

Wolfram Knauer (Kiel)

Anmerkungen zu Improvisation und Komposition in Duke Ellingtons Suite "Black, Brown & Beige"

Der französische Komponist und Autor André Hodeir hat 1986 einen Aspekt seiner eigenen Kompositionsarbeit aus den 50er Jahren mit dem Terminus "simulierte Improvisation" umschrieben (1). Es handelt sich hierbei um scheinbare Improvisationspartien, die tatsächlich vom Komponisten oder Arrangeur zuvor bis ins Detail festgelegt wurden. In Duke Ellingtons Suite "Black, Brown & Beige" von 1943 findet sich ein frühes Beispiel für eine vergleichbare Technik der Festschreibung scheinbar improvisierter Instrumentalsoli. Vor einer Diskussion der komponierten Soli im ersten Satz - "Black" - soll knapp die Vorgeschichte der gesamten Suite zusammengefaßt werden.

Duke Ellington plante schon in den frühen 30er Jahren ein mehrsätziges programmatisches Werk mit dem Sujet eines "tone parallel to the history of the American Negro" - wie er später "Black, Brown & Beige" beschrieb. Drei Quellen aus dem Jahr 1933 (2) erwähnen den Plan für eine fünfsätzig Suite, deren einzelne Abschnitte folgende vorläufige Titel tragen sollten: "Africa" oder "Savage War Dance", "The Slave Ship" oder "Atlantic Voyage", "The Plantation" oder "Slavery Days on Southern Plantation", "Harlem" oder "Evolution of Ragtime" sowie ein letzter Satz, der als reprisenhaftes Statement die einzelnen Themen zusammenfassen sollte, genannt "Recapitulation Aiming to Exalt the Negro". Wilder Hobson stellt in seinem Aufsatz von 1933 fast schon prophetisch fest: "With this suite in his repertoire, Ellington may some day make his Carnegie Hall debut" (3).

Im Jahr 1935 dann entstand mit Ellingtons Film-Soundtrack "Symphony in Black" (4) ein direkter programmatischer Vorläufer für die spätere Komposition "Black, Brown & Beige" (5). Momente wie der Work Song (im Satz "The Laborers"), geistliche Musik (im Satz "Hymn of Sorrow"), der Blues (im Satz "Big City Blues", gesungen von Billie Holiday) und Tanzarrangements (die Einbeziehung der Ellington-Komposition "Ducky Wucky") stellen deutliche Parallelen zu entsprechenden

Satzabschnitten in "Black, Brown & Beige" dar.

Ende der 30er Jahre schließlich berichtet das Down Beat-Magazin über ein fünfsätziges Opernprojekt Ellingtons mit dem Arbeitstitel "Boola", wiederum "based on the history of the Negro from Africa to the present" (6). Partien dieser Kompositionsarbeit waren Basis für Ellingtons "Ko-Ko" von 1939, andere gingen scheinbar in "Black, Brown & Beige" ein (7).

Von der Ellington-Literatur wird bis zur jüngsten Biographie von James Lincoln Collier wiederholt die Legende hochgehalten, "Black, Brown & Beige" sei erst in letzter Sekunde vor dem Carnegie Hall-Konzert im Januar 1943 fertiggestellt worden (8). Tatsächlich probte das Orchester vor der Aufführung mehrere Wochen lang in den Nola-Studios, und in einer Generalprobe am Tag vor der Carnegie Hall-Aufführung in der Rye High School in einem Vorort New York Citys erklang die gesamte Suite (9). Bis zum Konzert am 23. Januar allerdings scheint Ellington immer noch Änderungen an der letztendlichen Fassung vorgenommen zu haben, und während die beiden ersten Sätze in der Retrospektive durchdacht und durchorganisiert erscheinen, haftet dem Schlußsatz - "Beige" - nach wie vor ein Moment des Unfertigen, Unausgegorenen an (10).

Man betrachtet allgemein die Jahre um 1940 als den Höhepunkt in der Kompositionsarbeit Ellingtons. Dieses Urteil betrifft vor allem die kurzen Arrangements, in deren Mittelpunkt zumeist das improvisierte Solo eines der Solisten des Ellington-Orchesters stand. Es ist ein Gemeinplatz, daß Ellingtons Instrument das Orchester gewesen sei, es ist ebenfalls ein Gemeinplatz, daß Ellington sich in seinen Kompositionen zum Teil direkt auf Klangspezifika individueller Solisten bezog.

