

Dombrowski | Basis-Diskotheek Jazz

Reclam Sachbuch premium

Ralf Dombrowski
Basis-Diskothek Jazz

Reclam

5. Auflage

RECLAMS UNIVERSAL-BIBLIOTHEK Nr. 19573
2005, 2011, 2018 Philipp Reclam jun. GmbH & Co. KG,
Siemensstraße 32, 71254 Ditzingen
Gestaltung: Cornelia Feyll, Friedrich Forssman
Umschlagabbildung: © Zoonar GmbH / Alamy Stock Photo
Druck und Bindung: Canon Deutschland Business Services GmbH,
Siemensstraße 32, 71254 Ditzingen
Printed in Germany 2018
RECLAM, UNIVERSAL-BIBLIOTHEK und
RECLAMS UNIVERSAL-BIBLIOTHEK sind eingetragene Marken
der Philipp Reclam jun. GmbH & Co. KG, Stuttgart
ISBN 978-3-15-019573-4
www.reclam.de

Inhalt

Vorwort 7

125 Alben von A bis Z 11

Verzeichnis der Titel nach dem Jahr

der Erstaufnahme 255

Verzeichnis der Musiker 259

Vorwort

Ganz ehrlich: Ich hatte nicht damit gerechnet, dass die »Basis-Diskotheek Jazz« sich derart regen Zuspruchs erfreuen würde. Offenbar hat das Büchlein, mit dem ich versucht habe, Schneisen in den Dschungel der Veröffentlichungen zu schlagen, den Nerv einer Zeit getroffen, in der sich Musikfans angesichts zunehmender Differenzierung und auch Relativierung des Angebots gerne den einen oder anderen Tipp geben lassen, wo sie mit ihrer Suche nach den Schätzen der Tonträgergeschichte anfangen könnten. Und was ich auch nicht erwartete, war die Tendenz, dass sich meine Vorschlagsliste zu einer Art Kanon entwickelte, der normativen Charakter implizierte. Daraus wiederum entstanden manche Missverständnisse vor allem aufseiten historisch orientierter Jazzhörer, die den frühen Teil der Geschichte der improvisierenden Musik nicht ausreichend repräsentiert sahen.

Mittlerweile sieht die Situation schon wieder ganz anders aus. Manche der Aufnahmen, die ich für die ersten Auflagen vernachlässigen musste, weil sie gar nicht oder nur in obskuren Editionen vorlagen, sind inzwischen neu und kritisch herausgegeben worden. Täglich tauchen bislang unbekannte Archivalien im Netz auf, werden auf Musikplattformen geladen und zeigen ein weitaus breiteres Bild des Jazz, als es noch vor ein paar Jahren möglich war. Die Szene verändert sich rasant, Scharen von hervorragend ausgebildeten Virtuosen drängen mit eigenen Aufnahmen auf den Markt. Tatsächlich hat die Flut der musikalischen Veröffentlichungen im Jazzsegment nicht ab-, sondern eher noch zugenommen, beflügelt durch den

technologischen Fortschritt, der es ermöglicht, in jedem Wohnzimmer eine Platte aufzunehmen. Auf der anderen Seite ist das traditionelle Händlersystem zusammengebrochen, und wirklich verkauft wird Jazz nur noch bei Konzerten, wenn der Hörer den Künstler persönlich erlebt.

Vor diesem Hintergrund hätte man die »Basis-Diskothek Jazz« vom Umfang her mühelos auf das Doppelte erweitern können, allein schon mit den Updates historischer Editionen und brillanten neuen Alben, die seit der ersten Fassung des Büchleins erschienen sind. Das allerdings würde das bisherige Konzept untergraben, einen handlichen und exemplarischen Wegweiser zu bieten, der für den interessierten Einsteiger und den neugierigen Fortgeschrittenen Ausgangspunkte für die eigene Beschäftigung mit der Musik bietet. Aus diesem Grund habe ich lediglich fünf aktuelle Veröffentlichungen als weitere mögliche Fingerzeige hinzugefügt, die ihrerseits wiederum einiges bewirkt haben. Es handelt sich um Ornette Colemans »Sound Grammar«, das allein schon durch den Pulitzer-Preis eine enorme Aufmerksamkeit in den jazzasketischen amerikanischen Bush-Jahren auf sich zog. Ähnlich spektakulär verhält es sich mit Herbie Hancock's Widmungsplatte an Joni Mitchell »River«, das als »Album Of The Year« anno 2008 bei der Grammy-Verleihung sämtliche Pop-Kollegen in die Schranken wies und damit eindrucksvoll für den Jazz warb. Joshua Redmans Aufnahme »Compass« wiederum dokumentiert den künstlerischen Reifungsprozess eines der besten Saxofonisten seiner Generation, der noch immer als Impulsgeber der internationalen Modern-Jazz-Szene fungiert.

