haltend. 1980 hatte sie der Jazzforscher und Mitinitiator des New Orleans Revival *Bill Russel* bei meinem Besuch bei ihm zu Hause in New Orleans aus einer Plastiktüte ausgewickelt und mir in die Hand gegeben, ein denkwürdiger Augenblick. Heute liegt sie sicher gut geschützt in einer gesicherten Glasvitrine.

Über die Rolle *Picous* bei der Erfindung gab es kaum Zweifel in der Musikwelt des New Orleans Jazz. Ein kurzes klares Statement findet man in der Autobiographie von *Sidney Bechet*: „... *Alphonse Picou*, das war so einer. Er war wirklich ein Musiker. Er war der erste, der die Piccolo-Stimme aus dem Brass Band Arrangement von ‚High Society‘ nahm und auf der Klarinette spielte. Das wurde dann zu einem Standardteil von ‚High Society‘. In dieser Art wurde es seither immer gespielt.“³⁰ In einem Interview³¹, abgedruckt in dem bereits 1955 erschienenen Sammlung „Hear Me Talkin‘ To Ya“ von *Nat Shapiro* und *Nat Henthoff*, gab der jüngere Klarinettist *Edmond Hall* (1901 - 1967) aus New Orleans, von 1955 bis 1958 Mitglied der Louis Armstrong All Stars, seine Einschätzung: „‚High Society‘ war eines der Teststücke für die Klarinettisten, die in New Orleans in einer Band spielen wollten. Der Picou Chorus war der allgemeine Standard. Zunächst war es ein Piccolo-Flötensolo bei Brass Bands. *Picou* war wohl schließlich der erste, der es auf der Klarinette spielte. Jedenfalls ist das die Geschichte, wie ich sie gehört habe. Natürlich spielte jeder seine eigene Fassung des Chorus. Niemand spielte ihn Note für Note nach. Jeder Musiker setze eigene Ideen um. Ich erinnere mich gut an die Art, wie *Barney Bigard* ihn spielte. Aber die *Picou* Fassung war die Basis, besonders die ersten vier Takte.“

In der gleichen Interviewsammlung kommt auch *Alphonse Picou* selbst zu Wort³² und bestätigt die Vermutung von *Edmond Hall*: „... Ich habe so viele Stücke komponiert. Wie kam es, daß ich den berühmten Chorus aus ‚High Society‘ spielte? Nun, ich war zu der Zeit siebzehn und spielte mit *John Robichaux*³³ und davor mit der *Manuel Perez* Band. Perez besorgte immer die ganze Oldtime Musik, nach der sie heute alle fragen. Er kaufte ‚High Society‘ für mich³⁴. Es war ein Marsch. Wir spielten damals in der Mahogany Hall. Ich nahm die Piccolo Noten und transponierte sie für mein Instrument. Es schlug gut ein. Am nächsten Abend hatten wir in einer anderen Halle zu spielen, wo sich die Kreolen immer trafen. Damals war keinem Schwarzen der Eintritt erlaubt. Wenn Du dunkle Haut hattest, musstest Du draußen bleiben. Nun war ich da und *Manuel Perez* stand auf der Art, wie ich ‚High Society‘ spielte. Also rief er vor der ganzen Menge „Komm ‚rein und spiel ‚High Society‘!“ Sie ließen mich das Solo ganz alleine spielen. Es wurde ein wundervoller Hit. Mein Gott! Sie spielten ‚High Society‘ die ganze Nacht ...“

Vermutlich ist das Interview Anfang der 50er Jahre aufgezeichnet worden und es wird nicht das erste Mal gewesen sein, daß der alte Herr nach ‚High Society‘ gefragt worden ist. Im Kern wird seine Fassung viel Richtiges getroffen haben, doch der Zusammenhang klingt ein bisschen nach einer gezimmerten Story, ein Beitrag zur Legendenbildung: jung, ein Hit wurde gelandet, der sogar über soziale Grenzen hinweg half. Am unwahrscheinlichsten ist die Angabe zu *Picous* Alter zum Zeitpunkt des Ereignisses. „Mit siebzehn“ hätte 1897 oder bereits 1896 bedeutet. Die Angaben zum Geburtsjahr von *Picou* sind uneinheitlich. Er selbst spricht von 1879. *Picou* hat die Ereignisse um ‚High Society‘ wohl etwas vordatiert. Der Kornettist *Manuel Perez* gründete sein Imperial Orchestra erst 1900 und im „Family Album“ ist *Picou* noch nicht einmal als sein Mitglied aufgeführt. Gleichzeitig war *Perez* Mitglied der Onward Brassband von 1900 bis zu ihrer Auflösung 1930. Auch dort ist *Picou* nicht unter den Mitgliedern genannt. Plausibel ist ein Zusammentreffen mit *Perez* in der von *Oscar „Papa“ Celestin* geleiteten Tuxedo Brass Band zwischen 1916 und 1925, in der *Picou* auch Eb-Klarinette spielte. Besonders für diese Klarinette scheint eine Transposition von einer Piccolo Stimme plausibel. Wenn *Picou* mit High Society jemals Erfolge in der Mahogany Hall hatte, eher bekannt als Edelbordell und Arbeitsplatz für Pianisten wie *Jelly Roll Morton* und *Tony Jackson*, dann bleibt dafür nur ein schmales Zeitfenster. Die Mahogany Hall wurde 1917 geschlossen. Ein Akzent, den *Picou* beiläufig setzt, gibt

einen Hinweis. Sie ließen ihn „das Solo alleine spielen“, etwas, was nicht zu der Rolle der Eb-Klarinette in Brass Bands passte. In Dance Bands wie die, die *Perez* oder *John Robichaux* geleitet haben, war die Standard Bb-Klarinette gefragt. Wenn *Picou* das Solo auf Bb-Klarinette übertragen hat und es ‚alleine‘ spielte, das heißt nicht nur als bewegte Oberstimme zu einer getragenen Hauptmelodie wie in den Brass Bands, konnte das allerdings zur Beachtung beim Publikum in einem Ausmaß führen, was man ‚einen Hit landen‘ nennen könnte, und so zu einem nachahmenswerten Standard für Klarinettenisten werden.

Die Übertragung von der Piccoloflöte auf die hohe Eb-Klarinette hätte von jedem tüchtigen notenfesten Brass Band Musiker erwartet werden können. Vielleicht war es aber *Picous* Verdienst, die ‚High Society‘ Stimme aus den Brass Bands in das Repertoire von Dance Orchestras als Klarinetten solo überführt zu haben. Wie dem auch sei, *Picou* war in New Orleans stadtbekannt. Sein Begräbnis 1961 während des Mardi Gras muss eines der großen Ereignisse der Stadt gewesen sein. Es wird im „Family Album“ eigens erwähnt. Vermutlich war er für die jüngeren Klarinettenisten der Stadt nicht alles in allem ein wichtiges Vorbild, aber er hatte als illustre Figur mit seiner „High Society“-Interpretation so etwas wie einen lokalen Hit gelandet und das hatte eine sich vervielfachende Wirkung auf die Kollegen.

Ein sehr zwiegespaltenes Zeugnis gibt ein weiterer großer New Orleans Klarinettenist, *Barney Bigard* (1906 - 1980), neben seiner 14-jährigen Tätigkeit im Duke Ellington Orchestra später ebenso wie *Edmond Hall* für seine Zeit bei den Louis Armstrong All Stars bekannt. Nach einer Anlernzeit mit Hilfe seines Onkels Emile suchte Barney als 15jähriger einen erfolgversprechenden Lehrer. Er hatte viel von *Alphonse Picou* und *Lorenzo Tio* gehört. Ein Freund half ihm bei der Entscheidung: „Wir werden Montag ins Lyric Theater gehen, wo Picou mit dem John Robichaux Orchestra spielt. Wir werden früh da sein und uns direkt hinter Picou setzen. Er sitzt immer so, daß die Noten auf seinem Pult vom Publikum aus gesehen werden können. Ich möchte, daß du ihn beobachtest, wie er seine Noten liest.“ Ich ahnte nicht, auf was er aus war, aber am kommenden Montag machten wir es genauso wie geplant und saßen direkt hinter Picou. Nach ein paar Takten wurde es mir klar, daß der alte Mann nicht ein einziges Stück vom Notenblatt spielte und ich fragte Amos, was da los sei. ‚Er spielt nach dem Gehör‘, sagte er. ‚Verdammt noch einmal‘, sagte ich mir, wenn ich an die Wahl zwischen Picou und Tio dachte. Ich war wirklich enttäuscht von Picou und fand in späteren Jahren heraus, daß sein ganzer Ruhm von den kleinen Stück aus ‚High Society‘ stammte. In Wirklichkeit stammt es aus einem der Sousa Märsche. Das war alles, aber es machte ihn berühmt.“³⁵ Wenige Jahre später studiert *Bigard* gerade dieses „kleine Stück aus High Society“ wie besessen ein, um damit in Sessions im New Yorker „Mexico’s“ zu brillieren³⁶. *Louis Russel*, Pianist aus New Orleans, hatte ihn auf die Idee gebracht. „Mexico’s“ war ein Musikertreffpunkt. Auch *Duke Ellington* verkehrte da. Barney ist sich sicher, daß Duke ihn dort hörte, was letzten Endes zu seinem Engagement in seinem neu für den Cotton Club vergrößerten Orchester führte. *Wellman Braud* aus New Orleans war der Vermittler. Die „Family“ aus New Orleans hielt auch an der Ostküste zusammen.

Picous Selbsteinschätzung lässt anderes vermuten. Er beschreibt, wie er als notensicherer Musiker das erste Mal den Reiz des „nur nach dem Ohr“ Spielens erlebt³⁷. Die Vermutung Bigards zu Jean Philip Sousa als Quelle muss nicht wörtlich genommen werden. Das Verfahren der Obligato-Stimme über der Melodie des Trio-Teils war allgemein verbreitet oder Sousa hat tatsächlich auch ‚High Society‘ etwa nach Porter Steeles Vorlagen gespielt, nach den gleichen Vorlagen, die Perez Picou besorgt hatte.

Auffällig ist, daß nahezu alle Klarinettenisten aus New Orleans High Society in ihrem Repertoire hatten und gerne aufnahmen, während es bei Klarinettenisten aus anderen Musikzentren eher selten ist, es sei denn, sie geraten in die nähere Umgebung von Musikern „from home“ wie *Peanuts Hucko* bei Louis Armstrongs All Stars. *Sidney Bechet*, der New Orleans schon früh verließ, um sein Glück in Europa und anderswo zu suchen, hat das Stück ab 1938 mehr als zwanzigmal aufgenommen. Für die berühmten Repräsentanten der weißen Klarinetten schule, die sich in der Swingära in den Vordergrund gespielt hatten, scheint ‚High Society‘ keine Herausforderung gewesen zu sein. Selbst die weiße Musikszene der frühen Jazzjahre in New Orleans geht an ‚High Society‘, ohne Spuren zu hinterlassen, vorbei. Weder von der O.D.J.B. noch von den New Orleans Rhythm Kings sind Einspielungen von ‚High Society‘ bekannt.

Das Stück im Original

Komponist ist *Porter Steele*. Im Jahr 1901 erscheint bei Brooks & Denton, New York, eine Orchesterfassung mit den Stimmen „Piccolo, 1st Clarinet in A, 1st & 2nd Cornet in A, Trombone, 1st & 2nd Violin, Viola, Cello, Bass, Piano, Drums“. Das ist die damals übliche Form eines ‚Stock Arrangement‘. Die Tonart ist A und im Trio-Teil D. Die Übertragung charakteristischer Stellen der Piccoloflötenstimme zumindest als Stichnoten in das zweite Standardholzblasinstrument in solchen Arrangements, der Klarinette, war üblich, wenn nicht gar die Flöten- und die Klarinettenstimmen identisch waren. ‚High Society‘ ist sowohl im Aufbau als auch in der Harmonik und Melodieführung charakteristisch für einen Konzertmarsch der Sousa-Tradition. Auch der Aufbau stimmt im Original mit diesem Genre überein: Einleitung, zwei verschieden zu wiederholende 16-Takter, Modulation zur Subdominante, Hauptteil als 32-Takter, unter Umständen ein eingeschobener Moll-16-Takter als Puffer vor der Wiederholung des Hauptteils. Die Tonarten A und D kamen den Streichern entgegen. Für Kornetts und Klarinetten hielt sich die Herausforderung in Grenzen; die Noten waren für „kreuzvernichtende“ Kornetts und Klarinetten in A ausgelegt. Da damals die Ventilposaune noch weitaus verbreiteter als die Zugposaune war, konnten die Tonarten auch für die Posaunisten als zumutbar gelten.

Die Melodie

Die Melodie liegt in dem Recker-Arrangement bei der 1. Geige und unisono beim 1. Kornett (s. Abbildung 1 - Die Original-Melodie). Die Gebrauchstonarten im Jazz Bb und Eb für den Trio-Teil ergeben sich einfach daraus, dass die Stimme von einem Kornett/Trompete in Bb abgespielt wird „wie gedruckt“. Auf Geigen brauchte bei diesem Sprung um einen Halbton nach oben ja keine Rücksicht mehr genommen werden. Deswegen hier ist statt der „offiziellen“ Führungsstimme, der Geigenstimme, aus dem Recker-Arrangement hier die Kornett-Stimme als Faksimile wiedergegeben. Es gibt keine entscheidenden Abweichungen in der Melodieführung im Vergleich zu den Interpretationen eines *King Oliver* über 20 Jahre später. Verblüffend ist allein die Einleitung mit zwei Terzsprüngen, die später im Jazz zu einem Ausschnitt der diatonischen Tonleiter vereinfacht werden wird (vgl. Abbildung 4 - Die Melodie in der Tradition des New Orleans Jazz).

Harmonik

Die Klavierbegleitstimme des Recker-Arrangements belegt, daß die Harmonik an vielen Stellen noch reicher an Übergängen (fett angegeben) gedacht war im Vergleich zu den vereinfachten Versionen der Jazz-Ära. Vor allem die ersten 6 Takte (kursiv angegeben) des zweiten 16-Takters haben einen anderen Aufbau: nicht auf dem Dominantseptakkord, sondern auf der Tonika fängt er an und auf dem Weg zur Doppeldominante ist der Umweg über die Mollparallele gewählt. Der Vergleichbarkeit halber sind die Harmonien des Originals in Bb und Eb transponiert.

Bb	Bb G	Cm C7	F				
F7	-	Bb	F Eo	F7	-	Bb	Bb D7
Gm	-	D7	Gm	Gm	-	C7	F7
<i>Bb</i>	<i>F7</i>	-	<i>Bb D7</i>	<i>Gm Gm7</i>	<i>C7</i>	<i>F7</i>	-
Bb	D7	Gm Gm7-5	C7	Bb G7	C7 F7	Bb	-
Bb7..	Fm/C Db7	Bb7 Db7 Fm/C Db7	Bb7				
Eb	-	-	-	-	Eb Ab	Eb	Eb Eo
Bb7	Bb7 Eo	Eb	Eb Bm7-5	Bb	F7	Bb7 Ab Cm	Bb7Db Ab Bb7
Eb	-	-	-	-	Eb Ab	Eb	Eb Eb7
Ab	Ab Cb7	Eb	Eb Cb	F7	Bb7	Eb	
Cm	-	G7	-	Cm	-	G7	-
Fm	-	Cm	-	Cm	Cm G7 Cm Fm	G7	Fm Bb7

Rhythmik

Trotz ähnlicher Geschichte wie das vergleichsweise ebenso prominente Stück in der Tradition der New Orleans Brass und später dazu auch Jazz Bands, ‚Panama‘ (William Tyers 1904), in einem karibischen Rhythmus als Original vorgelegt, weist ‚High Society‘ schon im Original ausschließlich den

klassischen Rhythmus des damals im 2/4 Takt notierten Two-Beats auf, wie im Untertitel „March & Two Step“ angekündigt ist. In der Schlagzeugstimme über das Trio – nicht die bereits erwähnte Glocken-Melodie – gibt den Standard-Grundbeat des klassischen New Orleans Jazz wieder: Bass Drum auf den Downbeats, den Vierteln, Wirbel auf den Upbeats einsetzend bis zu den Downbeats gehalten.

Abbildung 1 - Die Original-Melodie

HIGH SOCIETY
MARCH & TWO STEP

1st. CORNET in A $\frac{3}{4}$ Porter Steele
Arr. by Robert Recker

The musical score is written for 1st. CORNET in A, TRIOS (2d. Clar. and Tromb.), and includes dynamic markings such as *ff*, *fz*, *mf*, *p*, and *pp*. The piece is in 3/4 time and features a variety of rhythmic patterns and articulations. The score is published by Brooks & Denton, N.Y.

fz D.C.

Brooks & Denton, N.Y.

Abbildung 2 - Das Piccolo-Original

HIGH SOCIETY **LEON ROSEBROOK**
MARCH & TWO STEP

PICCOLO Porter Steele
Arr. by Robert Recker

The musical score is written for Piccolo and Trio. The Piccolo part is in the upper staves, and the Trio part is in the lower staves. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 2/4. The Piccolo part begins with a *ff* dynamic and features various articulations like accents and slurs. The Trio part starts with a *ff* dynamic and includes a 'Solo' section with triplets and a 'tr.' (trill) marking. The score concludes with a first ending and a final ending, both marked with *ff* dynamics. The publisher information 'Brooks & Denton, N.Y.' and the instruction 'D.S. al' are located at the bottom of the page.