Zusammen mit den formal doch recht konventionellen Kurzarrangements in Reprisenbar- oder Bluesform werden immer wieder die längeren Kompositionen als Mittelpunkt des Ellingtonschen Oeuvres jener Jahre bezeichnet. Es finden sich mit "Reminiscing in Tempo" von 1935 oder mit "Diminuendo and Crescendo in Blue" von 1937 Arrangements, die den damals üblichen zeitlichen Rahmen der Drei-bis-Vier-Minuten-Platte sprengten, die aber auch formal aus dem 12- oder 32-Takte-

Muster ausbrachen, so daß formale Einheit in ihnen zum Teil nicht länger durch die konventionelle Chorusreihung entstand, sondern durch kompositorische Kontraste, durch das Spiel mit Erwartung und Überraschung. Gunther Schuller hat Ellington als Meister der kleinen Form bezeichnet (11), und die Experimente mit einer größeren ("extended") Form wurden in der Regel gerade deswegen kritisiert, weil ihnen die Überschaubarkeit jener kleineren Modelle fehlte. Solche Kritiken gab es schon für die "Creole Rhapsody" von 1932 und für "Reminiscing in Tempo". In beiden Kompositionen lassen sich Stilcharakteristika erkennen, die Ellington noch in "Black, Brown & Beige" verwendet: Abrupte Themenkontraste, Kontraste in Tempo und Tonart, Zwischenspiele im parallelen Saxophonsatz oder durch improvisierte Klavierpartien, asymmetrische Themenbildung, ausgeschriebene Themenvariation und knappe - im Vergleich der Fassungen oft als festgelegt zu bezeichnende Improvisationspartien, deren Formgrundrisse zumeist nur singuläre, d.h. weder vorbereitete noch wiederholte Chorusstrukturen aufweisen oder aber die über eine fließende Harmonik gesetzt sind.

Die "Creole Rhapsody" erhielt 1932 den Preis der New York School of Music als das beste neue Werk eines amerikanischen Komponisten. "Reminiscing in Tempo" und dann - 1943 - auch "Black, Brown & Beige" ernteten sehr viel negativere Urteile. "Black, Brown & Beige" wurde vor allem vorgeworfen, es mangle ihm an innerem Zusammenhang, es wirke über lange Strecken wie zusammengestückelt. Ellington allerdings fühlte sich auch in seinen programmatischen Intentionen völlig mißverstanden, so daß er bei seinem zweiten Carnegie Hall-Konzert am 11. Dezember 1943 die Kürzung der Suite auf zwei kurze Abschnitte mit der Unreife des Publikums erklärte (12).

Tatsächlich gab es Mitte 1943 Gerüchte darüber, daß Ellington ein Libretto zur Musik von "Black, Brown & Beige" verfassen wollte, um so die Suite quasi in eine Oper umzuformen und nun endlich die Idee von "Boo!a" aus den 30er Jahren zu verwirklichen. Letztlich aber blieb seine einzige Reaktion auf die Ablehnung der vollständigen Komposition die Kürzung des Gesamtkonzeptes (13).

Es ist bekannt, daß Duke Ellington für individuelle Orchestermusiker komponierte. Er plante Solopassagen nicht für ein Altsaxophon,

sondern beispielsweise für Johnny Hodges, Trompetensoli für Cootie Williams oder Rex Stewart, Tenorsaxophonsoli für Ben Webster oder später für Paul Gonsalves. Immer wieder erleben wir in der Diskographie Ellingtons, daß bestimmte Kompositionen aus dem Repertoire des Orchesters genommen werden, sobald der Solist, der einen Hauptpart im Arrangement zu spielen hatte, das Orchester verließ. Nur selten wurde solch ein Solopart auf den Satznachbarn oder gar einen Nachfolger übertragen. Wenn sich so speziell in den Ellington-Kompositionen der späten 30er und frühen 40er Jahre Einzelstücke finden, die in Atmosphäre, Klangfarbe, harmonischer Attitüde, eventuell auch im rhythmischen Stimulus ganz deutlich auf individuelle Solisten zugeschnitten sind, diesen aber bei der Soloausfüllung ein mehr oder minder großer Freiraum gelassen wird, so geht Ellington im Arrangement zu "Black, Brown & Beige" einen Schritt weiter. Er schreibt Solopartien auf eine Art und Weise aus, daß zum Teil der Höreindruck einer genuin improvisatorischen Erfindung entsteht.

Es existiert eine veröffentlichte Partitur von "Black, Brown & Beige" aus dem Jahr 1946. In ihr sind die meisten dieser komponierten Soloabschnitte notiert (14). Im Vergleich zur veröffentlichten Konzerteinspielung vom Januar 1943 (15) und zu späteren Versionen lassen sich vor allem personaltypische Varianten und Verzerrungen feststellen, ohne daß die jeweiligen Solisten stark von der kompositorischen Vorlage abweichen würden.