Darüber hinaus habe ich zwei europäische Alben ausge-

wählt. Mit »Leucocyte«, der letzten Aufnahme der schwedischen Combo e.s.t. vor dem tragischen Unfalltod des Pianisten Esbjörn Svensson, wollte ich zum einen der anhaltenden Trio-Welle, aber auch der stilistischen Vorreiterrolle dieser ungewöhnlichen Band Rechnung tragen. Und das Duo von Heinz Sauer und Michael Wollny wirft einen Blick auf die sich seit der Jahrtausendwende rasant entwickelnde deutsche Szene anhand eines ungleichen, aber immens kreativen Musikerpaars.

Unterm Strich bleiben die Kritikpunkte damit natürlich erhalten. Die »Basis-Diskothek Jazz« ist noch immer eine begründete, aber sehr persönliche Auswahl aus dem großen Kosmos der improvisierenden Klangwelt. Aber sie baut auf dem Erfahrungsschatz von Tausenden von Konzerten und Aufnahmen auf, die ich während der vergangenen eineinhalb Jahrzehnte als Journalist gehört und genossen habe, abgeglichen mit zahlreichen Tipps und Pflichtaufnahmen, die sich in der Beobachtung der Musikgeschichte als wegweisend, faszinierend, inspirierend erwiesen haben. Denn bei der »Basis-Diskothek Jazz« darf man nicht vergessen, dass sie auch die Funktion eines Appetizers hat. Meine Auswahl soll ebenso profund informieren wie Lust darauf machen, die wunderbare Musik selbst zu hören, die noch immer Menschen von Tokio bis New York und von Oslo bis Johannesburg in ihren Bann zieht.

125 Alben von A bis Z

John Abercrombie
Timeless
ECM 1047

Lungs / Love Song / Ralph's Piano Waltz / Red And Orange / Remembering / Timeless

John Abercrombie (g), Jan Hammer (p, synth, organ), Jack DeJohnette (dr)

New York, Generation Sound Studios, 21./22. Juni 1974

Alle drei kamen vom Powerplay. John Abercrombie (*1944) hatte sich als Studioprofi im Umkreis der Brecker Brothers, Billy Cobhams oder auch Gato Barbieris eingeführt. Jan Hammer war gerade im Begriff, bei John McLaughlins Mahavishnu Orchestra auszusteigen, mit dem er seit 1971 rund 500 Konzerte gespielt hatte. Jack DeJohnette wiederum galt spätestens seit seiner Arbeit mit Miles Davis – er saß unter anderem beim Pioneralbum des Jazz Rocks »Bitches Brew« am Schlagzeug – als vielseitiger Polyrhythtmiker mit Sinn für feine Dynamiknuancen. Sie spielten sporadisch als Trio zusammen, und als sie im Juni 1974 die Möglichkeit bekamen, ein Album aufzunehmen, ließen sie sich treiben. Das stilistische Spektrum von »Timeless« war weit gehalten und reichte vom wild hardboppigen Intro von *Lungs* bis zum humorvollen Frohsinn der %-Ballade *Ralph's Piano Waltz*. Jeder Musiker bekam genug Raum, um seine Stärken auszuspielen, die Atmosphäre war hörbar entspannt und inspirierend. Jan Hammer etwa experimentierte als einer der führenden Jazzkeyboarder der Siebziger mit den Möglichkeiten der Sounds, die ihm die noch archaischen Geräte boten. Seine Synthe-