Brooks & Denton, N.Y. D.S. al

Abbildung 3 - Das Piccolo-Original nach Eb für Klarinette in Bb transponiert

Das Original
Porter Steele 1901, Brooks & Denton, New York

Clar. in Bb

1

5

9

13

17

21

25

29

tr

Das Stück als Standard im New Orleans Jazz

Wie und wann die Übernahme in die Brass Bands in New Orleans stattfand ist nur ungenau zu bestimmen. Dass Manuel Perez als Brass Band Leader die Noten von ‚High Society‘ kaufte, so Picou, wenn auch vielleicht nicht exklusiv für ihn, ist durchaus glaubhaft. Ob Picou es jemals von einer Piccolo-Flöte in einer Konzert-Brass Band à la Sousa hörte, ist nicht unbedingt anzunehmen. Ein erstmaliges Übernehmen von wenigstens ein paar Takten aus den Noten der Piccolo-Stimme, ergänzt um auszierende gebrochene Arpeggien durch die Harmonien des Trios, scheint Picous Leistung gewesen zu sein. Und die lokale Prominenz reichte dafür aus, daß King Oliver das Stück auch nach dem Verlassen seiner Heimatstadt in seinem Repertoire behielt.

Aufbau

Einer viertaktigen Einleitung, die in keinem anderen Teil des Stücks wieder vorkommt, folgen zwei 16-taktige Teile A und B, beide in Bb-Dur. Eine viertaktige Überleitung bereitet den 32 Takte langen Trio-Teil in Eb-Dur vor. Nach den bewegteren Melodien der Teile A und B, präsentiert das Trio eine ruhig geführte Hauptmelodie. Sie ist es, die Porter Steele oder den Arrangeur Robert Recker dazu reizte, ihr eine lebendige hohe Gegenmelodie gegenüber zu stellen. Anschließend gibt es ein 16-taktiges Zwischenspiel in Moll, was sich als dramatische Vorbereitung der Wiederholung des 32-Takters herausstellt, dem Chorus. Er ist der einzige Teil, in dem Solisten ihre ad lib Schöpfungen anbieten. Vermutlich handelt es sich zumindest bei den Klarinetten in keinem Fall um ad hoc Improvisationen ab dem 5. Takt, wenn einmal die Pflichttakte à la *Picou* überstanden sind, sondern um wohl ausgearbeitete Solos. Man denke daran, wie sehr sich *Bigard* auf die Präsentation vorbereitete.

Harmonik

Die Harmonien der 16-taktigen A- und B-Teile sind typische Vertreter solcher Teile in Marschkompositionen der Ragtimeära um 1900. Allerdings folgen beide dem weniger häufigen Typ, bei dem die jeweils zweiten acht Takte nicht mit der Wiederholung der ersten beginnen. Das Ausweichen in der zweiten Acht-Taktegruppe auf die Mollparallele Gm einerseits und der offene Schluss auf dem Dominantseptakkord F7 prägt den A-Teil. Insofern gibt es eine Gewichtung zwischen dem A- und B-Teil, der A-Teil erfordert den nachfolgenden B-Teil. Die Auflösung in die Grundtonart Bb im B-Teil wird noch bis zum Takt 3 hinausgezögert. In archaischeren Varianten wird statt der Doppeldominanten C7 in Takt 7 und 8 des B-Teils die Subdominante Eb eingesetzt. Die Modulationsaufgabe der 4-taktigen Überleitung ist auf einfachste Art gelöst. Die Grundtonart wird in allen vier Takten als Dominantseptime Bb7 für die folgende Tonart Eb umgedeutet.

-	-	-	- - F7 -				
F7	-	Bb	-	F7	-	Bb	-
Gm	Cm Gm	D7	Gm	Gm	Cm Gm	C7	F7
F7	-	Bb	-	C7	-	F7	-
Bb	D7	Eb	Bbo	Bb	F7	Bb F7	Bb
Bb7	-	-	-				
Eb	-	-	-	-	-	-	-
Bb7	-	Eb	-	F7	-	Bb7	-
Eb	-	-	-	-	-	-	-
Ab	Ebo	Eb	C7	F7	Bb7	Eb	
Cm	-	G7	-	Cm	-	G7	-
Fm	-	Cm	-	Ab	-	G7	Bb7

Die erste Hälfte des Chorus benutzt über die Grundharmonien hinaus gerade einmal die Doppeldominante F7 zur Vorbereitung des Taktes 15 und 16, oft als ‚break‘ für den Solisten gestaltet. Es wiederholen sich die ersten acht Takte. Die letzten acht Takte bringen eine Standardabfolge für eine Schlusszeile, wie sie seit dem ‚Tiger Rag‘ oder ‚Bill Bailey‘ die gängigste war und für tausende 32-Takter eingesetzt werden.

Abbildung 4 - Die Melodie in der Tradition des New Orleans Jazz

High Society

Porter Steele 1901

1 Einleitung

5 A-Teil 9

13 17

21 B-Teil 25

29 33

37 Überleitung

41 Trio 45

49 53

57 61

65 69

73 Zwischenspiel Tbn. Echo 77

81 85 3

Abbildung 5 - Die Song-Version von Clarence Williams – Armand J. Piron

12

High Society

Tune Ukulele
G C E A

Words by
CLARENCE WILLIAMS

Music by
A. J. PIRON

Not too slow

Verse

D7
F7
A mi
D7
G
E dim

So - cia - liz - in' is my pet occ-u - pa - tion

D7
D dim
D7
G
G dim
D7
F7
A mi
D7

Un-less I'm "Step-in' out!" Life has no an - i - ma - tion Lis - ten, Hon - ey,

G
E dim
D7
D dim
D7
C
D7
G
G7

Just hear that syn-co - pa - tion They're play - ing "High So - ci - e - ty" We're

Copyright 1933 by CLARENCE WILLIAMS Music Pub.Co. Inc. 145 W. 45th St., N.Y.

CHORUS 13

hap - py Gee in High So - ci - e -
ty Col - le - gians say, let's shout
Hip Hoo - ray Let's drink to health to
ed - u - ca - tion's wealth We're hap - py to be
out in High So - ci - e - ty. We're ty.

High Society - 2

Der Chorusteil (in der Darstellung fett herausgehoben) kann insofern als Herausforderung verstanden werden, da er harmonisch äußerst sparsam daherkommt. Musiker mit einem besonders ‚sportlichen‘ Antrieb empfinden acht Takte der gleichen Harmonie als wenig animierend. So ist der Harmonieverlauf für die Gestaltung von Solophrasen wenig hilfreich, da müssen schon andere Kreativitätsquellen genutzt werden.

Arrangements

Es gibt kaum Abweichungen in den Arrangements bis zur Überleitung vor dem Trio. Louis Armstrongs All Stars benutzen ‚High Society‘, um mit einer zusätzlichen Schlagzeugeinleitung der New Orleans Brass Band Tradition eine besondere Referenz zu erweisen. Die A- und B-Teile werden in der Regel in einem Bläserensemble wiederholt. Wenn auf eine Wiederholung verzichtet wird, trifft es oft den A-Teil, dann und wann auch den B-Teil. Eingeleitet durch eine knappe 4-taktige Modulation, immer noch im Ensemble vorgetragen, wird mit dem Trio-Teil nicht nur die Tonart auf die Subdominante Eb der Ausgangstonart Bb sondern auch erstmals die Klangfarbe gewechselt. Die Trompete gibt die Melodieführung ab. In vielen Fällen wird sie bereits von der Klarinette in einer tiefen Lage übernommen, in der Fassung von *Alphonse Picou* und *Louis Nelson* sogar zweistimmig. In den Ory Bands, die das Stück überdurchschnittlich häufig aufnahmen, geht die Melodie an den Chef, also an die Posaune. In solchen Fällen gibt es zwei Varianten. Entweder die Klarinette übernimmt eine zweite Stimme parallel zur Hauptmelodie oder sie ergreift bereits die Gelegenheit, die Hauptmelodie solistisch zu umspielen, meist mit klarinettypischen „Licks“³⁸ in den tiefen Lagen. In Takt 15 und 16 wird dem Klarinettenisten meist schon hier ein „break“ eingeräumt, kein „besonderer“ Einfall, denn der break ist schon in den Noten des Originals zu finden, Bass Drum und Bass pausieren. Kaum Abweichungen finden sich in der Moll-Überleitung. Die Trompete führt durch die signalartigen Phrasen, die Posaune ist für das Echo im Takt 4 zuständig. Die Klarinettenisten halten sich oft zurück, denn jetzt kommt es, ‚ihr‘ Solo. Während viele Solos geradezu auf einen virtuosen Klarinetten-‚Break‘ in Takt 15 und 16 hinarbeiten, gibt es auch Fassungen, in denen der Klarinettenist ihn an das Blech abgibt, *Johnny Dodds* an den Posaunisten *Honoré Dutrey* in King Olivers Creole Jazz Band, oder wenigstens abgeben *soll* wie im Fall einer von *Jelly Roll Morton* geführten Band 1939. *Sidney Bechet* schert sich indes wenig um den zweitaktigen Satz von *Sidney de Paris* (tp) und *Claude Jones* (tb). Kaum ein Klarinettenist – Ausnahme *Willie Humphrey* – gestaltet das Solo länger aus als 32 Takte. In der Regel mündet es wieder in die Moll-Überleitung, in der gleichen Weise vorgetragen wie beim ersten Mal. Dann folgt meist das abschließende Ensemble über den Chorus-Teil. Nur die in der Creole Jazz Band *King Olivers* werden die letzten beiden Takte wie so oft in seinen Arrangements wiederholt. Manche Arrangements lassen es mit einem Moll-Zwischenspiel vor dem Klarinettensolo bewenden und setzen dahinter vor dem Abschlussensemble weitere Solis anderer Bläser. Die Tempi liegen in der Regel ab 200 BPM und mehr. Die *Johnny Dodds* Fassung von 1923 gehört mit 208 BPM zu den langsameren, die Armstrong All Stars Varianten mit 252 BPM zu den temporeichsten.

Die Akteure

Eine Analyse von Interpretationen des Klarinettensolos in ‚High Society‘ ist wie schon gesagt zwangsläufig eine Würdigung der Afroamerikanischen Klarinettenisten aus New Orleans. Sie sind die prägenden Klarinettenisten des Jazz zumindest bis zur Hochzeit der großen Swing Orchester in der zweiten Hälfte der 30er Jahre. Im ‚New Orleans Family Album‘ sind viele weitere Klarinettenisten aus der ‚home town‘ des Jazz aufgelistet, die deswegen nicht zur ‚ersten Garde‘ gehören, weil sie in ihrer besten Zeit nicht zu Schallplattenaufnahmen kamen oder zeit ihres Lebens in ihrer Stadt blieben und nicht den Bands mit den großen Namen nach Chicago oder New York folgten. Aufnahmen gibt es von ihnen wenn überhaupt erst spät, und zwar als ältere Herren im Zuge des New Orleans Revival. Jedenfalls sind mir keine Aufnahmen von ‚High Society‘ von ihnen bekannt geworden. Zu ihnen gehören *George Baquet*, *Emile Barnes* und *Polo Barnes*, *Raymond Burke*, *Louis Cottrell jr.*, *Earl Fouché*, *Herb Hall* (Edmonds jüngerer Bruder), *John Handy*, *Andrew Morgan*, ‚Wooden‘ *Joe Nicholas*, *Alcide Nunez*, *Toni Parenti*, *Leon Ropollo*, *Harry Shields* und *Larry Shields*, ‚Cornbread‘ *Thomas* und *Lorenzo Tio Sr.* Um die Transkriptionen der ‚High Society‘ Soli der für diese Sammlung ausgewählten Klarinettenisten³⁹ besser einzuordnen, mögen Kurzportraits der ausgewählten Akteure helfen⁴⁰. Leider existieren nur für die wenigsten der Klarinettenisten detaillierte (Auto-)Biographien. Für die Anordnung ist der Grundsatz ‚Alter vor Schönheit‘ gewählt. So beginnt die Liste nicht zufällig mit dem ‚Erfinder‘ des ‚High Society‘ Solo, *Alphonse Picou*.

Alphonse Picou

18.10.1879 – 4.2.1961



Schon als Teenager gehört Picou zu den gut ausgebildeten kreolischen Klarinettenisten in New Orleans. Er spielt in der berühmten Excelsior Brass Band und in der nicht minder prominenten Tuxedo Brass Band, gleichzeitig ein renommiertes Tanzorchester der Stadt zwischen 1917 und den Endzwanzigern. Er kommt früh in Kontakt mit „non reading musicians“ und entwickelt offensichtlich auch im Improvisieren gute Qualitäten. Irgendwann noch in den 10er Jahren hat er „High Society“ zu einem Standard des New Orleans Jazz gemacht. Picou ist auch zeitweise Mitglied des John Robichaux Orchestra. Nach einer musikärmeren Zeit zwischen 1932 und 1940 wird er im Zuge des New Orleans Revival auch über die Stadt hinaus bekannt, in der er bis zu seinem Tode in verschiedenen Gruppen zu hören ist. Die Aufnahmen ab 1940 mit Kid Renas Band als Sechzigjähriger bezeugen, dass Picou zu seinen besten Zeiten über eine solide

und prägnante Staccatotechnik und einen guten und beherrschten Ton verfügt haben muss. Während des New Orleans Revival gilt er als der Altvater der New Orleans Musik und ist bis kurz vor seinem Tod im „Paddock“ auf der Bourbon Street zu hören. Sein Begräbnis 1961 ist eines der großen Ereignisse der Stadt. Seinen lebensfrohen Charakter bezeugt sowohl seine stilistische Auffassung auf der Klarinette wie auch in Worten sein jüngerer Klarinettenkollege Sidney Bechet⁴¹.

„Big Eye“ Louis Nelson

28.1.1885 – 20.8.1949

Einer der Klarinettenisten, die den New Orleans Jazz von Beginn an prägen. Als Tio-Schüler gut ausgebildet, gehört er dem Imperial Orchestra von 1907, dem Superior Orchestra von 1910 an. 1916 ersetzt er George Baquet und tourt durch die USA mit dem Original Creole Orchestra. Im Zuge des Revival kommt Nelson 1940 zu späten Aufnahmen (oft mit Picou zusammen), die Zeugnis von einer flüssigen Phrasierung mit vibratoreichem singendem Ton geben.

**Wade Whaley**

1885 – 1946 (?)



Auch Whaley gilt als Tio-Schüler. Bevor er 1919 New Orleans in Richtung Californien verlässt, hat er als „reading musician“ u.a. in den Orchestern von Armand J. Piron und John Robichaux gespielt. An der Westküste arbeitet er mit Jelly Roll Morton und Kid Ory. Neben seinen Aufnahmen 1944 mit Bunk Johnson erlangt er einen „historischen“ Ruf als der Klarinettenist, der den verstorbenen Jimmie Noone in Kid Ory's Creole Jazz Band Radio-Übertragung mit Orson Welles am Abend desselben Tag, dem 19. April 1944, in „Jimmie's Blues“ ehrt.

Johnny Dodds

12.4.1892 – 8.8.1940

Autodidakt, aus einer musikalischen Familie stammend und nur mit wenigen Unterrichtsstunden bei Lorenzo Tio ausgestattet, verlässt Johnny Dodds bereits 1918 New Orleans. Er hat seine Sternstunden in Chicago mit den legendären Aufnahmen von „King Oliver's Creole Jazz Band“ 1923, darunter auch „High Society“⁴². Dodds gehört auch der für Aufnahmen zusammengestellten Gruppe „Louis Armstrong's Hot Five“ an und profitiert von dem legendären Ruf, die sie vor allem durch Armstrongs Rolle erwerben. Weniger durch technische Brillanz, wie sie seine kreolischen Kollegen aufweisen, als durch eine expressive Tonbildung und starken Bluesbezug sowohl in Ensembleparts als auch in seinen Soli prägt Johnny Dodds eine wichtige Komponente in



der Rolle der Klarinette im New Orleans Jazz. Noch kurz vor seinem Tod 1940 nimmt er am 5. Juni 1940 zwei der beeindruckendsten Bluesinterpretationen auf, den „Gravier Street Blues“ und den „Red Onion Blues“⁴³.

Jimmy Noone

23.4.1895 – 19.4.1944

Die Karriere des Kreolen Jimmie Noone verläuft ähnlich wie die von Johnny Dodds. Allerdings ist er stark von der Tio-Schule geprägt. Auch Sidney Bechet soll mit dazu beigetragen haben, daß er, als er 1917 New Orleans in Richtung Chicago verläßt, bereits über eine souve-



räne Technik verfügt und seine elegante flüssige Phrasierung mit instrumentspezifischen Tricks („licks“) spicken kann. Nicht nur seine spätere ‚klassische‘ Weiterbildung in Chicago bei *Benny Goodmans* Lehrer *Franz Schoepp*, sondern seine ganze Spielweise ist der natürliche Link zwischen dem älteren Stil der New Orleans Klarinettenisten und dem chicagoorientierten Stil der Swingklarinettisten. *Goodman* hat Noone immer als wichtigen Einfluss benannt. Zu den jungen Musikern, die Jimmie Noone während seiner Tätigkeit als Leiter einer kleinen Besetzung ohne Blechbläser im „Apex Club“ geprägt hat, gehören auch der Pianist *Earl*

Hines und – weniger bekannt – der junge Sänger *Joe Williams*⁴⁴. Jimmie Noone kann noch ein paar Jahre an dem New Orleans Revival teilhaben, zuletzt 1944 in einer von Orson Welles zusammengestellten All-Star Revival Band für seine Radioshows.