Im Anhang findet sich in Abbildung 1 die Satzfolge der Originalkomposition einschließlich alternativer Titelungen späterer Einspielungen und Konzerte, in Abbildung 2 eine grobe Übersicht über die formale Anlage von "Black". Dieser Satz ist in drei kompositorische Großabschnitte gegliedert, den "Work Song", das Spiritual "Come Sunday" und "Light", ein Block, der im Musical "My People" von 1963 den nicht unpassenden Titel "Montage" erhielt. Das Längenverhältnis der drei Großabschnitte ist in etwa gleichgewichtig mit etwas über acht Minuten für den "Work Song", sechs Minuten für "Come Sunday" und sechseinhalb Minuten für "Light".

Der Abschnitt "Work Song" läßt sich wiederum formal in drei Teile gliedern. Jeder dieser Einzelteile setzt sich dabei aus meist kurzen, oft kontrastreichen Blöcken zusammen, die durch Instrumentierung, Rhythmik, melodische und harmonische Momente voneinander abgegrenzt sind.

In einer ersten 63-taktigen Partie exponiert Ellington das riff-ähnliche "Work Song"-Motiv. Es ist als Kopf zum "Work Song" vor allem durch die prägnante Rhythmik betont. Ellington komponiert im Wechsel vom markanten Viertel-Auftakt und dem legereren Synkopemotiv das Moment von Spannung und Entspannung, das dem Work Song inhärent ist (Notenbeispiel 1). Elemente wie die durchgehende Paukenbegleitung dieses ersten Abschnitts und das repetitive Einhämmern des Kopfmotivs stellen eine weitere Parallele zu bestimmten Formen des Work Song dar. Noch deutlicher ist die Parallele zum folkloristischen Arbeitsgesang im dritten Unterabschnitt, dem Posaunensolo. Tricky Sam Nanton schafft mit seiner stark entwickelten Technik des plunger mute-Solos einen menschlichen Stimmenklang. Die Takte 180 bis 185 (Notenbeispiel 2) entsprechen typischen zweiktaktigen Work-Song-Phrasen mit inkantierender Vorsänger melodik und schwerfälligem Hammerrhythmus in den jeweiligen Phrasenpausen, ein Rhythmus, der in der Ellington-Komposition durch Pauken- und Orchesterakzente markiert wird.

Bereits im ersten Abschnitt der Exposition setzt Ellington eine Art Gegen thema im parallelen Saxophonsatz, das in der Kürze seiner Phrasen und in der Abwechslung von markiertem Auftakt und flüssigerem Phrasenende wie eine rhythmische Variante des Initiiums wirkt (Notenbeispiel 1). Der Saxophonsatz ist dabei nicht direkt als kompositorische Arbeit mit Momenten des exponierten "Work Song"-Motivs zu verstehen, sondern muß genauso wie Teile des komponierten Posaunensolos als eine Variante über das Thema "Work Song" per se begriffen werden. Wirkt der "Work Song" aus "Black" zunächst also wie eine Aneinanderreihung kurzer, zusammenhangloser Melodieerfindungen, die höchstens durch Besetzungskontraste, break-Einlagen und scheinbar improvisierte Interludien zusammengefügt sind, so stellt man bei der näheren Betrachtung einen inneren Zusammenhang zwischen den einzelnen Kurzgliedern des Satzabschnitts fest.

Den beiden rhythmisch prononcierten "Work Song"-Rahmenteilern - also der Exposition und dem Posaunensolo - steht ein melodischerer Mittelteil gegenüber, das mit einem Solo-break eingeleitete Baritonsaxophonsolo Harry Carneys. Auch dies Solo ist - so zeigt der Vergleich der verschiedenen Fassungen - von Ellington fest komponiert und präsentiert das Kopfmotiv des Satzes eingebettet in eine teilweise sangliche, fast balladeske melodische Linie. Ein Chorusmodell schält sich dabei nicht heraus, sondern Ellington setzt asymmetrische, motivisch gebundene Kurzphrasen aneinander. Die harmonische Progression bedient sich hierbei vor allem dominantischer und mediantischer Bezüge, wodurch dem Solo ein statischer "Ruhe"-Charakter inmitten des Satzabschnitts gegeben wird (Notenbeispiel 3).

Betrachtet man den "Work Song" als Ganzes, so ist zu konstatieren, daß Ellington mit Bedacht auf solistisch-improvisatorische Freiräume für die Orchestermitglieder verzichtet hat. Er nimmt als Grundmuster kein übliches Chorusmodell, das er in Chorusreihung setzt und durch Zwischenspiele und Modulationen auflockert, sondern er benutzt Phrasen, deren Länge und Inhalt letztlich durch das

anderthalbtaktige Hauptmotiv definiert werden. Ellington versucht also ganz bewußt, einen motivischen Charakter über fast achteinhalb Minuten beizubehalten, ohne dabei den Bezug der Einzelpartien durch das jazz-übliche Mittel der Chorusreihung herzustellen. Seine Entscheidung gegen Improvisation gerade in diesem Satzabschnitt ist eine Entscheidung für die kompositorische Durchformung des Arrangements.