sizer sangen und erzählten, die Effekte waren zweckgebunden und wurden nicht um ihrer selbst willen eingesetzt. Vor allem an der Hammondorgel entfernte er sich durch alterierte Harmonik, eine ungewohnt gitarrenähnliche (*Lungs*), stellenweise quasi-klassische Solistik (*Red And Orange*) und einfallsreiche Basslinien (*Ralph's Piano Waltz*) weit vom Funk-Idiom der Sechziger. DeJohnette erwies sich als herausragender, kommentierender Begleiter, der sich trotz überaus dichtem Spiel nicht in den Vordergrund drängte. Abercrombie wiederum stand am Anfang seines Single-Note-Stils, war im Sound und bei Fills stellenweise noch von John McLaughlin und Carlos Santana beeinflusst. Trotzdem bewährte er sich bereits als einfallsreicher Melodiker mit einer Neigung zu überraschenden Wendungen. »Timeless« war daher ein früher Knotenpunkt dreier noch wachsender Karrieren, an dem die Stränge von Rock, Rock-Avantgarde, Modern Jazz und Soundentwicklung zusammenliefen.

Cannonball Adderley
Mercy, Mercy, Mercy
Capitol/EMI 829915-2

Fun / Games / Mercy, Mercy, Mercy / Sticks / Hippodelphia / Sack O' Woe
Julian ›Cannonball‹ Adderley (as), Nat Adderley (tp), Joe Zawinul (p, el-p), Victor Gaskin (b), Roy McCurdy (dr)
Los Angeles, The Club, 20. Oktober 1966

Es war als einfache Recording Session gedacht. Nachmittags übten die Musiker, abends fanden sie sich im Hausclub der Capitol vor knapp hundert Leuten ein und spielten ein Konzert auf Band. Doch bei dieser Aufnahme war etwas anders. Denn die Band des Altsaxofonisten Cannonball Adderley (1928–1975) hatte einen neuen Song von Joe Zawinul ins Programm genommen. Er war ursprünglich als kleines, soulbluesiges Mid-Tempo-Thema für die Sängerin Esther Marrow gedacht, hatte aber während einer Probe den Weg ins Repertoire des Quintetts gefunden. Ein paarmal hatte ihn die Band bereits gespielt, bei einer dieser Gelegenheiten war dem Stück durch einen Zuruf aus dem Publikum der Titel *Mercy, Mercy, Mercy* zugeflogen. Den besonderen Kick aber bekam es durch ein Wurlitzer-E-Piano, das im Club der Aufnahmesession in L. A. auf der Bühne stand. Zawinul entschied sich spontan, das noch relativ junge Instrument statt des üblichen Klaviers für den Song einzusetzen, und formte damit nicht nur seinen ersten Hit, sondern einen souligen Sound, der bald von zahlreichen Pianisten übernommen und kopiert wurde. *Mercy, Mercy, Mercy* jedenfalls entwickelte sich zum Bestseller und landete auf Platz 11 der Billboard-Charts. Es wurde von der Rock-’n’-Roll-Band The Buckinghams gecovert, millionenfach verkauft und hielt Zawinul von da an durch Tantiemen den Rücken frei. Das Stück sorgte dafür, dass das Adderley Quintett im Fillmore Auditorium als Vorband von The Who eingeladen wurde, und verhalf überhaupt dem Souljazz zu einem immensen Popularitätsschub. Und es überstrahlte den Rest des lässigen Live-Abends im Club. Dabei hatten funky Kompositionen wie *Games* und *Sticks* ebenfalls Partyqualitäten, wobei *Fun* und *Hippodelphia* als klare Hardbop-

Stücke an Adderleys Vergangenheit in den Fünfzigern anknüpften. *Sack O' Woe* wiederum führte soulig-bluesig swingend die Linien zusammen und bot allen Instrumentalisten bis auf Roy McCurdy reichlich Raum zum Solieren. Die Stimmung im Publikum war demonstrativ gut und so wurde »Mercy, Mercy, Mercy« zu einem der erfolgreichsten Konzertmitschnitte der Jazzplattengeschichte.