Sidney Bechet⁴⁵

14.5.1897 – 14.5.1959

Obwohl Sidney Bechet der einzige der New Orleans Klarinettenisten ist, der nach einer Tour 1919 nach England bereits ab 1925 seine Erfolge eher in Europa⁴⁶ als Solist meist auf dem Sopransaxophon in den Musikrevuen mit afroamerikanischen Künstlern – of unter der Leitung von Louis Douglas – verbucht, hat er einen bemerkenswerten Einfluss sowohl als Klarinettenist als auch als der Sopransaxophonist auf die Musikerkollegen seiner Heimatstadt gehabt. Der ältere Jimmie Noone soll sogar Stunden bei ihm genommen haben. In einer entscheidenden Phase gehörte



Bechet 1924 kurz auch dem Duke Ellington Orchester an. Johnny Hodges hat er später in Harlem in sein eigenes Orchester engagiert und nachhaltig beeinflusst. Bechet verband persönliches Temperament und Ausdrucksstärke in Rhythmik und Melodik mit einer überragenden Technik wie viele aus der kreolischen Schule der Tios in New Orleans. Als leidenschaftlicher Sopransaxophonist war er wegen seiner entschlossenen Führungsstimmen „besonders“ von den Trompetern (Louis Armstrong, Bunk Johnson, Wild Bill Davison) gefürchtet, obwohl sie mit ihm zusammen dann doch wunderbare Aufnahmen produzierten. Sidney Bechet lässt sich nach 1947 endgültig in Frankreich nieder, wo er für eine in anderen europäischen Ländern nicht so früh erreichte Authentizität der europäischen Musiker im Revival des traditionellen Jazz sorgt.

Albert Nicholas

27.5.1900 – 3.9.1973

Seine Karriere weist Parallelitäten zu Sidney Bechet auf. Er studiert bei Lorenzo Tio, wie viele seiner kreolischen Kollegen, spielt als Teenager in New Orleans bereits in berühmten Orchestern mit King Oliver und Manuel Perez. Mitte der 20er Jahre bereist er China, Europa und Ägypten⁴⁷. Er erweist sich als wichtiger Orchester-



musiker mit Soloaufgaben sowohl als Klarinettenist wie Saxophonist in oft von Musikern aus New Orleans geleiteten Orchestern: King Oliver (1924-26), Louis Russel (1928-33), Chick Webb (1934), John Kirby, Louis Armstrong (1937-39). Dazwischen leitet er immer wieder eigene kleine Gruppen. Ab 1953 lässt er sich in Basel nieder und ist ein Glanzlicht in der europäischen traditionellen Jazzszene, wenn auch mit weniger Scheinwerferlicht als Bechet. Seine Virtuosität und sichere Beherrschung von „licks“, seine eleganten flüssigen

Phrasierungen mit prägnanten Akzenten in den hohen Lagen im Ensemblespiel wie auch seine feinen solistischen Interpretationen in den tiefen Lagen des Instruments machen ihn zu einem über viele Jahrzehnte herausragenden Vertreter der kreolischen Klarinettenschulen aus New Orleans.

George Lewis⁴⁸

13.7.1900 – 31.12.1968

George Lewis gilt als der Klarinettist des New Orleans Revival schlechthin. Erste Aufnahmen gibt es erst im Zuge des beginnenden New Orleans Revival mit Bunk Johnson ab 1942. Aber aus seinen Erzählungen und den Zeugnissen von Mitmusikern geht hervor, daß er seine Heimatstadt nie verlassend immer mit namhaften Bands gespielt hat (u.a. mit Buddy Petit, Henry „Red“, Allen, Chris Kelly, Bunk Johnson). Nach dem Anfangsimpuls für den New Orleans Revival der Bunk Johnson Band in New York (1945-46) führt er seine eigene „Ragtime Band“ erfolgreich weiter und wird zu dem weltweit meistbeachteten (und auch imitierten) Klarinettisten dieser Musikrichtung (Newport Festival 1957, Tourneen durch Europa 1957-59, Japan Anfang der 60er). Lewis hat einen unverwechselbaren persönlichen wenig an bekannte Vorbilder angelehnten Stil. Er ist geprägt von flüssigen Staccatoläufen durch alle Register des Instruments mit einfachster eher archaischer Harmonik in schnelleren Stücken. Aber gerade seine folkloristische Einfachheit, besonders in Spirituals und Blues dargeboten, machen den großen Reiz seines Klarinettenstils aus. Leider habe ich George Lewis nur einmal – bei angegriffener Gesundheit – mit der Papa Bue Vikings Jazz Band in Frankfurt am Main hören können.



Willie Humphrey

29.12.1900 – 7.6.1994



Im hohen Alter von über 90 Jahre war Willie Humphrey noch ein vitaler (letzter) Vertreter der New-Orleans-Klarinettistenfamilie, sowohl in seiner Heimatstadt in der Band seines Bruders Percy als auch in Tourneen mit europäischen Bands⁴⁹. Ich habe ihn das erste Mal in Frankfurt am Main gehört als er in der Band von Billie und DeDe Pierce 1964 den erkrankten George Lewis vertrat. An der markanten Melodieführung in den hohen Lagen der Klarinette meint man den langjährigen Brassbandmusiker herauszuhören, für den es galt, sich über dem kräftigen Blech zu behaupten. Ab 1936 blieb Humphrey Angehöriger der New Orleans Musikerfamilie. Davor waren seine Musikzentren zwischendurch Chicago 1919 (mit King Oliver) oder auch St. Louis ab 1925 (mit Fate Marable) und New York 1935-36 (mit Lucky Millinder). Seit dem Einsetzen des New Orleans Revival ist seine durchaus Swingphrasierung mit einbeziehende Klarinettenstimme in vielen Aufnahmen mit Paul Barbarin,

„Sweet“ Emma Barrett und vor allem mit seinem Bruder, dem Trompeter Percy Humphrey zu hören.

Edmond Hall⁵⁰

15-5-1901 – 11.2.1967

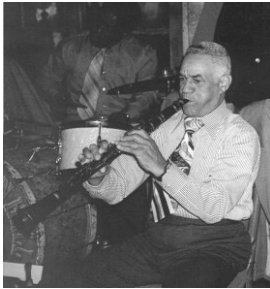
Aufnahmen von Edmond Hall in kleineren New Orleans Jazz-orientierten Besetzungen existieren erst seit 1942, als Hall in Kontakt mit dem Umfeld von Eddie Condon kam. Dort fällt er auf, weil er äußerst vital das New Orleans Erbe mit der Erfahrung aus der Swingära verbindet. Weitaus mehr als z.B. bei Barney Bigard ist die starke triolische Swingphrasierung prägend. In seiner langjährigen Zugehörigkeit zum Claude Hopkins Orchester (1929-35) und bei Lucky Millinder (1936) hat er mehr Saxophon (as und bs) gespielt als seine Klarinettistenkollegen aus New Orleans. Er galt außerdem als Autodidakt, was sicher trotz aller Einflüsse der Tios, von Picou o.a. seine eigenwillige Entwicklung unterstützt hat. Selbst bezeichnet er seine Zeit mit



der kleinen Swinggruppe von Teddy Wilson (1941-44) als die glücklichste, was 1942 sogar dazu führte, dass er die Nachfolge Barney Bigards im Orchester Duke Ellingtons ausschlug. Eine wichtige Station für das Renommé von Hall waren sicher die Jahre mit den Louis Armstrong All Stars zwischen 1955 und 1958. Er ist der Klarinettenist, der mit Armstrong Cole Porters Calypso „High Society“ – anders als beim Gespann Williams-Piron 1933 ist nur der Name derselbe, nicht die Musik – im gleichnamigen Film spielt. Für mich war in meiner Lernzeit ausgehend vom New Orleans Jazz und von der Swingära noch ‚unbeleckt‘ Hall der eindrucksvollste Klarinettenist, den man bewundert, aber besser nicht zu imitieren versucht. Durch die Zugehörigkeit zum Eddie Condon-Umfeld und durch die All-Stars-Aufnahmen, war Hall häufig Vorbild für europäische Klarinettenisten. Wegen der großen Individualität Halls musste das ja schiefgehen, und so sind auch viele wenig ausdrucksstarke ‚flache‘ Dixieländer dabei herausgekommen.

Albert Burbank

25.3.1902 – 15.8.1976



Es war ein denkwürdiges Erlebnis, was mich auf Albert Burbank neugierig gemacht hat: In der Garderobe nach einem Konzert mit Musikern der „The World’s Greatest Jazz Band“ in den 70ern kurz nach einem New Orleans Gastspiel – bekam ich eine Unterhaltung über Klarinettenisten der Stadt mit. Ich werde natürlich nicht so indiskret sein und die Beteiligten nennen. Bob Wilber war jedenfalls war nicht dabei, er hätte bestimmt interveniert. Die Diskrepanz zwischen dem Erfolg einerseits und offensichtlichen Mängel in Technik, simpelste harmonische Ausgestaltung sowie schlechte Intonation andererseits, haben sie zu äußerst abfälligen Einschätzungen der New Orleans Revival Szene gebracht. Über eine Ausnahme waren sie sich allerdings einig: Albert Burbank. Seine Kreativität, obwohl völlig abseits von einem swingabgeleiteten Goodman-Idiom, in Phrasierung und Tongebung wurden ausnahmslos bewundert. Diese Eigenschaften muss Albert Burbank in New Orleans entwickelt haben, denn er ist selten und immer nur für kurze Zeit aus der Stadt herausgekommen. Ein Engagement bei Kid Ory 1954 in Los Angeles hat er noch im gleichen Jahr abgebrochen. Er ist glücklicherweise mit Aufnahmen vieler Bands aus New Orleans zwischen 1945 und 1973 (De De Pierce, Paul Barbarin, Albert French, Kid Thomas und Percy Humphrey) dokumentiert.

Barney Bigard⁵¹

3.3.1906 – 27.6.1980

Anders als Edmond Hall (s.o.) konnte Barney Bigard seine Autobiographie mit „With Louis and the Duke“ betiteln. Seine Zugehörigkeit zum Ellington Orchester von 1927 bis 1942 – in der Jazzgeschichte sind 15 Jahre schon eine kleine Ewigkeit – und zu den Louis Armstrong All Stars (mit mehrjährigen Unterbrechungen) zwischen 1947 und 1961 machen ihn zu den meist dokumentierten Klarinettenisten der Jazzgeschichte. Daneben kann er noch Mitarbeit bei Eckpfeilern wie King Oliver (1925 mit Unterbrechungen bis 1927) und Louis Russel aufweisen. In seiner frühen Zeit mit der Band von Albert Nicholas war Bigard von der anspruchsvollen Klarinette eher frustriert und wechselte zum Tenorsaxophon. Erst im Oliver-Orchester findet er beeindruckend erfolgreich zur Klarinette zurück. Sein warmer Ton in allen Lagen der Klarinette, seine rasanten chromatischen Läufe⁵² wie auch seine Glissandi in beide Richtungen machen ihn dann zu einer unverwechselbaren Stimme im Ellington-Orchester. Er wird in vielen Stücken solistisch herausgestellt und steuert wichtige und erfolgreiche Kompositionen („Mood Indigo“, „Saturday Night Function“) bei. Besonders wirkungsvoll bringt er sich als Komponist und Solist in die Aufnahmen für das Variety Label in einer kleinen Besetzung von Ellington Solisten ein. „Barney Bigard and his Jazzopators“ ist einer der „Tarnnamen“ für die Artisten. Trotz aller Virtuosität – Bigard erreicht später mit „High Society“ und „Tiger Rag“ mit den Louis Armstrong All Stars die ‚Geschwindigkeitsrekorde‘ für diese Stücke - bleiben seine Solis wohl organi-



siert. Dass er sich diese Eigenschaften bis in sein hohes Alter bewahrte, konnte ich ‚live‘ bei den Nizza Jazz Festivals der Jahre 1975 und 1976 erleben.

Joe Darensbourg⁵³

9.7.1906 – 24.5.1985

Auch Joe Darensbourg gehörte wie Barney Bigard und Edmond Hall den Louis Armstrong All Stars an. Er ist zwar nicht in New Orleans, sondern nicht weit davon in Baton Rouge geboren. Seine Lehrzeit hat er mit Picou aber in New Orleans zugebracht. Er hat zu den Musikern ge-



hört, die früh an die Westküste aufgebrochen sind, und versuchte es zunächst in der Szene von Los Angeles, dann später in Seattle. Das New Orleans Revival ab 1940 hatte ja ein besonderes Zentrum in San Francisco und Los Angeles, so daß es nicht wundert, daß Joe Darensbourg miteinbezogen wurde und Anerkennung fand. Zwischen 1947 und 1953 gehört er der Creole Jazz Band von Kid Ory an. Er ist der einzige Klarinet- tist, der mit einem Stück aus dem Revival, W.C. Handys „Yellow Dog Blues“ in alter Slap-Tongue-Technik vorgetragen, einen nationalen Hit landete. Seine All Stars-Zeit mit vielen Tourneen in alle Welt geht von 1961 bis 1964. Darensbourg ist ein kompletter Klarinet- tist: seine gut getimete Phrasierung, Wechsel zwischen gebundenen und Staccato-Läufen, rhythmische Akzentuierung, sein runder Ton in allen Lagen, einfühlsames aber gleichzeitig prägnantes Ensemblespiel zeichnet ihn aus. Es sind keine ‚kleinen Marotten‘, an denen man ihn heraushört, sondern sein permanent intensiver Beitrag im Ensemble der Band. Ich bin heute noch Barry Martyn dankbar, daß er Joe Darensbourg mit seinen „Legends of Jazz“ in den 70ern nach Europa u.a. nach Frankfurt am Main brachte.

sche Akzentuierung, sein runder Ton in allen Lagen, einfühlsames aber gleichzeitig prägnantes Ensemblespiel zeichnet ihn aus. Es sind keine ‚kleinen Marotten‘, an denen man ihn heraushört, sondern sein permanent intensiver Beitrag im Ensemble der Band. Ich bin heute noch Barry Martyn dankbar, daß er Joe Darensbourg mit seinen „Legends of Jazz“ in den 70ern nach Europa u.a. nach Frankfurt am Main brachte.

Die ausgewählten Aufnahmen

Die Einträge für ‚High Society‘ in den einschlägigen Diskographien wie z.B. in den sieben wertvollen Bänden von *Walter Bruyninckx*⁵⁴ sind wesentlich umfangreicher, als diese Auswahl vermuten lässt⁵⁵. Ich habe mich, eine Typologie vor Augen, auf die CDs und Schallplatten konzentriert, die ich bei Freunden und Mitmusikern in meinem Jazzumfeld erreichen konnte. Es ging mir nicht um Vollständigkeit. Reizvoll wäre es, die Entwicklung einzelner Klarinet- tisten an hand ihrer ‚High Society‘ Soli aus verschiedenen Epochen zu verfolgen. Ich bin nicht sicher, ob hierfür genügend Material zur Verfügung stünde. So gibt es beispielsweise von *Barney Bigard* keine Aufnahme aus der Zeit, als er damit unter anderem bei Ellington erste Eindrücke geschunden hat. Ein Unikum ist, daß in einem Fall Tondokumente von zwei Aufführungen eines Klarinet- tisten am gleichen Tag in einem Nachmittags- und dem Abendkonzert vorliegen. Die Analyse dieser beiden Einspielungen von *Willie Humphrey* belegt noch einmal nachdrücklich wie gut ausgearbeitet die Soli waren, also persönliche Note, aber ohne große Schwankungen.

Die verwendeten Aufnahmen sind in chronologischer Reihenfolge aufgeführt⁵⁶.

1. **Johnny Dodds** (s. Abbildung 17 – Transkription Johnny Dodds)
King Oliver’s Creole Jazzband
Chicago, 22. Juni 1923
King Oliver/Louis Armstrong (co) – Honoré Dutrey (tb) – Johnny Dodds (cl) – Bud Scott (bj)
– Lilian Hardin (p) – Warren „Baby“ Dodds (dr)
2. **Sidney Bechet – Albert Nicholas** (s. Abbildung 18 – Transkription Sidney Bechet, Abbildung 19 – Transkription Albert Nicholas)
Jelly Roll Morton and his New Orleans Jazzmen
New York, 14. September 1939
Sidney de Paris (tp) – Claude Jones (tb) – Albert Nicholas (cl) – Sidney Bechet (ss) – Happy Caldwell (ts) – Jelly Roll Morton (p) – Lawrence Lucie (g) – Wellman Braus (b) – Zutty Singleton (dr)
3. **Alphonse Picou – „Big Eye“ Louis Nelson**
Kid Rena’s Delta Jazz Band
New Orleans, 1940

- Henry „Kid“ Rena (tp) – Alphonse Picou/Louis Nelson (cl) – Willie Santiago (g) – Albert Gleny (b) – Joe Rena (dr)
4. **Jimmie Noone** (s. Abbildung 21 – Transkription Jimmie Noone)
Kid Ory and his Jazz Band
Los Angeles, Radiosendung mit Orson Welles, 15. März 1944
Mutt Carey (tp) – Jimmie Noone (cl) – Edward „Kid“ Ory (tb) – Buster Wilson (p) – Bud Scott (g) – Ed Garland (b) – Zutty Singleton (dr)
 5. **Wade Whaley**
Bunk Johnson in Proben mit Musikern der Kid Ory Jazz Band
San Francisco, Museum of Modern Art, 8. Mai 1943
Bunk Johnson/Mutt Carey (tp) – Wade Whaley (cl) – Edward „Kid“ Ory (tb) – Buster Wilson (p) – Frank Pasley (g) – Ed Garland (b) – Everett Walsh (dr)
 6. **Alphonse Picou – „Big Eye“ Louis Nelson**
The John Reid Collection
New Orleans, 24. Juni 1944
Peter Bocage (tp) – Alphonse Picou/Louis Nelson (cl) – Walter Decou (p) – Louis Keppard (g) – George Foster (b) – Paul Barbarin (dr)
 7. **Joe Darensbourg** (s. Abbildung 22 – Transkription Joe Darensbourg)
Kid Ory and his Jazz Band
Standard Oil Broadcast, 1. April 1945
Mutt Carey (tp) – Joe Darensbourg (cl) – Edward „Kid“ Ory (tb) – Fred Washington (p) – Bud Scott (g) – Edward Garland (b) – Charlie Blackwell (dr)
 8. **Albert Nicholas**
Kid Ory and his Jazz Band
Mai 1946
Mutt Carey (tp) – Albert Nicholas (cl) – Edward „Kid“ Ory (tb) – L. Z. Cooper (p) – Bud Scott (g) – Edward Garland (b) – Minor Hall (dr)
 9. **Barney Bigard** (s. Abbildung 24 – Transkription Barney Bigard)
Louis Armstrong All Stars
Boston, Symphony Hall, 30. November 1947
Louis Armstrong (tp) – Jack Teagarden (tb) – Barney Bigard (cl) – Arvell Shaw (b) – Dick Cary (p) – Sid Catlett (dr)
 10. **Edmond Hall** (s. Abbildung 20 – Transkription Edmond Hall)
Edmond Hall's Blue Note Jazzmen
New York, 29. November 1943
Sidney de Paris (tp) – Vic Dickenson (tb) – Edmond Hall (cl) – James P. Johnson (p) – Jimmy A. Shirley (g) – Israel Crosby (b) – Sidney Catlett (dr)
 11. **Joe Darensbourg**
Kid Ory and his Jazz Band
Los Angeles, Beginn 1945
Mutt Carey (tp) – Edward „Kid“ Ory (tb) – Joe Darensbourg (cl) – Buster Wilson (p) – Bud Scott (bj) – Ed Garland (b) – Minor Hall (dr)
 12. **Joe Darensbourg**
Kid Ory's Creole Jazz Band
Los Angeles, 12. Februar 1945
Mutt Carey (tp) – Edward „Kid“ Ory (tb) – Joe Darensbourg (cl) – Buster Wilson (p) – Bud Scott (bj) – Ed Garland (b) – Alton Redd (dr)
 13. **Joe Darensbourg**
Kid Ory and his Creole Jazz Band
1945
 14. **George Lewis** (s. Abbildung 23 – Transkription George Lewis)
Bunk Johnson & his New Orleans Band
New York, 19. Dezember 1945
Bunk Johnson (tp) – Jim Robinson (tb) – George Lewis (cl) – Alton Purnell (p) – Lawrence Marrero (bj) – Alcide „Slow Drag“ Pavageau (b) – Warren „Baby“ Dodds (dr)