Ellington benutzt in der Komposition dabei die ihm zur Verfügung stehenden Stimmcharakteristika herausragender Solisten wie Harry Carney oder Tricky Sam Nanton. Nantons plunger-mute-Partie insbesondere ist ein äußerst effektvoller Höhepunkt des "Work Song" und gehört mit zu den Glanzpunkten der gesamten Suite. Wie sehr allerdings auch ein solcher komponierter Abschnitt auf den individuellen Solisten zugeschnitten ist, beweist die Aufnahme aus dem Jahr 1958 (16), in der Quentin Jackson bei weitem nicht an die Expressivität der klagenden "yah yahs" von Tricky Sam Nanton heranreicht.

Der zweite Großabschnitt des Satzes "Black", das Spiritual, besteht seinerseits aus zwei Teilen. Die erste Hälfte beinhaltet Solovariationen über den A-Teil aus "Come Sunday", gespielt vom Ventilposaunisten Juan Tizol und vom Solo-Geiger Ray Nance. Noch stärker als die Solopartien des "Work Song" hat gerade das Violinsolo den Charakter der solistischen Improvisation. Beim Vergleich der verschiedenen Einspielungen und Konzertmitschnitte der Suite läßt sich aber auch hier feststellen, daß die scheinbaren Improvisationen tatsächlich feste Konzeptionen des Komponisten Ellington sind. Nances Violinsolo über 24 Takte - nämlich drei mal den Themen-A-Teil - beginnt eigentlich mit einem pizzicato-Part, den der Geiger in den dokumentierten Aufführungen in Boston und in der Carnegie Hall 1943 mit dem Bogen spielt - wahrscheinlich wegen Schwierigkeiten mit der Saalakkustik. Im Verlauf dieser 24 Takte gesellen sich zum Solisten Nance der Posaunist Juan Tizol mit einer weiteren Variante des "Come Sunday"-Themas und der Trompeter Rex Stewart, dessen Part aus einem einzigen durchgängig gehaltenen c" besteht (Notenbeispiel 4). Das Zusammenspiel der vier melodischen Ebenen ab Takt 9 des Solos - Geige, Trompete, Ventilposaune und

Kontrabaß - indiziert eine kammermusikalische Stimmverflechtung, die in den Konzertaufnahmen des Satzes nur schwach durchscheint und erst in der Studioaufnahme von 1945 deutlicher hörbar ist.

Die Solomelodik vor allem der ersten 16 Takte läßt trotz scheinbar typischer Violinfiguren den Solocharakter des Pianisten Ellington selbst durchscheinen. Quint-Oktav-Arpeggien, typische rhythmische Tonrepetitionen, harmonische Querstände zwischen Solo- und Begleitmelodik besonders im zweiten Achttakter identifizieren stilistisch - wenn man die Solomelodik auf dem Klavier spielt - den Pianisten Ellington, ganz im Gegensatz zu den anderen ausgeschriebenen Solopartien der Suite. Im dritten Achttakter weicht Nance im Januar 1943 von der kompositorischen Vorlage ab - wohl aus einer Unsicherheit des Moments heraus. Die ursprüngliche Fassung ist aus Vergleichsaufnahmen rekonstruierbar.

Die zweite Hälfte des Spiritual-Abschnitts präsentiert die straight gespielte Melodik des vollständigen "Come Sunday"-Themas. Der Altsaxophonist Johnny Hodges spielt die 32 Takte der Reprisenbarform mit nur wenigen, für ihn typischen Verzierungsfloskeln - kurzen Glissandi und espressiven Legati über einem fast choralartigen Saxophonsatz und Gitarrentremoli.

Die beiden herausragenden Solopartien des Abschnitts "Light" sind features, einmal für den Trompeter Rex Stewart, dann für den Kontrabassisten Junior Raglin. Raglins Solo ist vorkomponiert und bezieht sich in den motivischen Zitaten sowohl auf das Hauptmotiv als auch auf andere melodische Entwicklungsstufen des "Work Song". Hierin wie auch in den kurzen asymmetrischen Phraseneinheiten, die durch einzelne Orchestereinwürfe voneinander getrennt werden, zeigt das Baßsolo deutliche Ähnlichkeiten zu Harry Carneys einführendem Baritonsaxophon solo.

Ein wichtiges formales Element in diesem Abschnitt des Satzes "Black" darf nicht unerwähnt bleiben: die "Montage" der beiden Hauptthemen ab Takt 482 übereinander in verschiedenen Instrumentengruppen.