Louis Armstrong

The Complete Hot Five & Hot Seven Recordings

Columbia C4K 63527

4 CDs mit u.a. *Heebie Jeebies / Cornet Chop Suey / Muskrat Ramble / Ory's Creol Trombine / Struttin' With Some Barbecue / Wild Man Blues / Potato Head Blues / Weary Blues / West End Blues / Squeeze Me / Basin Street Blues*

Hot Five (First Unit 1925–27): Louis Armstrong (tp, voc), Kid Ory (tb), Johnny Dodds (cl), Lil Armstrong (p), Johnny St. Cyr (bj)

Hot Seven (1927): Louis Armstrong (tp, voc), John Thomas (tb), Johnny Dodds (cl), Lil Armstrong (p), Johnny St. Cyr (bj), Peter Briggs (tu), Warren »Baby« Dodds (dr)

Hot Five (Second Unit 1928/29): Louis Armstrong (tp, voc), Fred Robinson (tb), Jimmy Strong (cl), Earl Hines (p), Mancy Carr (bj)

Aufnahmen entstanden in Chicago, bis auf drei Songs mit den Savoy Ballroom Five und einen Song mit Jack Teagarden in New York zwischen 12. November 1925 und 5. März 1929

Historisch gesehen begann die Geschichte des Jazz auf Tonträgern am 26. Februar 1917 mit dem *Livery Stable Blues* der Original Dixieland Jazz Band. Künstlerisch gese-

hen startete sie mit Louis Armstrong (1901–1971) und den frühen Einspielungen der Hot Five im Winter 1925. Denn mit dieser dynamischen Combo sprang das Niveau der Interpretation mit einem Mal auf eine neue Stufe. Diese Vitalität und Experimentierlust, dieser Spaß bei gleichzeitiger beiläufiger Virtuosität, dieses Charisma und die Mischung aus profunder Musikalität und frecher Individualität – so etwas hatte es zuvor trotz einiger bemerkenswerter Aufnahmen von King Oliver oder Jelly Roll Morton noch nicht auf Schellack gegeben. Bei der Plattenfirma Okeh, einer Tochter der General Phonograph Corporation, die 1926 an die Columbia verkauft wurde und auf Aufnahmen schwarzer Künstler spezialisiert war, hatte man das Talent des jungen Trompeters und Sängers aus dem Umkreis Olivers und Fletcher Hendersons erkannt und systematisch unterstützt. Innerhalb der dreieinhalb Jahre, die Armstrong mit seinen Hot Five & Seven für das Label arbeitete, entstanden immerhin 89 Songs entweder mit den Originalbesetzungen, als Begleitung für Sängerinnen wie Lillie Delk Christian, Susie Edwards oder unter dem Namen Johnny Dodds Black Bottom Stompers, Lil's Hot Shots und Louis Armstrong And His Orchestra. Dabei gab es zwei komplett verschiedene Hot-Five-Besetzungen, die erste mit Kid Ory und Johnny Dodds, die bis Dezember 1927 bestand und kurzzeitig zu den Hot Seven (1927) erweitert wurde, und die zweite mit Fred Robinson und Jimmy Strong als Solisten neben Armstrong, die von 1928 bis zum Frühjahr 1929 bestand. Während dieser Jahre gelangen der Band zahlreiche Hits wie *Heebie Jeebies*, *Muskrat Ramble*, *Cornet Chop Suey*, *West End Blues*, *Pota-to Head Blues* oder *Basin Street Blues*. Wichtiger aber war,

dass Armstrong es schaffte, mit bislang unbekannter Phrasierungskunst und Variabilität eines Ansatzes, der trotz Stärke und Präsenz lyrische und narrative Qualitäten behielt, dem Jazz zum Ansehen einer ernstzunehmenden Musik zu verhelfen. Nebenbei machte er außerdem mit gurgelnder, lachender Stimme den wortlosen Scatgesang populär und schuf Ausdruckspatterns für Blues-Vokalisten, die wie sein Trompetenspiel zum Vorbild und zur Inspiration vieler jüngerer Musiker wurden. Mit anderen Worten: Die Aufnahmen der Hot Five und Hot Seven sind eine der Grundlagen des Jazz überhaupt.