15. **Albert Nicholas**
 Wild Bill Davison and his Commodores
 New York, 4. Januar 1946
 Wild Bill Davison (co) – George Brunis (tb) – Albert Nicholas (cl) – Gene Schroeder (p) –
 Eddie Condon (g) – Jack Lesberg (b) – Dave Tough (dr)
16. **Sidney Bechet**
 Paris, 16. Mai 1949
 Gerard Bayol (tp) – Sidney Bechet (ss) – Benny Vasseur (tb) – Eddie Barnard (p) – Jean-
 Pierre Sasson (g) – Guy De Fatto (b) – André Jourdan (dr)
17. **Alphonse Picou** (s. Abbildung 25 – Transkription Alphonse Picou)
 Celestin's Tuxedo Jazz Band
 New Orleans, Februar 1950
 Oscar „Papa“ Celestin (tp) – Alphonse Picou (cl) – William Matthews (tb) – Octave Crosby
 (p) – Richard Alexis (b) – Happy Goldston (dr)
18. **Barney Bigard**
 Louis Armstrong All Stars
 Ithaca, Cornell University, 25. Februar 1954
 Louis Armstrong (tp) – Trummy Young (tb) – Barney Bigard (cl) – Milt Hinton (b) – Marty
 Napoleon (p) – Cozy Cole (dr)
19. **Albert Burbank**
 Kid Ory and his Creole Jazz Band
 San Francisco, Club Hangover, 3. Juli 1954
 Alvin Alcorn (tp) – Edward „Kid“ Ory (tb) – Albert Burbank (cl) – Don Ewell (p) – Ed Gar-
 land (b) – Minor Hall (dr)
20. **Albert Burbank** (s. Abbildung 25 – Transkription Alphonse Picou)
 Kid Ory and his Creole Jazz Band
 San Francisco, Club Hangover, 17. Juli 1954
 Alvin Alcorn (tp) – Edward „Kid“ Ory (tb) – Albert Burbank (cl) – Don Ewell (p) – Ed Gar-
 land (b) – Minor Hall (dr)
21. **Edmond Hall**
 Jack Teagarden and his Orchestra
 New York, 1954
 Jimmy McPartland (tp) – Jack Teagarden (tb) – Edmond Hall (cl) – Dick Cary (p) – Walter
 Page (b) – Jo Jones (dr)
22. **Willie Humphrey** (s. Abbildung 27 – Transkription Willie Humphrey I, Abbildung 28 – Tran-
 skription Willie Humphrey II)
 Paul Barbarin's Jazz Band of New Orleans
 Oxford (Ohio), Willmington College, 3. Mai 1956 Afternoon Concert & Evening Concert
 John Brunious Snr. (tp)) – Willie Humphrey (cl) – Bob Thomas (tb) – Lester Santiago (p) –
 Danny Barker (bj) – Richard Alexis (b) – Paul Barbarin (dr)
23. **Joe Darensbourg**
 Teddy Buckner and his Orchestra
 1958
 Teddy Buckner (tp) – John Ewing (tb) – Joe Darensbourg (cl) – Chester Lane (p) – Arthur Ed-
 wards (b) – Jesse Sailes (dr)
24. **George Lewis**
 George Lewis New Orleans Jazz Band
 31. Januar 1959
 Avery „Kid“ Howard (tp) – Jim Robinson (tb) – George Lewis (cl) – Joseph Robichaux (p) –
 Alcide „Slow Drag“ Pavageau (b) – Joseph Watkins (dr)
25. **Barney Bigard – Joe Darensbourg**
 The Legend Of Jazz
 1974
 Andrew Blakeney (tp) – Louis Nelson (tb) – Barney Bigard/Joe Darensbourg (cl) – Alton Pur-
 nell (p) – Edward Garland (b) – Barry Martyn (dr)

Die Phrasierung

Mit den Mitteln der Analyse der digitalisierten Aufnahmen durch sogenannte „Wave-Editoren“⁵⁷ lassen sich Eindrücke zu den verschiedenen Phrasierungen der Klarinettenisten in der Standardform von Achtelläufen durch Messungen absichern. Dabei ging es mir um

1. das Ausmaß der Triolisierung von Zweiachtelgruppen (Swingphrasierung)
2. die Flüssigkeit, ausgedrückt durch die Länge der Achtel in Achtelläufen (Artikulation)
3. Verhältnis der Akzentuierung von Achteln auf dem Beat und auf den „unds“.

Es zeigt sich einerseits, daß die bekannten Eindrücke, die unter den Klarinettenfans gehandelt werden, durchaus untermauert werden können. Es ergeben sich aber auch zumindest für mich neue Aspekte. Um die Vergleichbarkeit zu verbessern, habe ich den zweiten Takt des Solos für alle Klarinettenisten – also mitten aus den „Pflichttaktten“ - ausgewählt, in dem alle Klarinettenisten einen Achtellauf, bestehend aus zwei absteigenden diatonischen Abfolgen¹ A – G – F – E und G – F – E – D spielen (s. Abbildung 6 - Wave George Lewis und folgende).

Triolisierung

Klarinettest	Anteil des 2. Achtels
1. Edmond Hall	38,6%
2. Barney Bigard	42,4%
3. Albert Burbank	42,5%
4. Johnny Dodds	42,8%
5. George Lewis	44,8%
6. Jimmy Noone	46,4%
7. Sidney Bechet	47,5%
8. Albert Nicholas	48,2%
9. Alphonse Picou	48,9%
10. Willie Humphrey	53,0%
11. Joe Darensbourg	55,5%

Die Tendenz ist klar: vom archaischen, noch dazu gut notenorientierten ausgebildeten Klarinettenisten Alphonse Picou bis hin zu dem im Swingidiom sich präsentierenden Edmond Hall erwartet man eine Steigerung der Triolisierung. Zu Beurteilung gebe ich den Anteil der Zeitspanne für das zweite Achtel auf der „und“ in Prozent an. Das bedeutet bei mathematisch exakter Triolisierung für das zweite Achtel einen Zeitanteil von 33%. 50% entspricht mathematisch gleichmäßigen Achteln. Selbst Edmond Hall bleibt mit 39% deutlich über dem Drittel für das zweite Achtel, was bestätigt, daß die Vorstellung von der triolischen Phrasierung für praktizierende Jazzmusiker höchstens eine Denkhilfe sein kann. Aber die Tendenz von Picou zu Hall wird in den Messungen sehr deutlich. Picou liegt mit 49% nahe-

zu exakt bei „geraden“ gleichmäßigen Achteln, nahebei auch Albert Nicholas. Am anderen Ende der Skala befinden sich die stärker triolisch spielenden Barney Bigard und Albert Burbank, aber auch Johnny Dodds, so daß der Trend entlang der Jazzgeschichte zu stärker Triolisierung nicht eben deutlich ausgeprägt scheint. Interessant ist, daß wenige der New Orleans Klarinettenisten – Joe Darensbourg und Willie Humphrey - die Zeitspannen für das erste und zweite Achtel im Verhältnis sogar leicht umkehren und das zweite Achtel leicht vorziehen.

Flüssigkeit

Klarinettest	1. Achtel	2. Achtel
1. George Lewis	60,8%	63,3%
2. Jimmie Noone	62,4%	71,3%
3. Willie Humphrey	70,3%	62,4%
4. Johnny Dodds	72,8%	75,2%
5. Alphonse Picou	78,8%	61,8%
6. Albert Burbank	79,9%	72,8%
7. Sidney Bechet	81,7%	85,5%
8. Barney Bigard	81,9%	82,1%
9. Edmond Hall	86,3%	84,4%
10. Albert Nicholas	87,1%	86,1%
11. Joe Darensbourg	97,3%	80,9%

Je länger die Achtelnoten ausgehalten werden, bevor die nächste Note angespielt wird, desto flüssiger wirken die Achtelläufe. Um dies zu beurteilen, habe ich den Anteil in Prozent angegeben, der innerhalb der Zeitspanne bis zur nächsten Note auf den Ton entfällt. Dabei ist eingerechnet, daß entsprechend dem Ausmaß der triolischen Phrasierung verschiedene lange Zeitspannen auf die beiden Achtelnoten entfallen können. 100% entspräche einem vollständigen Legato ohne Trennung zwischen den Noten. 50% käme schon einem ziemlich starken Staccato gleich. Die nebenstehende Liste ist nach der relativen Dauer der ersten Achtel geordnet. Deutlich ist zu

sehen, daß die Klarinettenisten, die dem ersten Achtel in seiner Zeitspanne überdurchschnittlich viel Raum geben, dies in der Regel auch mit dem zweiten Achtel so handhaben. Im Rahmen der Genauigkeit der Messungen ist die relative Dauer für das zweite Achtel fast immer kürzer als beim ersten. Eine auffällige Ausnahme bildet Jimmie Noone, der nicht übermäßig stark triolisch spielt (s.o.) und dabei

¹ Alle Notennamen sind in den Transkriptionen an der transponierten Schreibweise für Klarinette in Bb orientiert.

das erste Achtel sehr kurz nimmt (62%) – fast so wie die Staccato-Spitzenwerte des George Lewis -, aber dem zweiten Achtel relativ mehr Raum gibt (71%). Bei den stärker triolisch spielenden Klarinetten Barney Bigard und am stärksten Edmond Hall liegen die mit über 80% für beide Achtel dicht beisammen. Die besonders kurze Zeitspanne für das erste Achtel bei Joe Darensbourg (mit 45% weniger als die Hälfte, s.o.) kompensiert er dadurch, daß er die Note fast über die gesamte Zeitspanne hält, relativ länger als alle anderen. Das vorgezogene zweite Achtel (s.o.) wird deutlich rascher beendet.

Akzentuierung

<i>Klarinettist</i>	<i>relative Akzentuierung des 2. Achtel</i>
1. Johnny Dodds	34%
2. Barney Bigard	47%
3. Edmond Hall	75%
4. Albert Burbank	80%
5. George Lewis	81%
6. Alphonse Picou	88%
7. Willie Humphrey	97%
8. Joe Darensbourg	105%
9. Sidney Bechet	106%
10. Jimmie Noone	110%
11. Albert Nicholas	124%

Der Eindruck von Achtelläufen wird entscheidend dadurch geprägt, wie gleichgewichtig oder unterschiedlich gewichtig die beiden Achtel auf dem beat bzw. auf den „unds“ von den Klarinetten gestaltet werden. Hierfür habe ich das Verhältnis zwischen den maximalen Amplituden (in Dezibel) in den Zeitspannen für die erste bzw. zweite Achtelnote bestimmt. Demnach bedeutet 100% eine gleich verteilte Akzentuierung, 50% eine Reduzierung der Amplitude für die zweite Achtelnote auf die Hälfte und 200% eine vergleichsweise starke Akzentuierung der zweiten Achtelnote. Diese Analyse liefert für mich erstaunliche Ergebnisse. Spitzenwerte in der besonderen Akzentuierung des „ungeraden“ Achtels – ähnlich hoch wie Charly Parker - erreicht Albert Nicholas – ansonsten schwach triolisierend und ziemlich flüssig spielend (s.o.). Auch der eher Staccato spie-

lende Jimmie Noone verwendet den nur im Jazz bekannten Effekt, in der Standardphrasierung die ungerade Achtel durch einen Akzent herauszuheben. Am anderen Ende der Skala liegt Johnny Dodds. Wie sehr er die zweite Achtel im Vergleich zu ersten zurücknimmt, fiel mir auch in der Zeit, als ich mich sehr um die Musik von King Oliver's Creole Jazzband kümmerte, nicht besonders auf.

Die Waves

Die folgenden Abbildungen der „Waves“ sind nach dem Ausmaß der „Flüssigkeit“ angeordnet, also angefangen bei dem Staccato-Spieler George Lewis bis zu dem äußerst flüssig spielenden Joe Darensbourg. Dieses Merkmal springt bei den Abbildungen der Waves auch ohne quantitative Messungen ins Auge. Die Abbildungen des Takts sind unabhängig von der absoluten Zeit, also unabhängig von dem Tempo der Fassungen, auf die gleiche Länge justiert, so daß zum Beispiel auch feststellbar ist, daß George Lewis zwar ähnlich wie Jimmie Noone in Staccato-Manier spielt, aber deutlich mehr „laid back“ als Noone.