Man kann im formalen Ablauf des Satzes "Black" eine vorsichtige Parallele zur klassischen Sonatensatzform europäischer Musik ziehen. Der Exposition und zum Teil bereits varianten Verarbeitung zweier konträrer Hauptthemen ("Work Song" und "Come Sunday") folgt eine Art Durchführung, die mit motivischen Einzelementen der Themen arbeitet, aber auch neue Melodik in den Satzverlauf einführt. Einer Reprise des "Come Sunday"-Materials folgt ein weiterer durchführungsartiger Teil, in dem - durch Übereinandersetzen der beiden Themencharaktere - die ursprünglich konträren Abschnitte vermittelt werden. Es ist selbstverständlich zu betonen, daß die Parallelsetzung zur klassischen Sonatenform dem tatsächlichen formalen

Ablauf der Ellington-Komposition nicht entspricht. Insbesondere auch hatte Ellington mit Sicherheit nicht ein solches Modell im Sinne, als er die Suite komponierte. Dennoch unterstreicht der Vergleich funktionale Momente, die dort wie hier als Mittelpunkt des Satzverlaufs anzusehen sind.

Zusammenfassend seien noch einmal die analytischen Konstituenten des Satzes "Black" genannt:

- Konstitutive Hauptthemen sind der achttaktige "Work Song" und das 32-taktige "Come Sunday".
- Nebenthemen in allen drei Abschnitten der Komposition haben in der Regel einen Umfang von 8 oder 12 Takten (Bluesstimmenablauf) bzw. ab Takt 362 und ab Takt 512 Reprisenbarform.
- Überleitungspartien dienen vor allem der harmonischen Modulation und der Vorbereitung auf zentrale thematische Stationen. Sie sind als Klavier-Interludien konzipiert, als Ensemble-Saxophonsätze, Solo- oder Ensemble-breaks, als Kadenz- und Signalabschnitte.
- Solistische Partien sind vom Komponisten weitestgehend ausgeschrieben. Ellingtons Arrangement nimmt dabei in der Regel Rücksicht auf die Personalstilistik der herausgestellten Instrumentalisten. Eine chorusartige Reihung taktlich begrenzter Abschnitte läßt sich eigentlich nur im Violinsolo konstatieren. Das Posaunensolo zwar setzt sich ebenfalls aus achttaktigen Einheiten zusammen, die Identität der harmonischen Grundlage im Sinne der Chorusreihung aber wird durch harmonische Rückungen, Orchestereinwürfe etc. kaschiert. Das Baritonsaxophon solo Harry Carneys und das Kontrabaß solo Junior Raglins stellen eine komponierte motivische Verarbeitung konstitutiver Themenelemente dar. In beiden Soli liegt der "simulierten Improvisation" eine harmonische Verlaufsform ohne identische Wiederholungsstrukturen zugrunde.

Duke Ellington verwendet in der Komposition verschiedene Kontrastmomente. Es sind dies: Tempokontraste, rhythmische Kontraste (insbesondere in Abwechslung stark und weniger stark swingender Partien), harmonische Kontraste (Sekundrückungen, etc.) sowie Besetzungskontraste. Die letzte Kategorie bezeichnet sowohl die Abwechslung von Solo und Tutti als auch die von Komposition und "simulierter Improvisation".

Die genannten Kontraste werden durch einheitsstiftende Momente vermittelt. Es sind dies neben der bereits erwähnten "Montage" von "Come Sunday": Wiederkehrende Thematik bzw. Motive (sowohl melodisch als auch in der harmonischen Grundlage), wiederkehrende Klangcharaktere (also: gestopfte Trompete, plunger mute der Posaune, der parallele Saxophonsatz, etc.) und nicht zuletzt der deutliche

Bezug auf das Programm der Suite, auf "black heritage" und damit auf die afro-amerikanische Musikgeschichte. Aber auch die Verwendung festgeschriebener Solopartien, sogenannter "simulierter Improvisation", muß zu den einheitsstiftenden und verbindenden Momenten der Komposition gezählt werden.

Es ist bekannt, daß sich auch vielgerühmte Jazz-Improvisatoren für einzelne Stücke Improvisationskonzepte zurechtlegten, die sie bei jeder Realisation mit nur geringen Abweichungen wiederholten. In all diesen Fällen entschließt sich der Solist, einen einmal für "gut" befundenen Soloablauf beizubehalten. Die Vorkonzeption durch den Komponisten dagegen scheint in Ellingtons "Black, Brown & Beige" zum ersten Mal zu begegnen (17).

Ellingtons Entscheidung für das, was André Hodeir später "simulierte Improvisation" nennt, erklärt sich daraus, daß seine kompositorische Konzeption den Einzelteilen der Suite "Black, Brown & Beige" auch ganz spezifische formale Funktionen zuordnete. Fast motivische Arbeit wie im Posaunensolo und wie vor allem im Baritonsaxophon- und im Kontrabaßsolo stellen Umdeutungen der zugrundegelegten Thematik dar, die der "motivischen Arbeit" in der europäischen Musik des 19. Jahrhunderts ohne weiteres zu entsprechen scheinen. In der Durchorganisation aller Partien des Satzes versucht Ellington, äußere Kontraste von innen heraus zu vermitteln. Er verläßt sich dabei nicht mehr nur auf die ihm bekannte und so einplanbare Personalstilistik seiner Solisten, sondern fordert eine bis ins Motivische durchgeformte Melodik. Diese Tatsache wirft auf jeden Fall ein bezeichnendes Licht auf das Selbstverständnis des Komponisten Duke Ellington.