Art Ensemble of Chicago

Nice Guys

ECM 1126

Ja / Nice Guys / Folkus / 597–59 / Cyp / Dreaming Of The Masters
Lester Bowie (tp, perc), Joseph Jarman (ts, ss, cl, fl, vib, voc, perc),
Roscoe Mitchell (ts, as, ss, fl, cl, oboe, gong), Malachi Favors Ma-
ghostus (b, perc, melodica), Famoudou Don Moye (dr, perc)
Ludwigsburg, Tonstudio Bauer, Mai 1978

Wer sich das Wort »Kunst« auf die Fahnen schreibt, verfolgt in der Regel eine Programmatik. Das Art Ensemble of Chicago (AEC) ging 1965 aus der Musiker-Selbstorganisation Association for the Advancement of Creative Musicians (AACM) hervor, die sich im selben Jahr gegründet hatte, um mehr Aufführungsmöglichkeiten für Free-Künstler zu schaffen, und sich darüber hinaus im beson-

deren der Integration afrikanischer Traditionselemente in den modernen Klangkontext widmete. Zunächst ein regionales Phänomen, avancierte das AEC in den siebziger Jahren zu einer führenden experimentellen Combo der improvisierenden Szene. Es verstand seine Musik als »Great Black Music« mit dem Zusatz »Ancient For The Future«, die allerdings im Stilzusammenhang des Jazz noch am plausibelsten ihren Platz fand. Nach verschiedenen spektakulären Festivalauftritten wie in Newport, Montreux und Berlin folgte Ende der Siebziger der internationale Durchbruch mit den Alben »Nice Guys« und »Full Force« (1980). Inzwischen war aus dem anfänglich provokatorischen und missionarischen Werben der Band für den Eigenwert der afrikanischen Musik ein klares Konzept geworden, das sich zwischen zeitgenössischer (europäischer) Klassik und improvisierender Klangraumgestaltung positionierte. Alle fünf Beteiligten waren Multiinstrumentalisten, und die Kompositionen schwankten zwischen improvisierten und fixierten Elementen, die spontan kombiniert wurden. *Ja* etwa startete als frei fließende Ballade und mündete in einen Mento-Beat mit Calypso-Andeutungen. *Nice Guys* war ein dissonant swingboppendes Intermezzo, *Folkus* eine offene Suite aus Quietsch-Flöten-Perkussion, Autohupen-Saxofon-Dialogen, Glockenspiel-Vibrafon-Gong-Assoziationen und einer afrikanischen Rhythmus-Ausleitung. 597–59 stellte eine saxofonbetonte Free-Collage dar, *Cyp* deren Fortsetzung mit differenzierterer, ruhigerer Textur, *Dreaming Of The Masters* eine Zusammenschau des schwarzen Cool-Sounds der Fünziger mit den Tonausbrüchen des folgenden Jahrzehnts. Insgesamt bot sich auf »Nice Guys« daher

das Bild der intellektuellen Avantgarde, mit Tendenz zum musikalischen Selbstkommentar. Und damit war das AEC den postmodernen Relativierungstendenzen der Achtziger um einige Jahre voraus.

Albert Ayler Trio
Spiritual Unity
ESP 1002

Ghosts: First Variation / The Wizzard / Spirits / Ghosts: Second Variation

Albert Ayler (ts), Gary Peacock (b), Sunny Murray (dr)
New York, 10. Juli 1964

Albert Ayler (1936–1970) war umstritten. Erst 1983, dreizehn Jahre nach seinem Tod, nahm das Jazzmagazin »Down Beat« den Saxofonisten in die »Hall of Fame« auf. Die Skepsis ist bezeichnend für die Zurückhaltung, mit der seine Musik bereits zu Lebzeiten konfrontiert war. Ayler verweigerte sich der Theorie und damit der Nachvollziehbarkeit durch die Kritik. Sein Zugang zur freien Improvisation war intuitiv, geprägt von den Jugenderfahrungen in Militärkapellen, Showbands und Bluescombos, dann durch die Free-Experimente in Europa (1960/61) und die Monate mit dem Pianisten Cecil Taylor (1962). In den ihm wohlgesonnenen Szenekreisen galt er als Erneuerer, der im Gegenzug zu John Coltranes spieltechnischen Modifikationen seinem Instrument klanglich und emotional urwüchsige Perspektiven erschloss. Unter Verzicht auf