Abbildung 6 - Wave George Lewis

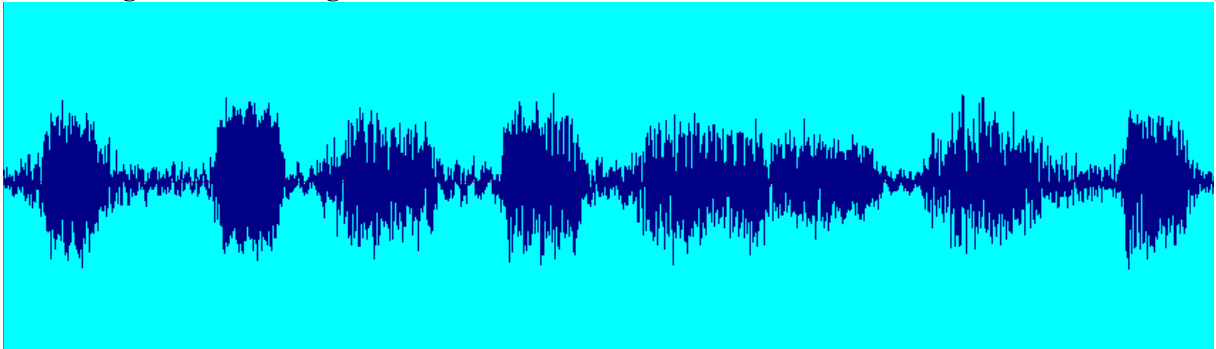


Abbildung 7 - Wave Jimmie Noone

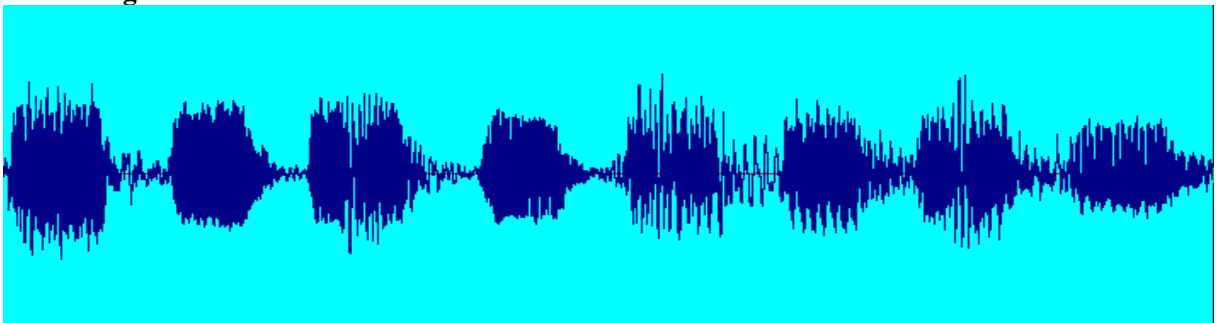


Abbildung 8 - Wave Willie Humphrey

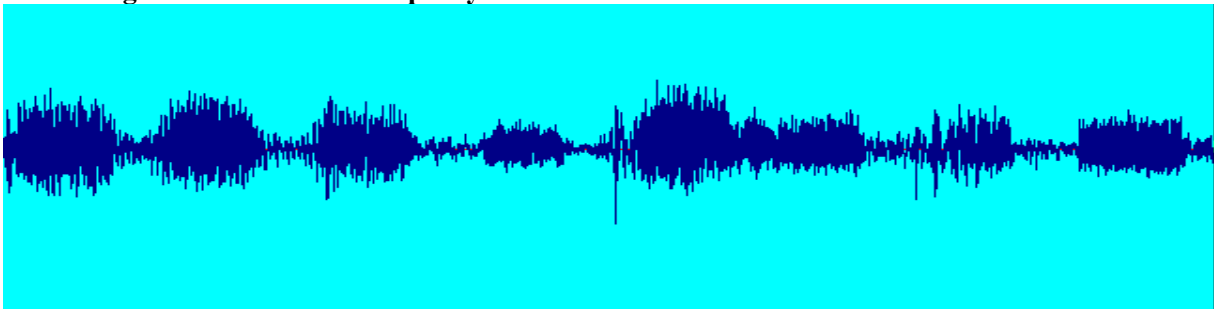


Abbildung 9 - Wave Johnny Dodds

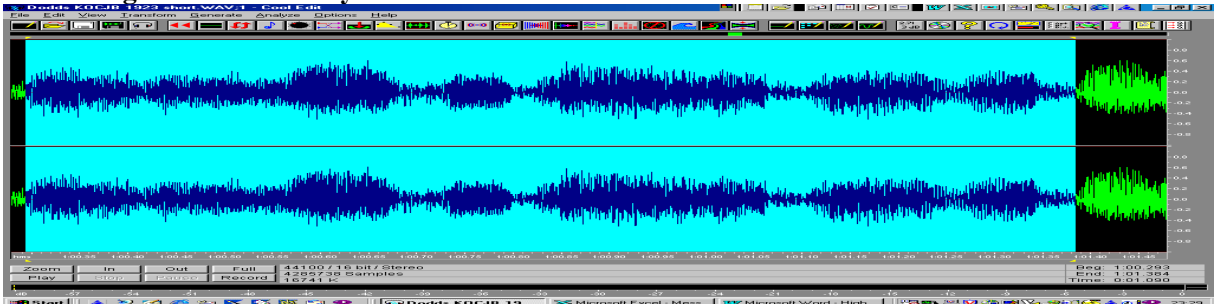


Abbildung 10 - Wave Alphonse Picou

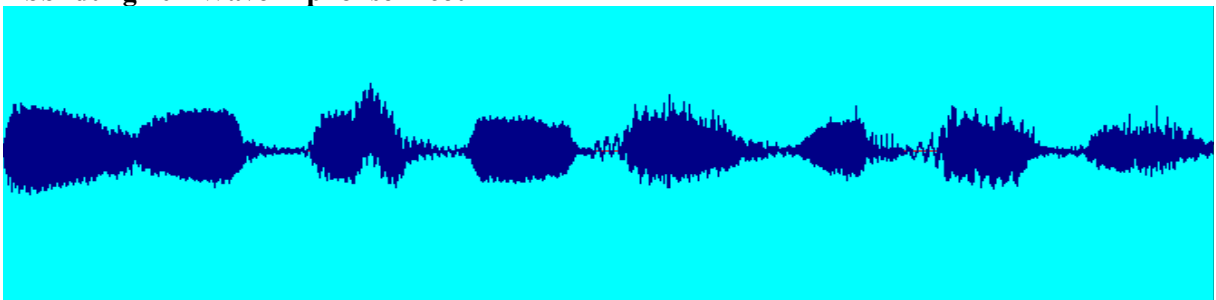


Abbildung 11 - Wave Albert Burbank²

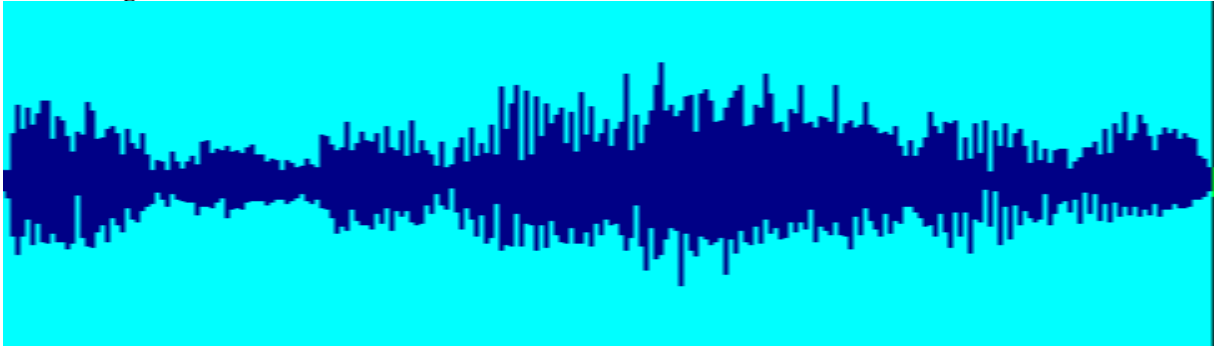


Abbildung 12 - Wave Sidney Bechet

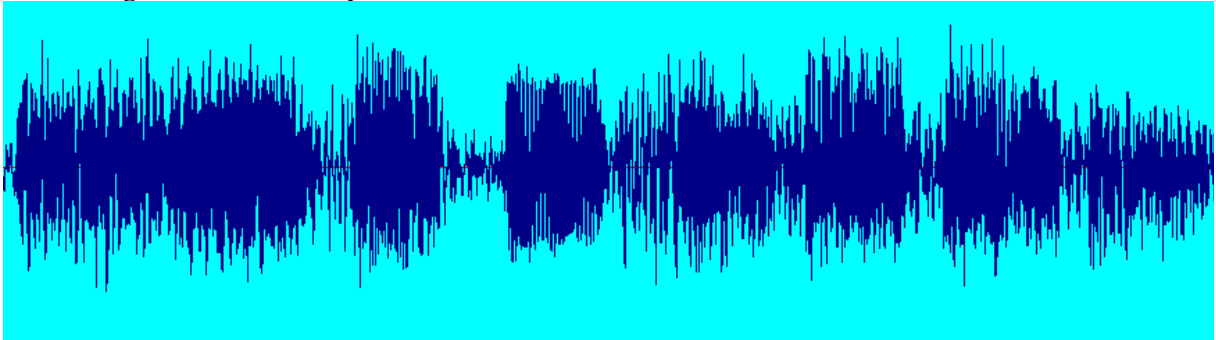


Abbildung 13 - Wave Barney Bigard

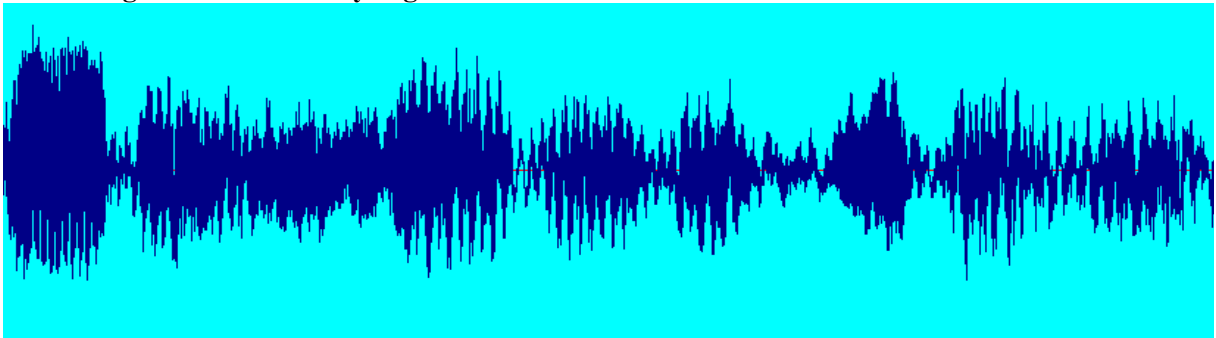
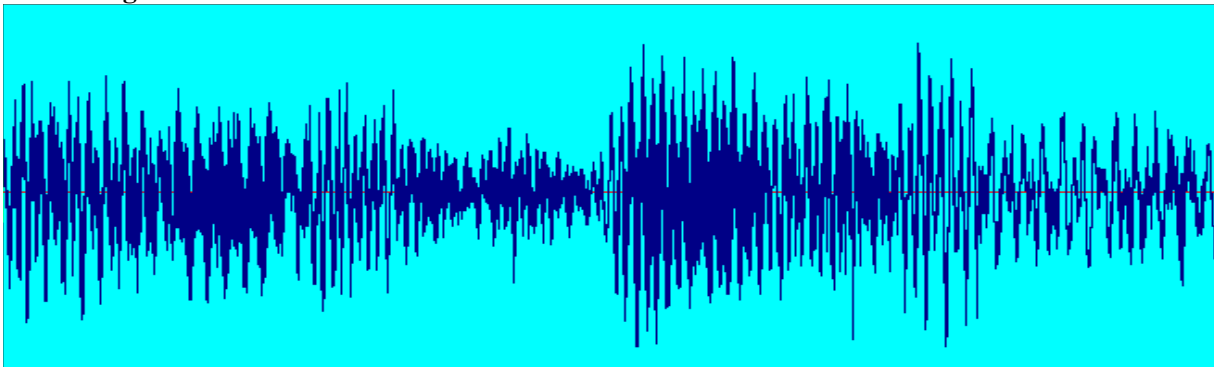
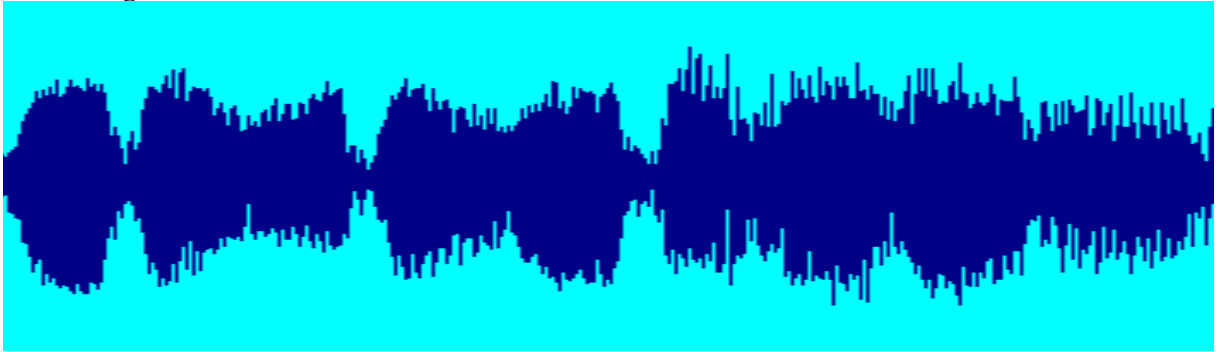
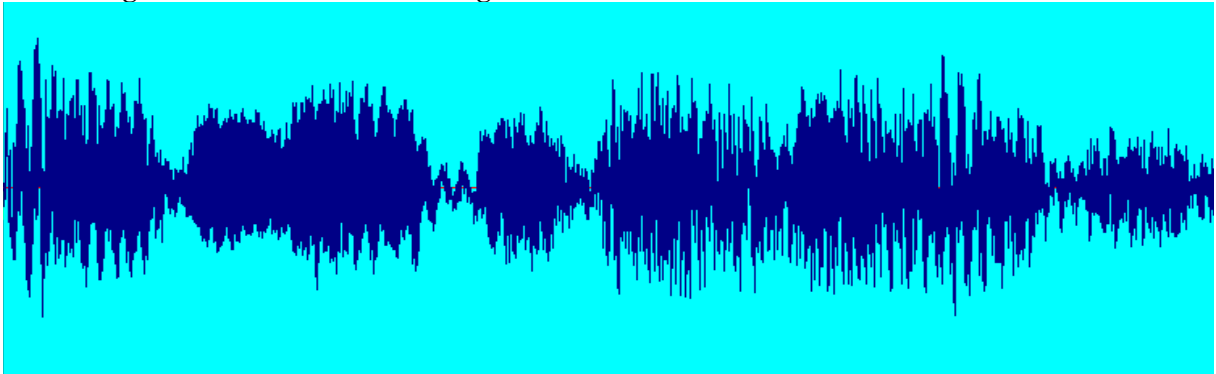


Abbildung 14 - Wave Edmond Hall



² Die Klarinette prägt hier die Gestalt der Wave nicht so deutlich wie bei den anderen Klarinetten, besonders in der zweiten Takthälfte. Das liegt daran, daß in der Kid Ory-Band beide Blechbläser die Melodie stimmig spielen und den Klarinetten dabei fast zudecken. Ory setzt in der Mitte des Taktes einen neuen Ton an, sein Trompeter Alvin Alcorn etwas zurückhaltender auf dem 4. Viertel.

Abbildung 15 - Wave Albert Nicholas**Abbildung 16 - Wave Joe Darensbourg**

Die Transkriptionen

Schreibweisen

Unabhängig von der individuellen Phrasierung von Achtelläufen der Interpreten - ob mehr oder weniger triolisch - sind die Melodiebögen in Achteln notiert. Verwendete Bindebögen sind ‚Phrasierungsbögen‘ und nicht im klassischen Sinn Bindebögen, d.h. Verbindung von Ton zu Ton ohne neuen artikulierenden Zungenstoß. Mit Artikulationszeichen ist sparsam umgegangen. Längere Töne, New Orleans gemäß mit einem ‚terminal vibrato‘ ausgestattet, wie es vor allem für Edmond Hall und Sidney Bechet typisch ist, sind durch eine waagrechte ‚Schlangenlinie‘ markiert (nicht zu verwechseln mit einem langen Triller).

An den Stellen, an denen den in die Jahre gekommenen Klarinetten offensichtlich „die Puste ausgeht“ und Töne wegbleiben oder sich kleine Fehler einschleichen, sind minimale Korrekturen vorgenommen.

Die Version des „Erfinders“ Alphonse Picou

Schlüsse aus seiner besten Aufnahme in 1950 mit Oscar ‚Papa‘ Celestin’s Tuxedo Jazz Band (s. Abbildung 25 – Transkription Alphonse Picou) stehen natürlich unter der Annahme, dass Picou seine Variante seit seinem Ersterfolg 30 Jahre zuvor nicht wesentlich umgestaltet hat. Wenn schon Barney Bigard seine Variante regelrecht einübte, dürfte der wesentlich stärker an festgelegter notierter Musik orientierte Picou an der einmal erarbeiteten Version festgehalten haben. Dies wird auch durch den Vergleich der Aufnahme aus 1950 mit einer früheren Aufnahme von 1944, die nur wenig abweicht, belegt.

Die Aussage von Edmond Hall, dass Picou nur die ersten vier Takte, in Takt 17 bis 20 wiederholt, vom Original (s. Abbildung 3 - Das Piccolo-Original nach Eb für Klarinette in Bb transponiert) übernommen haben dürfte, wird durch die Aufnahme bestätigt. Und sogar hier gibt es zwei charakteristische Abweichungen. Beiden sind offensichtlich nahezu alle Klarinetten – eine Ausnahme ist Sidney Bechet (s. Abbildung 18 – Transkription Sidney Bechet) – gefolgt. Die erste besteht in der den Verlauf flüssiger gestaltenden Zwischennote C zur Vorbereitung der zweiten Triolenphrase und Milderung des großen Intervalls vom A zum F. Diese harmonischen Durchgangstöne finden sich bei allen Klarinetten bis auf eine Ausnahme. Der große Jimmie Noone (s. Abbildung 21 – Transkription Jimmie Noone)

ist tatsächlich der einzige, der zumindest in der zweiten Hälfte in Takten 17 und 19 die Triolen-Takte im Piccolo-Original ohne „hilfreichen“ Durchgangsnoten spielt. Zweitens beginnt Picou die Wiederholung der diatonischen Sequenz in der ersten Hälfte des Takts 2 auf der „3“ nur einen Ton tiefer. So erreicht er, daß er in einer Tonleiter vom D kommend auf dem C am Beginn der Wiederholung der Phrase von Takt 1 in Takt 3 landet, was wesentlich leichter ist, als die das C repetierende Stimmenführung für die Piccolo-Flöte. Dass das Auszierungskonzept von Picou nahezu ausschließlich in der Anwendung von der Harmonik des Stücks entsprechenden Arpeggien in Achteln³ bestand, zeigen nahezu alle weiteren Takte seiner Version. Dabei gibt es drei Varianten:

1. harmonisch vollständige Ketten aufsteigend etwa über einen Takt (Takt 5 und 6, 11 und 12 sowie 21 und 22, 29 und 30), seltener absteigend und dann nur über einen halben Takt (Takt 6, 12, 22, 28),
2. gebrochene Arpeggien in ausschließlich aufwärts zu den schweren Taktteilen geführten versetzten Terz- oder Quartsprüngen (Takt 7 und 23) und
3. in typischer Ragtime-Manier⁴ in hintereinander wiederholten Dreier-Gruppen (Takt 9, 13).

Diese Gestaltung ist Picou-typisch. Das Recker-Original sieht wenig Intervallsprünge vor. Wechselnoten und diatonische Durchgänge herrschen vor. Arpeggien kommen nur in den Takten 8 sowie 10 bis 12 vor, im zweiten Teil ab Takt 17 überhaupt nicht mehr. Vielleicht sind es diese wenigen Takte, die Picou gereizt haben. Ein chromatischer Durchgang kommt nur zweimal vor (Takt 10 und 16). Beim zweiten Mal ist es eine besonders herausgehobene Stelle im „Break“ in Takt 15 und 16, in der interessanter Weise auch das Recker-Originalarrangement in den Gegenstimmen zur Melodie Chromatik vorsieht.

Abgesehen von den vom Original übernommenen Takten 1 bis 4 bzw. 17 bis 20 reiht Picou durchgängig zweitaktige Phrasen aneinander, wobei er die auf die jeweilige „1“ der zweitaktigen Gruppen hinführenden Schwerpunkte der Melodie immer offen lässt. Er startet seine Phrasen meist auf der „2“ (Takt 5, 9, 11, 13, 21, 25), bei den gebrochenen Arpeggien (2. Variante in Takt 7 und 23) auf der „1 und“. Das lässt den Schluss nahe, daß Alphonse Picou seine Fassung ursprünglich in der Brass Band Praxis prägte, in der es mehr um begleitende Auszierungen der Melodie ging als um Solistisches. Dieses Verfahren kann Picou jedenfalls nicht dem Recker-Arrangement entnommen haben. Hier führt die solistische Piccolo-Stimme auf die Melodieschwerpunkte hin und spielt sie auch selbst. Wie sehr besondere Rhythmiken Picous von der Ragtime-Ära geprägt sind, zeigt sich in den Takten 25 und 26, die den harmonisch bewegteren Abschluss in den letzten acht Takten einleiten. Die Rhythmik stimmt überein mit rhythmischen Akzenten in den ersten beiden Takten des 2. Teils des „Trendsetters“ „Maple Leaf Rag“ (Scott Joplin 1899).