Neben der Arbeit von André Hodeir in den 50er Jahren haben einzelne Solisten nach dem Bebop eine Technik der motivischen Improvisation entwickelt, die - ähnlich wie bei Ellington - eine thematische Durchformung ihrer Musik über den Rahmen melodischer und harmonischer Elemente bis in die motivische Gestalt hinein bewirken sollte. Als wichtigste Exponenten einer solchen motivischen Improvisation sind die Pianisten Lennie Tristano und John Lewis sowie der Tenorsaxophonist Sonny Rollins zu nennen (18). Die Angleichung kompositorischer und improvisatorischer Momente und

Techniken in solchen Konzeptionen muß in der Retrospektive als eine Facette des sogenannten Third Stream bezeichnet werden und ist von besonderer Bedeutung für das Verständnis des frühen Free Jazz. Ellington - nur das soll abschließend betont werden - ist auch hier mit einer analytisch bislang vernachlässigten Idee der Entwicklung des Jazz um fast ein Jahrzehnt vorausgewesen.

Anmerkungen:

- 1 A. Hodeir: Die simulierte Improvisation. Ihre Entstehung - ihr Einfluß im Bereich des Jazz. In: I. Karl (Wiener Musik Galerie) (Hg.): Jazz op. 3. Die heimliche Liebe des Jazz zur europäischen Moderne, Wien 1986, S. 97 ff.
- 2 W. Hobson: Duke Ellington. In: R. De Toledano (Hg.): Frontiers of Jazz, London 1966 (Jazz Book Club Edition), S. 137 ff; H. Swaffer: Hannen Swaffer Listens to the Soul of a Negro. In: The People (18. Juni 1933) (zitiert bei D. Jewell: Duke. A Portrait of Duke Ellington, New York 1977, S. 52 f; bei J.L. Collier: Duke Ellington, London 1987, S. 216 f; bei H. Rye: Visiting Firemen. In: Storyville, c (1982), S. 142); vgl. schließlich den Hinweis auf ein Interview mit Duke Ellington vom Herbst 1933 bei B. Ulanov: Duke Ellington, New York 1946 (Reprint: New York 1975, S. 155).
- 3 W. Hobson: Duke Ellington, S. 146.
- 4 Veröffentlichung des Soundtracks auf "Duke Ellington's Band Shorts (1929-1935)". Meteor MTLP 1.005.
- 5 Vgl. G. Schuller: The Swing Era. The Development of Jazz 1930 - 1945, New York 1989, S. 72 ff.
- 6 J.L. Collier: Duke Ellington, S. 217.
- 7 Vgl. B. Ulanov: Duke Ellington, S. 253. Alan Cohen und Brian Priestley spekulieren, ob die Komposition "Ridin' On A Blue Note" - aufgenommen 1938 -, die im Satz "Black" wiederverwandt wird, ebenfalls eine Art "Abfallprodukt" des Opernprojekts "Boola" gewesen sein könnte. Vgl. A. Cohen und B. Priestley: Black, Brown & Beige, pt. 2. In: Composer. Magazine of the British Music Information Centre, London, lii (1974), S. 29.
- 8 Z.B. J.L. Collier: Duke Ellington, S. 218.
- 9 Vgl. B. Ulanov: Duke Ellington, S. 250; L. Feather: The Jazz Years. Earwitness to an Era, New York 1986, S. 64. Ulanov spricht von einem "dress rehearsal" am 22. Januar 1943.