die harmonischen, melodischen und rhythmischen Ge-wohnheiten des Jazz stellte er den Puls der kollektiv ent-wickelten Sound- und Strukturbildung in den Mittelpunkt seiner Musik. Das war ein radikaler Ansatz, der am besten in kleinen, interagierenden Ensembles realisierbar war. Beispiel »Spiritual Unity«, der Startschuss des Labels ESP und Aylers amerikanisches Plattendebüt. Basis der Auf-nahmen in den Variety Arts Studios war ein eingespieltes Trio mit dem Bassisten Gary Peacock und dem Schlagzeu-ger Sunny Murray, das der Tenorsaxofonist seit einigen Wochen leitete. Die drei innerhalb weniger Stunden und aufgrund eines Technikfehlers mono archivierten Kompo-sitionen stammten von Ayler. *Ghosts* wurde in einer kom-pakten (*First Variation*) und einer redundanten Version (*Second Variation*) festgehalten. Der Aufbau der Stücke war ähnlich – ein hymnisches Motiv als Klammer, Aus-gangs- und Endpunkt fließender Improvisationen – und wurde durch *Ghosts* auf die Dramaturgie des gesamten Al-bums übertragen. Aylers Ton changierte von singend in-trovertiert (*Spirits*) über schreiend expressiv (*The Wiz-zard*) bis hin zu fröhlich kehlig (*Ghosts*). Murray agierte beckenlastig, Peacock zugleich volltönend und perkussiv. Das Resultat klang symbiotisch, kollektiv und trotzdem frei. Damit wies »Spiritual Unity«, kaum eine halbe Stun-de lang, stilistisch und im Hinblick auf das Band-Konzept weit in die Zukunft.

Chet Baker

Chet – The Lyrical Trumpet Of Chet Baker

Riverside OJC20 087-2

*Alone Together / How High The Moon / It Never Entered My Mind /
'Tis Autumn / If You Could See Me Now / September Song / You'd
Be So Nice To Come Home To / Time On My Hands / You And The
Night And The Music / Early Morning Mood*

Chet Baker (tp), Herbie Mann (fl), Pepper Adams (bs), Bill Evans (p),
Kenny Burrell (g), Paul Chambers (b), Connie Kay, Philly Joe Jones
(dr)

New York, 30. Dezember 1958

Im Jahr 1958 bekam Chet Baker (1929–1988) von der Firma Riverside einen Vertrag über vier Platten angeboten. Damals stand er bereits an einem Gipfelpunkt seines frühen Ruhms. Er hatte mit dem klavierlosen Quartett mit Gerry Mulligan und dessen Nachfolgeband mit Russ Freeman am Piano für Aufsehen gesorgt. Seine Tournee 1956 durch Europa war ein Riesenerfolg, er führte mehrere Beliebtheitslisten an und war eine Zeitlang sogar populärer als Miles Davis. Die Presse hatte ihn als Dandy herausgeputzt, eine Art Jazz-Pendant zu James Dean. Baker selbst jedoch wollte vor allem Trompete spielen, ohne konzeptionelle Ideen für seine Zukunft. Er hing seit Mitte der Fünfziger an der Nadel und ließ sich treiben. Seine enorme natürliche Musikalität, schnelle Auffassungsgabe und wachsende Erfahrung – Baker war kein Notist – halfen ihm, sich intuitiv im Repertoire zurechtzufinden. Trotzdem war es schwer, ihm jenseits des Images als Frauenschwarm einen Platz im Stilgefüge der Zeit zuzuweisen. Riverside nahm

daher sehr verschiedene Alben auf: »In New York« konzentrierte sich auf Hardbop zusammen mit Johnny Griffin, »It Could Happen To You« war eine Gesangsplatte mit Schnulzen. »Chet« hingegen hatte wirklichen künstlerischen Anspruch. Die Besetzung der Session war hochkarätig. Die Rhythmusgruppe bildete die Miles-Davis-Mannschaft mit Bill Evans am Klavier, Paul Chambers am Bass und abwechselnd den Schlagzeugern Connie Kay und Philly Joe Jones. In wechselnden Formationen gesellten sich der Gitarrist Kenny Burrell, der Flötist Herbie Mann und Pepper Adams am Baritonsaxofon dazu. Als Balladenalbum ließ »Chet« Raum für die Entwicklung des warmen, vibratolosen, dem Flügelhorn nahen Tons, für die bedächtige und pointiert reagierende Linienführung und die cool reduzierte Gestaltung der Standards – eben für die Stärken, die Bakers frühes und mittleres Spiel ausmachten.