Die „Basisversion“ von Johnny Dodds (s. Abbildung 17 – Transkription Johnny Dodds)

Wie bei fast allen Klarinettenisten sind die Takte 1 bis 4 bzw. 17 bis 20 mit der Picou-Fassung identisch. Abweichungen gibt es nur in den die Triolen vorbereitenden Noten. Dodds mischt die Piccolo-Originalfassung ohne Durchgangsnote auf der „2 und“ im Takt 1 und eine repetierendes F in Takt 3. Den Wechselnoteneffekt aus dem Original in Takt 5 und identisch in Takt 6 (wiederholt in Takt 21 und 22) hat Dodds besser studiert als Picou. Das lässt den Schluss zu, daß auch Dodds über die Piccolo -Noten verfügte und nicht durchgängig auf eine Nachbildung des Nachbilders Picou angewiesen war. Aber auch er verwendet den Effekt, Phrasen erst hinter der „1“ der Melodieschwerpunkte zu beginnen. Arpeggienteile sind selten (Takt 8 und entsprechend Takt 24), häufiger diatonische Leiterauschnitte. Eine von Dodds Lieblingsphrasen⁵ – eine Art Arpeggien-Variante -, in der die Zwischenräume zwischen absteigenden harmonieeigenen Tönen chromatisch geeignet aufgefüllt werden, setzt er schon in der ersten Hälfte (Takt 11 und 12) ein. Besonders prägnant verwendet er sie als Schlussphrase in Takt 31 und 32, der dann auch noch in dem King Oliver's Creole Jazzband Arrangement zum Abschluss des gesamten Stücks wiederholt wird.

³ In den Transkriptionen wird die 4/4-Schreibweise benutzt.

⁴ „Dill Pickles“ (Charles L. Johnson 1907) und später der „12th Street Rag“ (Euday Bowman 1914) sind die prominentesten Vertreter solcher Melodieführungen.

⁵ Als Anfänger nach vielen Heraushör-Bemühungen, habe ich auch eine Klarinettenstunde bei Reimer von Essen genossen, und erinnere mich, daß der Schwerpunkt dieser Stunde drei Dodds-Standardphrasen waren. Diese war eine davon.

Zwei Aspekte machen die Dodds-Fassung unverwechselbar: einmal „überlässt“ er den Break in Takt 15 und 16 dem Posaunisten. Das steckt ein wenig in dem Recker-Original, wo die Piccoloflöte „nur“ einen langen Triller über zwei Takte platziert, während die anderen Melodieinstrumente eine kurze chromatische Gegenphrase dagegenstellen. Diese aus Sicht des Klarinettenisten bescheidene Variante hat sich nicht durchgesetzt. Es hing wohl vom Verhältnis zum Bandleader und vom Ego des Klarinettenisten ab. Fast alle New Orleans Klarinettenisten nutzen die zwei Takte um zu brillieren. Sidney Bechet setzt sich in seiner Aufnahme 1939 (s. Abbildung 18 – Transkription Sidney Bechet) sogar offensichtlich über das an das Original angelehnte Konzept eines Blechbläserbreaks hinweg und platziert unüberhörbar seine Phrase in Takt 16 und 17.

Zum zweiten wiederholt Dodds die ansteigenden Triolenphrasen aus Takt 1 und 3 in der zweiten Hälfte nicht, sondern bietet eine neue vom höheren C absteigende Variante an. Hier teilt sich das Lager bei den späteren Aufnahmen der New Orleans Klarinettenisten. Während Edmond Hall (s. Abbildung 20 – Transkription Edmond Hall) und Joe Darensbourg (s. Abbildung 22 – Transkription Joe Darensbourg) die Dodds Variante im Takt 17 und 19 nahezu vollständig und Albert Nicholas wenigstens einmal in Takt 19 zitieren, ziehen die anderen untersuchten Klarinettenisten eine Wiederholung der Takte 1 und 3 an dieser Stelle vor. Willie Humphrey (s. Abbildung 27 – Transkription Willie Humphrey I) verwendet die Dodds Variante in den Takten 17 und 19 als Basis für den Beginn seines als Steigerung konzipierten zweiten Chorusses. Er mischt den Abstieg vom hohen C mit Triolenphrasen auch im Takt 2 und 4.

Abbildung 17 – Transkription Johnny Dodds

Johnny Dodds
King Oliver's Creole Jazz Band, Chicago 22nd Jun. 1923

Clar. in Bb ♩ = 104

1

5

9

13

17

21

25

29

Die Varianten der anderen Klarinettenisten

Sidney Bechet

Auf die Idee, daß Bechets Version aus 1939 (s. Abbildung 18 – Transkription Sidney Bechet) – eine der letzten Aufnahmen von „Jelly Roll“ Morton – am ehesten der Variante nahe kommen könnte, die der junge Louis Armstrong eingeübt hatte, kommt man nicht nur, weil Bechet Louis in einem Interview im Zusammenhang mit ‚High Society‘ eigens erwähnt, sondern die Phrasierungen auf Bechets Sopransaxophon in der im Vergleich zu Klarinetten engen Notenbandbreite zwischen dem hohen C und dem unterhalb der 1. Linie platziert sind, einer Bandbreite, in der sich auch eine Trompete bewegt. Hinzu kommt, daß Bechet sich als einziger⁶ unter den analysierten Fassungen innerhalb der 32 Takte auch Noten mit mindestens halber Taktlänge platziert, und zwar gleich viermal (Takt 8, 12, 13 und in der Schlussphrase Takt 31). Zweimal setzt er sie mit einem starken Vibrato am Ende der Note ein, ein besonders von Armstrong bekanntes Gestaltungsmerkmal. Häufiger als andere baut Bechet auch Viertel und Dreiachtelnoten in seine Phrasen ein. Bechet beschränkt die rhythmischen Varianten also nicht nur wie seine Klarinettenkollegen auf Akzente innerhalb von Achtelläufen, auf unterschiedlich platzierte Startpunkte der Phrasen, sondern auf eine variantenreiche Mischung zwischen unterschiedlich langen Tönen, weniger dominiert von reinen Achtelläufen.

Bechet gehört zu den Interpreten, die sich eine charakteristische Passage aus dem Piccolo-Original bewahren, auf die Picou verzichtet hat und auch von Dodds nur paraphrasiert wird: Takt 5 und sein Duplikat Takt 6 bzw. die Wiederholung in Takt 21 und 22. Bechet zitiert das Original in Takt 5 und 21 und paraphrasiert in Takt 6 und 22.

Albert Nicholas (s. Abbildung 19 – Transkription Albert Nicholas)

Spätestens im Takt 9 nach einer ziemlich getreuen Verwendung der Picou-Fassung in den Takten 1 bis 4 und dem von Picou abweichenden weiteren Verwendung des Piccolo-Originals in den Takten 5 bis 8 kommt das erste Nicholas-Erkennungszeichen. Er wiederholt es auch an der entsprechenden Stelle in der zweiten Hälfte ab Takt 25. Nachdem er den Vortakt nicht in einem Achtellauf ausspielt, sondern ihn auf dem beat auf der „3“ mit einem kurz akzentuiertes Viertel beendet, setzt er an den Beginn eines langen arpeggienartig nach unten geführten Achtellaufs über drei Takte eine markant kurz und kräftig akzentuierte hohe Note auf das 2. Viertel des Takts. In Takt 9 ist es die None über die Harmonie Bb7, in Takt 25 mit F der höchste Ton überhaupt. Nicholas schert sich im anschließenden Lauf im Takt 25 übrigens wenig um die Harmonie Ab, sondern nimmt die Harmonie des folgenden Takts Ebdim schon vorweg, ebenfalls eine Nicholas-Spezialität. Doch die charakteristischste Nicholas-Passage ist der break in Takt 15 und 16. Die Phrase stammt eher aus dem fortgeschrittenen Etüdenbuch für Klarinetten, Kapitel vermischte Arpeggien über verminderte Septakkorde, eine Quelle vieler Klarinetten-Licks, bis hin zu Benny Goodman herauszuhören. Charakteristisch für Albert Nicholas ist, wie virtuos und rhythmisch interessant mit Akzenten umgeht und sie häufig an markanten Stellen abwechselnd zwischen und auf dem beat in „Ragtime-Manier“ einsetzt.

Edmond Hall (s. Abbildung 20 – Transkription Edmond Hall)

Edmond Hall spielt die triolischsten Achtelläufe unter all seinen Kollegen. Ein weiteres Element, welches ihn als stärker im Swing-Idiom zuhause als andere ausweist, sind seine akzentuierten Phrasenbeginne auf der vorgezogenen „1“ – als „4 und“, bereits im Takt 6 auf 7, aber mehrfach im Verlauf eingesetzt: Takt 14 auf 15 sowie 22 auf 23 und in einer Variante nicht zu Beginn einer Zweitaktgruppe, sondern in seiner Mitte von Takt 25 auf 26 und kurz danach von Takt 27 auf 28.

An den ersten acht Takten, wiederholt ab Takt 17, ist zu erkennen, daß Hall die Dodds-Fassung von 1923, die sich acht Takte lang an das Piccolo-Original hält, nicht nur vier wie bei Picou, gut studiert haben muss. Er übernimmt seine Paraphrasierung der Piccolo-Originaltakte 5 und 6 sowie 21 und 22 und zitiert auch die Variation der Eingangstakte in der höheren Lage ab Takt 17. Sogar die Dodds-Standardphrase, von Dodds in den Takten 11 und 12 platziert, übernimmt Hall vollständig. Die ersten acht Takte jeder Hälfte weichen gegenüber Dodds in keiner Note ab, außer an den erwähnten Stellen, in denen Hall den Anfangston einer Phrase vor die „1“ zieht, während Dodds sie erst auf „1 und“ beginnt.

Hall ist der einzige Interpret, der länger als zwei Viertel andauernde Pausen und zwar an herausgehobenen Stellen einsetzt. Wie ein guter Dramaturg geht einem der Höhepunkte, seinem break, eine fast

⁶ Die langen Noten in der Jimmie Noone-Fassung (s. Abbildung 21 – Transkription Jimmie Noone) im Takt 25 und 26 haben einen anderen Kontext. Noone unterbricht die Variation und nimmt zwei Takte lang die getragene Melodie auf.

ganztaktige Pause voraus. Spannend macht Hall auch den Einsatz seiner abschließenden Linie durch eine lange Pause auf Takt 25, wo man ihren Beginn erwarten würde.

Abbildung 18 – Transkription Sidney Bechet

Sidney Bechet
Jelly Roll Morton & His Jazzmen, New York 14th of Sept. 1939

Soprano ♩ = 115

The musical score is written for Soprano saxophone. It begins with a treble clef, a key signature of one flat (B-flat major), and a 4/4 time signature. The tempo is marked as ♩ = 115. The score is divided into eight staves, with measure numbers 1, 5, 9, 13, 17, 21, 25, and 29 indicated at the start of each staff. The music is characterized by a steady eighth-note pattern, often grouped in pairs or triplets. There are several triplet markings (indicated by a '3' over a bracket) throughout the piece. The piece ends with a final cadence on the eighth staff.

Abbildung 19 – Transkription Albert Nicholas

Albert Nicholas
Jelly Roll Morton and His Jazzmen, New York 14th of Sept. 1939

Clar. in Bb $\text{♩} = 115$

1

5

9

13

17

21

25

29

Abbildung 20 – Transkription Edmond Hall

Edmond Hall
Edmond Hall's Blue Note Jazzmen, New York 29th of Nov. 1943

Clar. in Bb ♩ = 104

1

5

9

13

17

21

25

29

Jimmie Noone (s. Abbildung 21 – Transkription Jimmie Noone)

Die gut einen Monat vor seinem Tod am 19. April 1944 eingespielte Fassung zeigt, dass Noone sich bezüglich ‚High Society‘ besonders gut auskennt. Er gehört in Abweichung zu Picou zu denen, die wie Dodds, Hall und Nicholas die Originalgetreue vom Takt 1 bis zum Takt 8 bzw. vom Takt 17 bis 24 durchhalten, aber in den Takten 11 und 12 und etwas variiert in den Takten 27 und 28 bringt er die Picouschen gebrochenen Arpeggien, lokal in Terz- bzw. Quartsprüngen aufwärts global als absteigende Phrase gestaltet.

Dass Noone wie Nicholas alle Klarinetten-Licks aus den „fortgeschrittenen Etüden“ beherrscht, wird auch an seinem break deutlich, eine ruhigere Variante als die mit „Ragtime-Effekt“, die Nicholas gerne verwendet. An der Stelle, an der andere Klarinetten-Kollegen „abschließend explodieren“, unterbricht Noone seine flüssige Variation für zwei Takte und spielt einen Bogen aus der getragenen Melodie des Trios.

Joe Darensbourg (s. Abbildung 22 – Transkription Joe Darensbourg)

Abgesehen davon, daß sich auch Darensbourg als „klassischer“ Vertretern erweist, der die Takte 1 bis 8 bzw. 17 – 24 wie Dodds und andere stark an das Piccolo-Original anlehnt, fällt eine Besonderheit auf. Darensbourg setzt neben Arpeggien (mit Sexten), Wechsel und Durchgangsnoten auch chromatische Läufe fast über eine Taktlänge ein. Diese längeren chromatischen Läufe scheinen vor allem ein Stilmittel der Klarinettenisten zu sein, die besonders lange in New Orleans spielten. Sie tauchen vor allem in den Aufnahmen im Revival bei George Lewis, Albert Burbank und Willie Humphrey auf. Joe Darensbourg lässt ähnlich wie Edmond Hall auch einmal eine längere Pause von bis zu drei Vierteln zwischen seine Phrasen entstehen, die das Zuhören eher spannender macht. Kurzatmigkeit kann es jedenfalls nicht gewesen sein.

George Lewis (s. Abbildung 23 – Transkription George Lewis)

Die frühe Fassung des herausragendsten Klarinettenisten im New Orleans Revival ist eine Lewis-typische leichte Variation der Doddsschen Basisfassung. Abgesehen von den originalgetreuen Takten 1 bis 8 und 17 bis 24 verwendet er einfache Arpeggien, Ausschnitte aus der mehrfach erwähnten Dodds-Standardphrase, an mehreren Stellen (Takt 10, Takt 13 und Takt 30) eine Ragtime-Phrase mit wiederholten Gruppen von drei Achteln, die abwechselnd auf und zwischen dem beat Akzente platziert. In Abweichung von der Gestaltung der Phrasen im Rest des Chorus steht der absteigende chromatische Lauf im break, eine für Klarinettenisten einfache, aber sehr wirkungsvolle Methode, Aufmerksamkeit zu binden⁷.

Barney Bigard (s. Abbildung 24 – Transkription Barney Bigard)

Für mich bleibt die Version von Barney Bigard mit den Louis Armstrong All Stars die genialste von allen. Auch er bleibt in den Takten 1 bis 8 bzw. 17 bis 24 „originalgetreu“. Er ist im Anfangstakt besonders im Takt 17 sogar noch originalgetreuer als seine Kollegen und verzichtet wie die Piccolo-Stimme auf die Durchgangsnote auf der „2 und“. Absehen von der Souveränität trotz hohem Tempo (Viertel = 252 BPM) ist besonders beeindruckend, wie Bigard aus einer Sequenz, die im bisherigen Verlauf zweimal beiläufig, aber an denselben Stellen in der ersten und zweiten Hälfte eingestreut ist (Takt 8 und Takt 24), ein Konstruktionsprinzip für seine letzten sechs Takte⁸ macht, die er eher mit einer kurzen Chromatik einleitet. Durch große Sprünge getrennt platziert Bigard die Phrase, bestehend aus einer Arpeggien-Vierergruppe mit Sexte und abgeschlossen durch eine diatonisch absteigende Sequenz, in Stufen absteigend abwechselnd hoch und tief, streng die Harmonien beachtend, auf die charakteristischen Terzen zielend und dazu noch in drei verschiedenen rhythmischen Variationen.

Kein anderer Klarinettenist gestaltet seine Phrasen so vorausschauend über acht Takte wie Barney Bigard. Kein anderer Klarinettenist geht so weit in der Phrase über D7 die kleine None Eb zu verwenden. Der Rat von Louis Russel ‚High Society‘ gut einzuüben, hat sich nicht allein für die Einstellung bei Duke Ellington gelohnt.

⁷ Ich erinnere mich gut daran, daß Kenny Davern mir einmal seine Auffassung darlegte, daß eigentlich den besonderen Reiz der Klarinette im Jazz ihr „chromatischer Charakter“ ausmache.

⁸ Wiederum von Kenny Davern stammt der Hinweis, besonderen Wert auf die Abschlussphrase zu legen und sie markant, nicht unbedingt überdurchschnittlich virtuos zu gestalten, also Wert zu legen auf das, was den Zuhörern zunächst einmal nach dem Chorus im Gedächtnis bleibt.

Abbildung 22 – Transkription Joe Darensbourg

Joe Darensbourg
Kid Ory and His Jazz Band, Los Angeles early 1945

Clar. in Bb ♩ = 108

The musical score is written for Clarinet in Bb and is in 4/4 time. It consists of nine staves of music, with measures numbered 1, 5, 9, 13, 17, 21, 25, and 29. The score includes various rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, and features several triplet markings. The key signature has one flat (Bb). The tempo is marked as quarter note = 108.