- 10 Leonard Feather (The Jazz Years, S. 64) verweist auf Änderungen zwischen Uraufführung und Carnegie Hall-Konzert, die vor allem diesen letzten Satz betreffen. Der Schlußsatz endete scheinbar ursprünglich mit einem textierten und von Jimmy Britton gesungenen Teil: "We're black, brown and beige but we're red, white and blue", der auf Anraten Feathers, des Musikwissenschaftlers J.T.H. Mize - zugleich Veranstalter des Rye High School-Konzerts - und des Veranstalters des Carnegie Hall-Konzerts und Managers Duke Ellingtons, William Morris Jr., herausgestrichen wurde. Im Carnegie Hall-Konzert ist dieser textliche Bezug zur Kriegssituation des Jahres 1943 in der Ansage Ellingtons zum dritten Satz erhalten. Vgl. auch B. Ulanov: Duke Ellington, S. 250.
- 11 G. Schuller: Ellington in the Pantheon. In: ders., Musings, New York 1986, S. 50.
- 12 Ellingtons Ansage lautete: "We probably wouldn't play it in its entirety tonight, because it represents an awfully long and a very important story. I don't think too many people are familiar with the story. We thought it would be better to wait until the story was a little more familiar before we did the whole thing again." Vgl. den Mitschnitt des Konzerts auf Ember EMBD 2001.
- 13 Selbst 1958, als Ellington für Columbia eine Platte mit dem Titel "Black, Brown & Beige" einspielte, findet man tatsächlich nur das vollständige Arrangement des ersten Satzes, während "Brown" und "Beige" in der Einspielung nicht enthalten sind. Ein Grund für diese starke Kürzung mag darin zu sehen sein, daß Mahalia Jackson, die zu "Come Sunday" und dem neu hinzugefügten "23rd Psalm" sang, kaum einer Zusammenarbeit mit Ellington zugestimmt hätte, wenn auf derselben Schallplatte der Blues des zweiten oder die Tanzmusik des dritten Satzes erklingen wäre.
- 14 Jan Bruér hat auf einer Konferenz der Duke Ellington Music Society in Stockholm (Mai 1985) die von ihm recherchierten Fakten über die Partitur zu "Black, Brown & Beige" vorgestellt. Danach schrieb Mercer Ellington in den 40er Jahren die Partitur, um sich in der Technik des Arrangierens zu üben. Der Ellington-Verlag Tempo Music, Inc. veröffentlichte die von Thomas Whaley niedergeschriebene Fassung in Kopien dieser Handschrift zusammen mit dem Londoner Musikverlag Campell Conally & Company, Ltd. Dies war ein Versuch des New Yorker Verlags, einen neuen Vertragspartner in England zu finden. Die Verhandlungen liefen schließlich ins Leere. "Black, Brown & Beige" wurde in einer kleinen Auflage publiziert, die die Suite in sieben Einzelhefte teilte, "Black" (entsprechend dem "Work Song"-Abschnitt), "Penthouse", "Emancipation Celebration", "West Indian Dance", "Come Sunday", "Light" und "Blues Theme".
- 15 Prestige P 34004. Die veröffentlichte Fassung stammt aus Boston (28.01.1943).
- 16 Columbia CL 1162.

- 17 Jelly Roll Morton, dem man später oft vorwarf, er habe seinen Solisten genau vorgeschrieben, was sie zu spielen hätten, ließ ihnen - glaubt man den Zeugnissen der Musiker - gerade in ihren Solopartien eben doch die übliche Improvisationsfreiheit des Jazz. Vgl. Omer Simeon, zitiert bei N. Shapiro und N. Hentoff (Hg.): Hear Me Talkin' To Ya, New York 1955 (Reprint: New York 1976), S. 182; M. Williams: Jelly Roll Morton. In: N. Hentoff und A.J. McCarthy (Hg.), Jazz, New York 1959 (Reprint: New York 1975), S. 75.
- 18 Vgl. W. Knauer: Das Modern Jazz Quartet. Studien zu Komposition und Improvisation zwischen Bebop und Free Jazz, Diss. Kiel 1989 (mschr., Veröffentlichung in Vorbereitung); G. Schuller: Sonny Rollins and Thematic Improvisation. In: M. Williams (Hg.), Jazz Panorama, London (2)1967, S. 239 ff.

Bibliographie (von Büchern und Aufsätzen, in denen "Black, Brown & Beige" ausführlich gewürdigt wird)

- BUHLES, Günter: Duke Ellington. Jazz-Komponist zwischen europäischer Moderne und Third Stream oder Ellingtons Frühwerk als Neue Musik. In: Ingrid Karl (Wiener Musik Galerie) (Hg.): Jazz op. 3. die heimliche Liebe des Jazz zur europäischen Moderne, Wien 1986, S. 77 ff.
- COHEN, Alan und PRIESTLEY, Brian: Black, Brown & Beige. In: Composer. Magazine of the British Music Information Centre, London, li (1974), S. 33 ff; lii (1974), S. 29 ff; liii (1974-75), S. 29 ff.
- COLLIER, James Lincoln: Duke Ellington, London 1987. Deutsche Übersetzung: Wien 1989.
- CROWLEY, Robert: Black, Brown & Beige After 16 Years. In: Jazz. A Quarterly of American Music, ii (1959), S. 98 ff.
- ELLINGTON, Duke: Music Is My Mistress, New York 1973.
- ELLINGTON, Mercer und DANCE, Stanley: Duke Ellington in Person. An Intimate Memoir, New York 1979.
- FEATHER, Leonard: Duke Ellington. In: Nat Shapiro und Nat Hentoff (Hg.): The Jazz Makers. Essays on the Greats of Jazz, New York 1957 (Reprint: New York 1979), S. 187 ff.
- FEATHER, Leonard: The Jazz Years. Earwitness To An Era, New York 1986.
- HORRICKS, Raymond: Die Orchestersuiten. In: Peter Gammond (Hg.): Duke Ellington. Sein Leben - seine Musik, München 1961, S. 178 ff.
- JEWELL, Derek: Duke. A Portrait of Duke Ellington. New York 1977.