Count Basie
The Complete Atomic Basie
Roulette 828635-2

The Kid From Red Bank / Duet / After Supper / Flight Of The Foo Birds / Double-o / Teddy The Toad / Whirly-Bird / Midnite Blue / Splanky / Fantail / Li'l Darlin' / Silks And Satins / Sleepwalkers Serenade (alternate take) / Sleepwalkers Serenade / The Late Late Show / The Late Late Show (vocal version)

Wendell Culley, Snooky Young, Thad Jones, Joe Newman (tp), Henry Coker, Al Grey, Benny Powell (tb), Marshall Royal, Frank

Wess, Eddie »Lockjaw« Davis, Frank Foster, Charles Fowlkes (reeds), Count Basie (p), Freddie Green (g), Eddie Jones (b), Sonny Payne (dr), Joe Williams (voc, nur # 16)
New York, Capitol Studios, 21./22. Oktober 1957

Kritiker neigen gerne zu Übertreibungen, wenn sie begeistert sind. Die Basie Big Band der »Atomic Sessions« zum Beispiel wurde, in Abgrenzung von der berühmten Besetzung der späten Dreißiger mit Lester Young, Harry Edison, Buck Clayton, zum »Second Testamente« erklärt, weil sie es verstand, eine Reihe herausragender Solisten zum kompakten, ungemein kräftigen Orchestersound zu verknüpfen. Saxofonisten wie Eddie »Lockjaw« Davis, Trompeter wie Thad Jones und Joe Newman prägten einen Ensembleklang, den man in den späten Fünfzigern, als kleine, zunehmend experimentelle Combos in Mode waren, nur noch selten zu hören bekam. Dazu kamen die Arrangements von Neal Hefti, der nach den Tagen bei Woody Herman um 1950 zu Count Basie (1904–1984) gestoßen war und den Orchesterklang der Nachkriegsjahre deutlich geprägt hatte. Seine Spezialität war die Balance der dramatischen Mittel, die er vor allem über kontrastreiche Dynamik und Melodik erreichte. Ein Song wie *The Kid From Red Bank* zum Beispiel startete formal auf bluesiger Grundlage im Up-Tempo mit einem hurtigen Tutti-Lauf der Bläser, schuf unmittelbar danach Raum für Basies reduktionistische Improvisationen, heizte daraufhin die Stimmung mit der ganzen Brass Section wieder an, so dass der Bandleader sich zu – für ihn – ungewöhnlich virtuosen Stride-Piano-Einlagen hinreißen ließ, gefolgt von einer kurzen Frage-Antwort-Partie, der Wiederaufnahme des Themas und einem fanfarenaartigen Schluss. Da waren kei-

ne Klangfarbenexperimente gefragt, sondern solides Writing und wirkungsvolles Setzen der Instrumente. Hefti beherrschte diese Orchestertugenden souverän und das Ensemble bedankte sich dafür, indem es im Oktober 1957 ein komplettes Programm nur mit seinen Kompositionen aufnahm. Es wurde unter dem Titel »E=mc² – The Atomic Basie« bekannt und gehörte aufgrund von Hits wie *Li'l Darlin'* und dem meisterhaft präsenten (Mono-)Sound bald zu den Bestseller-Alben Basies, so erfolgreich, dass ein halbes Jahr später noch die Fortsetzung »Basie Plays Hefti« nachgelegt wurde. Und für die CD-Ausgabe wurden außerdem drei Titel von Jimmy Mundy (*Silks And Satins*, *Sleepwalkers Serenade*, *The Late Late Show*) hinzugefügt, die beim gleichen Aufnahmetermin entstanden waren und womöglich eine eigene Veröffentlichung hätten werden sollen, die aber nie erfolgte.

Frank Sinatra with The Count Basie Orchestra An Historic Musical First

Warner/Reprise 7599-27023-2

*Pennies From Heaven / Please Be Kind / (Love Is) The Tender Trap /
Looking At The World Thru Rose Colored Glasses / My Kind Of
Girl / I Only Have Eyes For You / Nice Work If You Can Get It /
Learnin' The Blues / I'm Gonna Sit Right Down And Write Myself
A Letter / I Won't Dance*

Frank Sinatra (voc), Count Basie (p) and his Orchestra
Los Angeles, 2.-3. Oktober 1962