Abbildung 23 – Transkription George Lewis

George Lewis
Bunk Johnson's New Orleans Band, New York 19th Dec. 1945

Clar. in Bb $\text{♩} = 109$

The musical score is written for Clarinet in Bb in 4/4 time, with a tempo of 109 beats per minute. It consists of 29 measures. The key signature has one flat (Bb). The score is characterized by a dense, rhythmic texture with frequent triplets and slurs. The first measure starts with a triplet of eighth notes. Measures 1-4 contain a series of eighth-note patterns with triplets. Measures 5-8 continue with similar eighth-note patterns, including a triplet in measure 5. Measures 9-12 show a change in the rhythmic pattern, with a triplet in measure 9. Measures 13-16 feature a more complex rhythmic structure with slurs and triplets. Measures 17-20 return to a pattern of eighth notes with triplets. Measures 21-24 continue with eighth-note patterns and triplets. Measures 25-28 show a variation of the eighth-note pattern with triplets. The final measure (29) ends with a triplet of eighth notes and a double bar line.

Abbildung 24 – Transkription Barney Bigard

Barney Bigard
Louis Armstrong All Stars, Boston 30th of Nov. 1947

Clar. in Bb ♩ = 126

1

5

9

13

17

21

25

29

Abbildung 25 – Transkription Alphonse Picou

Alphonse Picou
Oscar 'Papa' Celestin's Tuxedo Jazz Band, New Orleans 1950

Clar. in Bb $\text{♩} = 104$

1. $\text{♩} = 104$

2. 33

Albert Burbank (s. Abbildung 26 – Transkription Albert Burbank)

Die Fassung von Albert Burbank unterscheidet sich beispielsweise von der von George Lewis dadurch, daß Burbank an mehreren Stellen chromatische Durchgangstöne einsetzt, aber wie Lewis nur im break einen längeren chromatischen Lauf über ganze zwei Takte spielt. Burbank bleibt in den „freien“ Takten 9 bis 16 sowie 25 bis 32 wie Lewis fast durchgängig in der oberen Lage. Fast als einziger in den untersuchten Aufnahmen geht er in einem Lauf mit gebrochenen Arpeggien auch einmal bis zum hohen F. Insgesamt ist die Burbank-Fassung eine für den New Orleans Revival typisch Variante der Dodds-Basisversion.

Willie Humphrey (s. Abbildung 27 – Transkription Willie Humphrey I, Abbildung 28 – Transkription Willie Humphrey II)

Die „jüngste“ untersuchte Aufnahme aus dem Jahr 1956 stammt von Willie Humphrey. Es ist die einzige Aufnahme, bei der ein Klarinettist nicht nur einfach zwei Chorusse spielt. Willie Humphrey hat den zweiten wie einen neuen Standard ausgearbeitet. Die charakteristische Triolenphrase der ersten Hälfte des ersten Takts des Originals wird zum Gestaltungsprinzip für die ganze Gruppe der Takte 1 bis 5 bzw. 17 bis 20. Die schon im ersten Chorus eingesetzte gebrochen vom hohen F beginnenden gebrochenen Arpeggie taucht gleich zweimal auf. Wirkungsvoll variiert Humphrey in ständig absteigenden Läufen die Artikulierung. Gebundene Zweiachtelgruppen mit akzentuiertem Beginn wechseln sich mit gestoßenen Zweiachtelgruppen ab, aber im ersten Takt auf den Viertel „2“ und „4“ und im nächsten Takt auf „1“ und „3“. In Takt 7 und 8 setzt er diese Artikulation in einem über zwei Takte diatonisch absteigenden Lauf ein. Im break arbeitet Humphrey zwar nicht mit der rhythmische Versetzung der Akzente, aber dafür setzt er auf einen chromatisch absteigenden Lauf.

Abschlussbemerkung

Die mehr oder weniger enge Orientierung an einer Vorlage – sei es an die akustische Vorlage von Johnny Dodds aus dem Jahr 1923, an die Original-Piccolonoten, oder an die „Picou-Erfindung“ der ersten vier Takte – ist zwar der Ausgangspunkt, aber die restlichen Takte in dem 32-Takte langen Chorus von ‚High Society‘ zeigen, wie gut die New Orleans Klarinettisten die Stegreif-Variation in guter Mozart-Tradition beherrschen und sie mit swingender Phrasierung, rhythmischer Akzentuierung im off-beat, abwechslungsreicher Artikulation aus dem Sprachvorrat des New Orleans Jazz anreichern. Dabei sind Phrasierung und Artikulation jeweils sehr persönlich ausgeprägt. Im Aufbau der Variation gibt es deutliche Relationen zwischen den Varianten, die sich von 1923 bis 1956 über einen Zeitraum von 33 Jahren erstrecken (s. Abbildung 29 - Stammbaum der Varianten). Schade, daß es keine Aufnahme von *Lorenzo Tio* gibt, sie hätte als „missing link“ unter Umständen aufgezeigt, daß die starken Übereinstimmungen in ihrem Gestaltungskonzept von Klarinettisten wie Sidney Bechet, Jimmie Noone, Barney Bigard, Alphonse Picou und mit Einschränkungen auch Johnny Dodds, stärker an das Piccolo-Original angelehnt als bei dem zum Erfinder deklarierten Alphonse Picou, vor allem auf den gemeinsamen Lehrer *Lorenzo Tio* zurückgehen.

Abbildung 26 – Transkription Albert Burbank

Albert Burbank
Kid Ory and his Creole Jazz Band, San Francisco 17th of July 1954

Clar. in Bb $\text{♩} = 115$

1 $\overbrace{\quad\quad\quad}^3$ $\overbrace{\quad\quad\quad}^3$ $\overbrace{\quad\quad\quad}^3$ $\overbrace{\quad\quad\quad}^3$

5 $\overbrace{\quad\quad\quad}^3$

9 $\overset{v}{\quad}$

13

17 $\overbrace{\quad\quad\quad}^3$ $\overbrace{\quad\quad\quad}^3$ $\overbrace{\quad\quad\quad}^3$ $\overbrace{\quad\quad\quad}^3$

21

25

29

Abbildung 27 – Transkription Willie Humphrey I

Willie Humphrey
Paul Barbarin's Jazz Band of New Orleans, Oxford, Ohio 3rd of March 1956

1st Chorus

Clar. in Bb ♩ = 115

1

5

9

13

17

21

25

29

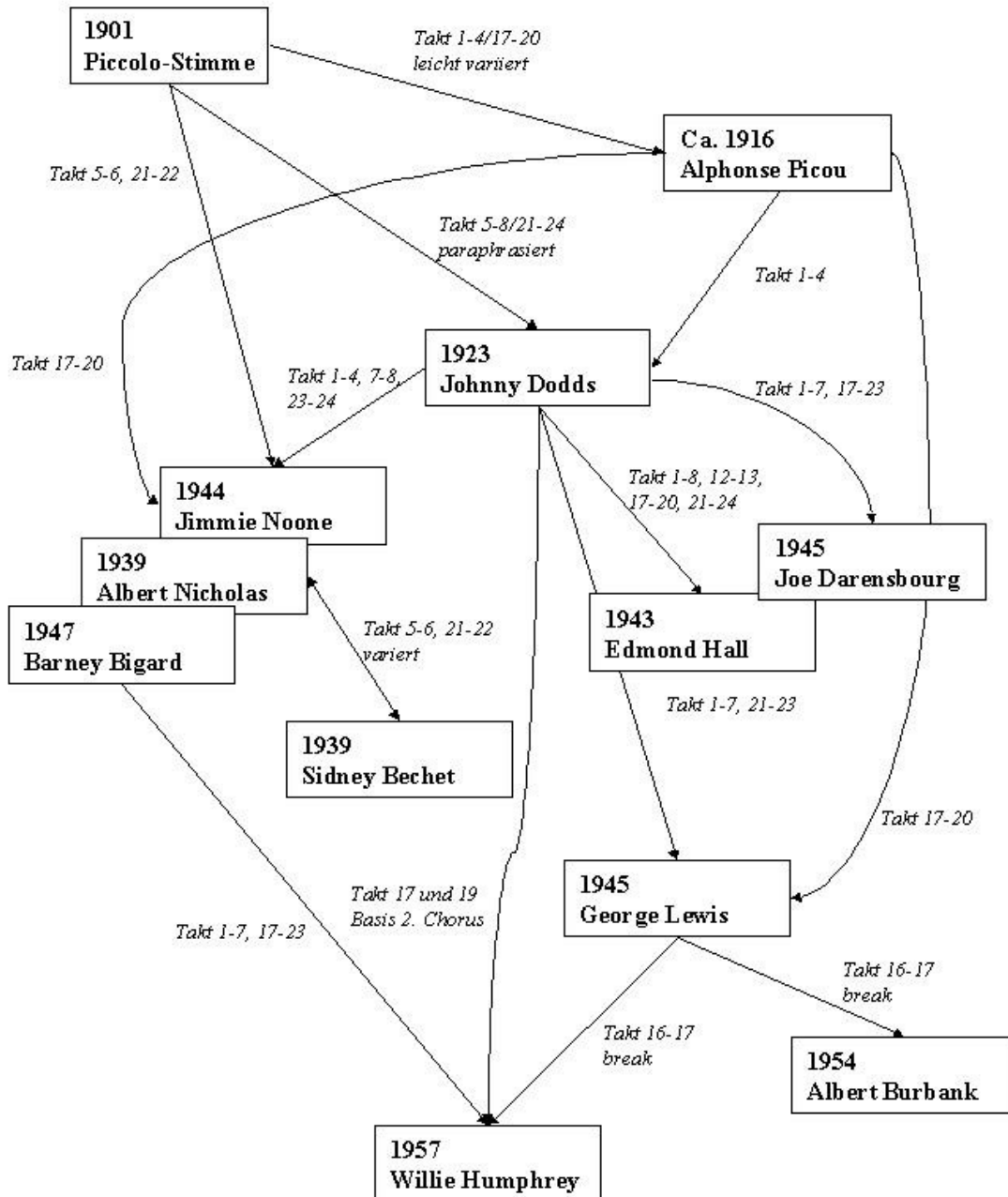
Abbildung 28 – Transkription Willie Humphrey II

Willie Humphrey
Paul Barbarin's Jazz Band of New Orleans, Oxford, Ohio 3rd of March 1956

Clar. in Bb **2nd Chorus** ♩ = 115

The musical score is written for Clarinet in Bb and consists of eight staves of music. The key signature has one flat (Bb) and the time signature is 4/4. The tempo is marked as ♩ = 115. The score begins with a first-measure rest, followed by a series of eighth-note triplets. The first staff (measures 1-4) contains the first four measures, with measure numbers 1, 3, 5, and 7 indicated above the notes. The second staff (measures 5-8) contains measures 5, 6, 7, and 8, with measure numbers 5, 6, 7, and 8 indicated above the notes. The third staff (measures 9-12) contains measures 9, 10, 11, and 12, with measure numbers 9, 10, 11, and 12 indicated above the notes. The fourth staff (measures 13-16) contains measures 13, 14, 15, and 16, with measure numbers 13, 14, 15, and 16 indicated above the notes. The fifth staff (measures 17-20) contains measures 17, 18, 19, and 20, with measure numbers 17, 18, 19, and 20 indicated above the notes. The sixth staff (measures 21-24) contains measures 21, 22, 23, and 24, with measure numbers 21, 22, 23, and 24 indicated above the notes. The seventh staff (measures 25-28) contains measures 25, 26, 27, and 28, with measure numbers 25, 26, 27, and 28 indicated above the notes. The eighth staff (measures 29-32) contains measures 29, 30, 31, and 32, with measure numbers 29, 30, 31, and 32 indicated above the notes. The score features numerous triplet markings and dynamic markings such as accents and slurs.

Abbildung 29 - Stammbaum der Varianten



Musikerindex

A	
Armstrong, Louis...	3, 4, 7, 8, 18, 23, 24, 25, 52
B	
Baquet, George.....	18
Barnes, Emile.....	18
Barnes, Polo.....	18
Bechet, Sidney...	7, 8, 18, 20, 23, 25, 30, 53, 54
Bigard, Barney.....	4, 7, 8, 14, 22, 23, 24, 25, 54
Braud, Wellman.....	8
Bruyninckx, Walter.....	23, 54
Bunk Johnson.....	5, 19, 20, 21
Burbank, Albert.....	25
Burke, Raymond.....	18
C	
Celestin, Oscar \.....	7, 25
Cottrell, Louis.....	18
D	
Darensbourg, Joe.....	23, 24, 25, 54
de Paris, Sidney.....	18, 23, 24
Denton, Elmer J.....	6
Dodds, Johnny.....	4, 7, 18, 19, 20, 23, 24, 54
Dutrey, Honoré.....	18
E	
Ellington, Duke.....	6, 8, 23
F	
Fouché, Earl.....	18
H	
Hall, Edmond.....	7, 8, 21, 24, 25, 30, 53, 54
Hall, Herb.....	18
Handy, \.....	18
Henthoff, Nat.....	7, 53, 54
Hucko, Peanuts.....	8
Humphrey, Willie.....	18, 21, 23, 25
J	
Jackson, Tony.....	7
Johnson, Bunk.....	6, 24
Jones, Claude.....	18, 23, 25
Jordan, Joe.....	6
L	
Lewis, George.....	21, 24, 25, 54
Livingston, Fud.....	6
M	
Melrose, Walter.....	6
Morgan, Andrew.....	18
Morton, Ferdinand \.....	7, 18, 23
N	
Nelson, \.....	18, 19, 23, 24, 25
Nicholas, \.....	18
Nicholas, Albert.....	20, 23, 24, 25
Noone, Jimmie.....	20, 24
Nunez, Alcide.....	18
O	
Oliver, Joe \.....	6, 23
P	
Parenti, Toni.....	18
Perez, Manuel.....	7, 8
Picou, Alphonse.....	7, 8, 14, 18, 19, 23, 24, 25, 53
Piron, Armand J.....	6
Pryor, Arthur.....	6
R	
Robichaux, John.....	7, 8, 25, 54
Ropollo, Leon.....	18
Russel, Louis.....	7, 8
S	
Shapiro, Nat.....	7, 53, 54
Shields, Harry.....	18
Shields, Larry.....	18
Sousa, Jean Philip.....	6, 8, 9
Steele, Porter.....	5, 6, 9, 14
T	
Thomas, \,Cornbread\“.....	18
Tio, Lorenzo.....	8, 18, 20, 44
W	
Waller, Thomas \.....	3, 52
Whaley, Wade.....	19, 24
Williams, Clarence.....	6

Abbildungsverzeichnis

<i>Abbildung 1 - Die Original-Melodie.....</i>	<i>11</i>
<i>Abbildung 2 - Das Piccolo-Original.....</i>	<i>12</i>
<i>Abbildung 3 - Das Piccolo-Original nach Eb für Klarinette in Bb transponiert.....</i>	<i>13</i>
<i>Abbildung 4 - Die Melodie in der Tradition des New Orleans Jazz.....</i>	<i>15</i>
<i>Abbildung 5 - Die Song-Version von Clarence Williams – Armand J. Piron.....</i>	<i>16</i>
<i>Abbildung 6 - Wave George Lewis.....</i>	<i>28</i>
<i>Abbildung 7 - Wave Jimmie Noone.....</i>	<i>28</i>
<i>Abbildung 8 - Wave Willie Humphrey.....</i>	<i>28</i>
<i>Abbildung 9 - Wave Johnny Dodds.....</i>	<i>28</i>
<i>Abbildung 10 - Wave Alphonse Picou.....</i>	<i>28</i>
<i>Abbildung 11 - Wave Albert Burbank.....</i>	<i>29</i>
<i>Abbildung 12 - Wave Sidney Bechet.....</i>	<i>29</i>
<i>Abbildung 13 - Wave Barney Bigard.....</i>	<i>29</i>
<i>Abbildung 14 - Wave Edmond Hall.....</i>	<i>29</i>
<i>Abbildung 15 - Wave Albert Nicholas.....</i>	<i>30</i>
<i>Abbildung 16 - Wave Joe Darensbourg.....</i>	<i>30</i>
<i>Abbildung 17 – Transkription Johnny Dodds.....</i>	<i>33</i>
<i>Abbildung 18 – Transkription Sidney Bechet.....</i>	<i>35</i>
<i>Abbildung 19 – Transkription Albert Nicholas.....</i>	<i>36</i>
<i>Abbildung 20 – Transkription Edmond Hall.....</i>	<i>37</i>
<i>Abbildung 21 – Transkription Jimmie Noone.....</i>	<i>39</i>
<i>Abbildung 22 – Transkription Joe Darensbourg.....</i>	<i>40</i>
<i>Abbildung 23 – Transkription George Lewis.....</i>	<i>41</i>
<i>Abbildung 24 – Transkription Barney Bigard.....</i>	<i>42</i>
<i>Abbildung 25 – Transkription Alphonse Picou.....</i>	<i>43</i>
<i>Abbildung 26 – Transkription Albert Burbank.....</i>	<i>45</i>
<i>Abbildung 27 – Transkription Willie Humphrey I.....</i>	<i>46</i>
<i>Abbildung 28 – Transkription Willie Humphrey II.....</i>	<i>47</i>
<i>Abbildung 29 - Stammbaum der Varianten.....</i>	<i>48</i>

1 **Anmerkungen**

Das war für mich Frankfurt am Main.

2 Louis Armstrong's 50 Hot Choruses for Cornet, Chicago 1927 und 125 Jazz Breaks for Cornet, Chicago 1927

3 Fats Waller's Original Piano Conceptions Conceptions, Mills Music. New York 1935. Der Preis war seinerzeit 50 Cents (!)

4 BPM = Beats per Minute; entspricht einer Metronomangabe für Viertel in einer Vier-Viertel-Notierung

5 Sowohl Joe Newman als auch Clark Terry haben sich ausführlich mit Louis Armstrongs Fassung des ‚Potatoc Head Blues‘ befasst.

6 etwa PC ab Pentium II 266 MHz, genügend RAM und genügend schnelle Platte

7 Ich benutze z.Zt. Emagic Logic Audio Gold 3.5.6

8 Slow Speed CD Transcriber 1.07, Copyright Roni Music 1999, info@ronimusic.com, <http://www.ronimusic.com>; Registrierung 15\$

9 0% Originalgeschwindigkeit, 100% halbe Geschwindigkeit, 50% Stretchfaktor doppelte Geschwindigkeit

10 z.B. das WAVE-PCM Format (*.WAV)

11 „dedicated to the Preservation of Classic Ragtime“ ist im Logo angegeben.

12 An der Bibliothek der Duke University, Durham, North Carolina, sind in der Sammlung „Historic American Sheet Music“ über 3.000 Stücke als Bilder eingescannt. Die Sammlung ist in ein Großprojekt „American Memory“ der Library Of Congress eingebunden. Weder unter dem Titel ‚High Society‘ noch unter dem Komponisten Porter Steele oder dem Arrangeur Robert Recker wird man dort fündig. Aber die Duke University stellt auch eine Übersicht über Sheet Music Sammlungen im Internet <http://www.lib.duke.edu/music/sheetmusic/collections.html> und andere nützliche Informationen über Sheet Music bereit <http://www.lib.duke.edu/music/sheetmusic>.

Erst eine Suche in allen dort angegebenen Katalogen bringt einige wenige Hinweise zu Porter Steele. Nur in „The University Of North Texas Catalog Of Music Special Collections“ <http://library.unt.edu:81> sind drei weitere Kompositionen von Porter Steele nachgewiesen: a) In an old-fashioned garden. Song by Porter Steele. Cincinnati : John Church, 1903. Aus dem Jahr 1928 sind „From the musical production Falstaff“ zwei Songs nachgewiesen für die Brian Hooker der Texter war: b) Beside your window. New York : J. Fischer, 1928; c) A memory. New York : J. Fischer, 1928. Andere Spuren scheint Porter Steele nicht hinterlassen zu haben. Keiner der 146 Einträge zu „Falstaff“ in der Library of Congress weist auf eine Musikshow aus dem Jahr 1928 hin.

13 Der Sitz des Verlags war 1901 670 Sixth Ave. Das Copyright lag bei einem der Verlageigner E. J. Denton, der sich auch das Copyright für England sicherte. Eine Suche in den im Rahmen des Projects American Memory der Library of Congress beteiligten Sheet Music Sammlungen lässt sich nur eine weitere Veröffentlichung von Brooks & Denton auffinden: Hush-a-bye o'-baby. Georgia lullaby. New York 1899, 1903, words and music by Lester S. Pigott. Es scheint sich eher um einen kleinen Verlag zu handeln, der nebenbei betrieben wurde.

14 Mit der kuriose Folge, dass liberalere Archive in den USA in den 70er Jahren mir durchaus Kopien von Arrangements machten, deren Copyright noch nicht abgelaufen war, aber ohne die ersten beiden Seiten der ersten Geige und des Pianos, welche aber aus dem Zusammenhang sicher zu rekonstruieren sind.

15 Scott Joplin: „Cleopha“ – March and Two-Step, 1902 veröffentlicht von S. Simon, St. Louis

16 Es gibt zeitgenössische Stockarrangements mit einer Stimme für „flute“ ebenso wie solche mit einer Stimme für „piccolo“. In seltenen Fällen wird explizit auf die Austauschbarkeit verwiesen durch „flute or piccolo“.

17 Die Bezeichnung heißt auch oft „1st Clarinet in A“, wenn keine Stimme für eine zweite Klarinette herausgegeben wurde.

18 Für Scott Joplins „Original Rags“, im Jahr 1899 als Piano Solo veröffentlicht, liegen beispielsweise die ergänzenden Stimmen vor.

19 In verschiedenen Sheet Music Sammlungen finden sich Hinweise auf Robert Recker, aber keine biographischen Daten. Hauptsächlich tritt er als als Arrangeur und Herausgeber von populärer, aber auch klassischer Musik für verschiedene Verlage auf. Wenige eigene Kompositionen lassen sich auffinden: a) Paddy Duffy. Song and Dance. Words by Jerry Cohen. Music by Robert Recker. New York: Mrs. Pauline Lieder, 60 Chatham Street, 1881, b) The dance of the goblins by Robert Recker & William Loraine. Descriptive fantasia. New York : Carl Fischer, 1890, c) Our Soldier Boys. March Two-Step. By Robert Recker. New York: 1903 (Eigenverlag). Quelle: The Lester S. Levi Sheet Music Collection, John Hopkins University <http://levysheetmusic.mse.jhu.edu>

Unter den Arrangements/Editionen sind so renommierte Kompositionen wie „Ciribiribin“, New York : Leo Feist, 1909, Music by A. Pestalozza und das Largo von Georg Friedrich Händel.

20 Bandarrangement veröffentlicht von Walter Jacobs, Boston 1909; ein eigener Arrangeur ist wie sonst üblich nicht angegeben. Es darf also angenommen, daß der Komponist es selbst besorgt hat.

- ²¹ Die Geschichte der „Neuerscheinungen“ von „High Society“ zwischen 1929 und 1938 ist dem Kapitel über Clarence Williams in dem Buch von David A. Jasen und Gene Jones über afro-amerikanische Songkomponisten entnommen: David A. Jasen; Gene Jones: *Spreadin' Rhythm Around: Black Popular Songwriters 1890 – 1930*. Schirmer New York 1998, S. 299/300
- ²² Die Song-Piano-Version in G- und C-Dur verwendet die letzten acht Takte des Trios der ursprünglichen Komposition als Einleitung. Dann folgt ein Verse, der die ersten acht Takte des ‚alten‘ A-Teils zweimal wiederholt. Ohne Überleitung geht es in den Trio-Teil als Chorus. Der B-Teil und das Zwischenspiel in Moll des Trio-Teils fehlen, was das Team Williams/Piron nicht vor dem Vorwurf des Plagiats befreit hätte. Zumindest muß man Williams zubilligen, daß er einen neuen Text beigesteuert hat:
Verse: Socializin' is my pet occupation, unless I'm „Steppin' out“ – Life has no animation. Listen, Honey, just hear that syncopation. They're playing „High Society“.
Chorus: We're happy, Gee, in High Society. Collegians say, let's shout Hip Hooray. Let's drink to health to education's wealth. We're happy to be out in High Society.
Immerhin könnte das ganze Unternehmen auch als Referenz an das berühmte Stück verstanden werden, denn Williams bezeugt: „Sie spielen ‚High Society‘“. Unter Umständen ist die Songversion nur eine Weiterverarbeitung einer Fassung für ein Gesangsquartett: „High society“ by Clarence Williams & A. J. Piron, arr. by Tim Brymn. New York : Clarence Williams Music, 1930. An arrangement for male vocal quartet.
- ²³ High society. Chicago, IL : Melrose, 1931. By Porter Steele and Walter Melrose; arr. by Fud Livingston. 11 Stimmen. Walter Melrose hat in seiner Sammlung „Melrose Dixie Song And Dance Folio“ (vermutlich 1927) immerhin so berühmte Stücke „Copenhagen“ (auch als Bandarrangement arr. Fletcher Henderson), Jelly Roll Mortons „Sidewalk Blues“ und von Joe Oliver „Dr. Jazz“ herausgegeben. Häufig tritt er selbst als Texter auf.
Fud Livingston ist 1941 der Arrangeur des Bandarrangements (8 Stimmen) von „Air Mail Special“ By Benny Goodman, Jimmy Mundy, Charlie Christian; arr. by Fud Livingston. New York : Regent Music, 1941. Quelle: „The University Of North Texas Catalog Of Music Special Collections“ <http://library.unt.edu.81> . Nach Barry Kernfeld (ed.): *The New Grove Dictionary of Jazz*, New York 1988, S. 45, war das keine Eintagsfliege, sondern Livingston war nach seiner Tätigkeit als Klarinettist und Tenorsaxophonist u.a. bei Ben Pollack und Red Nichols in den 20er Jahren in den 30er vermehrt Arrangeur für keine geringeren Orchesterleiter als Paul Whiteman und Jimmy Dorsey.
- ²⁴ „High Society Blues“ Twentieth Century Fox 1930. Im Filmarchiv der University of California, Los Angeles (UCLA) befindet sich eine Kopie <http://www.cinema.ucla.edu> . Der Behälter trägt die falsche Bezeichnung „High School Blues“, was aber möglicherweise etwas über das Thema verrät.
Den titelgebenden Song schrieb James F. Hanley, New York : Red Star Music, 1930. Music by James F. Hanley; words by Joseph McCarthy. From the motion picture High society blues. „I'm in the Market for You“ ist der bekanntere Song aus dem Film von dem gleichen Gespann, im gleichen Jahr auch von Louis Armstrong aufgegriffen.
Quelle: „The University Of North Texas Catalog Of Music Special Collections“ <http://library.unt.edu.81>
- ²⁵ Der Film „High Society“ (1956, Regie Charles Walters) ist ein farbiger, als Musikfilm aufgemachter Remake von „The Philadelphia Story“ (Cukor 1941) mit Katherine Hepburn, der neben Frank Sinatra, Bing Crosby und Louis Armstrong auch Grace Kelly bietet. Cole Porter wurde als Komponist für die Songs gewonnen. Auch sein Der Everygreen „True Love“ (Bing Crosby & Grace Kelly) stammt auch aus diesem Film.
- ²⁶ Auf CD 159052 Jazz Archives No 120 „Ragtime Vol. I“, MPO - EPM France
- ²⁷ CD Identifikation von „High Society 1909
- ²⁸ unter dem Namen „High Society Rag“
- ²⁹ Al Rose; Edmond Souchon: *New Orleans Jazz. A Family Album*. Louisiana State University Press. Baton Rouge and London Revised Edition 1978, S. 100
- ³⁰ Sidney Bechet: *Treat It Gentle. An Autobiography*. Cassell. London 1960, S. 87. An derselben Stelle zeichnet Bechet ein Portrait von Alphonse Picou als lebensfrohen Menschen „... Life, that's just his pleasure“. Zu „High Society“ hat Sidney Bechet noch eine andere Anekdote bereit (S. 92). Ein Musikerkollege sagt ihm eines Tages ‚Du denkst, Du könntest spielen. Ich kenne eine jungen Burschen, der High Society besser als Du spielt‘. Neugierig geworden läßt Sidney sich zu dem Talent führen. Daraus wurde eine weitere Begegnung mit Louis Armstrong (!) „Es war schon für Klarinette schwer genug, aber für Kornett damals undenkbar. Aber Louis schaffte es.“ ‚High Society‘ hat Sidney am ersten Abend des berühmten Jazz Festival im Mai 1949 im Pariser Salle Pleyel als Schlußstück statt des geplanten ‚Sweet Georgia Brown‘ für seinen Auftritt mit Pierre Braslavskys Band ausgewählt (S. 191).
- ³¹ Nat Shapiro; Nat Henthoff: *Hear Me Talkin' To Ya. The Story of Jazz as Told by the Men who Made It*. Dover Publications. New York 1966, S. 10 (Erstveröffentlichung 1955). Da Edmond Hall nicht unter den Musikern genannt ist, bei denen sich die Autoren für Nachdruckgenehmigungen aus Zeitschriften bei Verlagen bedanken, ist anzunehmen, daß die Autoren direkt mit Edmond Hall gesprochen haben.
- ³² Nat Shapiro; Nat Henthoff: *Hear Me Talkin' To Ya. The Story of Jazz as Told by the Men who Made It*. Dover Publications. New York 1966, S. 10 f

- ³³ John Robichaux: 1886 –1939, Schlagzeuger und Geiger leitete ab 1893 diverse Orchester in New Orleans, ab 1913 eines der renommierten Society Orchestras mit den besten notenfesten Musikern aus der Stadt.
- ³⁴ Das muß wohl das Recker-Arrangement aus 1901 gewesen sein mit dem Solo in der Piccolo-Stimme (s. Abbildung 2 - Das Piccolo-Original).
- ³⁵ Barney Bigard; Barry Martyn (ed.): With Louis and the Duke. The Autobiography of a jazz clarinetist. MacMillan Press. London 1985, S 13.
- ³⁶ Barney Bigard; Barry Martyn (ed.): With Louis and the Duke. The Autobiography of a jazz clarinetist. MacMillan Press. London 1985, S 13.
- ³⁷ Nat Shapiro; Nat Henthoff: Hear Me Talkin' To Ya. The Story of Jazz as Told by the Men who Made It. Dover Publications. New York 1966, S. 19
- ³⁸ Instrumentspezifische, oft eingesetzte Bravourphrasen
- ³⁹ Ich habe auch darauf verzichtet, die im Zuge der Verbreitung des New Orleans Revival über die ganze Welt animierten Klarinettenisten vor allem aus Europa in die Analyse einzubeziehen, obwohl sie jetzt die „keeper of the flame“ sind und die Interpretationen des ‚High Society‘-Solos der Klarinettenisten wie Orange Kellin aus Schweden oder Sammy Rimington und John Defferary aus England es durchaus verdient hätten. Ebenso sind die noch früheren markanten Interpretationen der führenden Revival-Klarinettenisten Bob Wilber und Kenny Davern ausgelassen.
- ⁴⁰ Die meisten der ausgewählten Klarinettenisten erlangten so viel (Nach-)Ruhm, daß sie zumindest in Standard-Enzyklopädien aufgeführt sind, z.B. in: Barry Kernfeld(ed.): The New Grove Dictionary of Jazz. Two Volumes. Macmillan Press. London 1988
- ⁴¹ Sidney Bechet: Treat It Gentle. An Autobiography. Cassell. London 1960, S. 87.
- ⁴² Unter dem Namen „High Society Rag“
- ⁴³ Nicht alle können auf ihrem Weg zum New Orleans Jazz ihren Ausgangspunkt eindeutig definieren. Für mich war es jedenfalls Ende der 50er Jahre der „Red Onion Blues“ aus der Plattensammlung meines Bruders Hans, einem Johnny Dodds Fan. Ich habe damals auch die Rückseite der EP „Keystone Blues“ und „New Orleans Hop Scop Blues“ mit Jimmie Noone ‚wohlwollend zur Kenntnis genommen‘, aber ‚angemacht‘ hat mich, was ich von Johnny Dodds hörte.
- ⁴⁴ Joe Williams, geb. 1918 und gerade während der Arbeiten an diesem Manuskript am 29.3.1999 gestorben. Unvergessen ist sein Hit „Everyday I Have the Blues“ 1955 mit dem Count Basie Orchestra.
- ⁴⁵ Sidney Bechet: Treat It Gentle. An Autobiography. Cassell. London 1960
- ⁴⁶ auch in Berlin ab 1925 und in Frankfurt am Main ab 1927
- ⁴⁷ Als junger Spunt habe ich mich einmal an Albert Nicholas herangetraut mit dem Vorwand, ich wolle gerne aus erster Hand wissen, was eine Albert-Klarinette sei. Das habe ich allerdings von dem charmanten sehr elegant gekleideten freundlichen alten Herrn nicht erfahren, wohl aber, daß er eine vergoldete solche Albert-Klarinette besessen hätte, die ihm in Ägypten geklaut worden wäre.
- ⁴⁸ Tom Bethell: George Lewis. A Jazzman from New Orleans. University of California Press. Berkeley-Los Angeles-London 1977
- ⁴⁹ Zuletzt 1993 mit der Maryland Jazz Band, Köln.
- ⁵⁰ Manfred Selchow; Karsten Lohmann: Edmond Hall – a Discography. 1981
- ⁵¹ Barney Bigard; Barry Martyn (ed.): With Louis and the Duke. The Autobiography of a jazz clarinetist. MacMillan Press. London 1985
- ⁵² so schnell, daß sie mich früher beim Transkribieren zur Verzweiflung und zum Aufgeben brachten.
- ⁵³ Joe Darensbourg; Peter Vacher (ed.): Telling It Like It Is. Macmillan Press. London 1987
- ⁵⁴ Walter Bruyninckx: Discography Traditional Jazz 1897 – 1985. Origins, New Orleans, Dixieland, Chicago Styles. Vol. 1 – 7.
- ⁵⁵ Eine andere Anwendung, die man sich Jazz erforschend zwar schon lange wünscht, aber auch die besten konventionell gedruckten Discographien nicht bieten, ist ein Index nach Kompositionen (!). Vielleicht finden die Diskographen einen Sponsor, der die Umsetzung der wichtigsten Diskographien in eine elektronisch recherchierbare Datenbank fördert. Das wäre ein schönes Geschenk für Forscher zum Abschluß des ‚Jazz-Jahrhunderts‘. Vorläufig ist diese unauwendige Art, die Einträge für ‚High Society‘ systematisch auswerten zu können, nicht erreichbar bzw. nur eingeschränkt auf verfügbare Tonträger in der ‚Musikabteilung‘ des ‚All-Media-Guide‘ im Internet <http://www.allmusic.com>. Diese Datenbank ist trotz der genannten Einschränkung sehr eindrucksvoll. Ein Schweizer Musikerkollege hat mich auf sie hingewiesen.
- ⁵⁶ Daß ich kurzfristig, nachdem ich die Idee zu der Studie ins Auge gefaßt hatte, über gesuchte CD-Fassungen – insbesondere solche von Kid Ory Band - verfügen konnte, verdanke ich meinem langjährigen Bandkollegen, dem Posauisten Harald Blöcher.
Von den verwendeten 25 Aufnahmen zwischen 1923 und 1974 habe ich Ausschnitte auf einer privaten CD zusammengestellt, von der ich Kopien schon allein aus rechtlichen Gründen nur an gut befreundete Klarinettenisten zum privaten Gebrauch verschenken darf.

⁵⁷ Sie stellen den Amplitudenverlauf des Eingangssignals graphisch dar, so daß entsprechende Zeiten im Maßstab Tausendstel Sekunde gemessen werden können.