Notenbeispiel 1: "WORK SONG": Themenkopf (T. 3 f.) und Saxophonsatz (T. 36 f.)

KUNSTADT, Leonard und CHARTERS, Samuel B.: Jazz. A History of the New York Scene, New York 1962 (Reprint: New York 1981).

LAMBERT, G.E.: Duke Ellington (Kings of Jazz), South Brunswick, N.J. 2/1970.

MILLER, Paul Eduard: An Analysis of the Art in Jazz. In: ders. (Hg.): Esquire's 1946 Jazz Book, New York 1946, S. 120 ff.

ROWELL, Jules Edmond: Analysis of the Extended Orchestral Works of Duke Ellington, circa 1931 to 1972, M.A. Thesis, San Francisco 1983.

SCHULLER, Gunther: The Swing Era. The Development of Jazz 1930-1945, New York 1989.

WALTON, Ortiz M.: Music: Black, White & Blues. A Sociological Survey of the Use and Misuse in Afro-American Music, New York 1972.

WILLIAMS, Martin: Duke Ellington. Form Beyond Form. In: ders. (Hg.): The Jazz Tradition, New York 2/1983, S. 100 ff.

Thema (T.3 f.)



Saxophonsatz (T.36 f.)



Notenbeispiel 2: "WORK SONG": Posaunensolo (Tricky Sam Nanton), T. 164-188

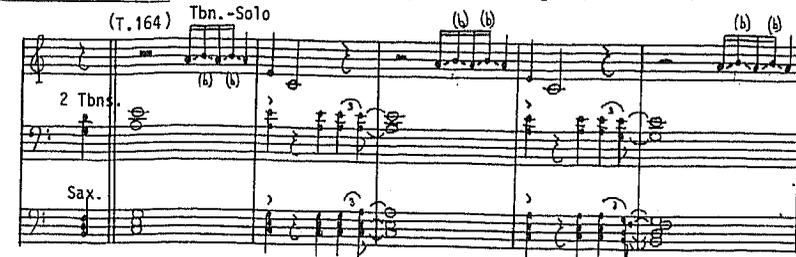


Abbildung 1: "BLACK, BROWN & BEIGE", Satzfolge und alternative Titel

Satzfolge	Alternative Titel
"BLACK"	
- Work Song	
- Spiritual.....	* Come Sunday
	* David Danced (1963, 1965)
- Light.....	* Montage (1963)
"BROWN"	
- West Indian Dance.....	* West Indian Influence
- Emancipation Celebration.....	* Proclamation of Emancipation
	* The Lighter Attitude
	* Old Polks
	* Y.G.O.
	* Youth
	* Youthful Awkwardness
	* Graceful Awkwardness
- The Blues.....	* The Blues Ain't
	* Mauve
"BEIGE"	
- Sugar Hill Penthouse.....	* Creamy Brown
	* A View From Central Park (1965)
	* Cy Run Rock Waltz (1965)
	* Symphonette (1971)

Notenbeispiel 4: "COME SUNDAY": Violinsolo (Ray Nance), T. 266-289

Notenbeispiel 3: "WORK SONG": Baritonsaxophonsolo (Harry Carney), T. 64-107

Orch. (T.64)

bar.

"break"

Orch.

This musical score for 'WORK SONG' consists of seven systems of music. The first system is for the orchestra (Orch. T.64) and includes a baritone saxophone (bar.) part. The second system is a 'break' section with a dotted line indicating a continuation. The following systems show the baritone saxophone solo and the orchestra accompaniment. The score includes various musical notations such as triplets, slurs, and dynamic markings.

(T.266)

Vln.

Sax.

Baß

Vln.

Tpt.

Tbn.

Baß

This musical score for 'COME SUNDAY' features a violin solo (Vln.) and a full band. The score is divided into three systems. The first system includes parts for Violin (Vln.), Saxophone (Sax.), and Bass (Baß). The second system includes parts for Violin (Vln.), Trumpet (Tpt.), Trombone (Tbn.), and Bass (Baß). The third system includes parts for Violin (Vln.), Saxophone (Sax.), and Bass (Baß). The score includes various musical notations such as triplets, slurs, and dynamic markings.

Abbildung 2: Grobe Skizze der formalen Anlage des Satzes "BLACK" aus "BLACK, BROWN & BEIGE" (Realisation vom 28. Januar 1943, Boston, Prestige P 34004)

"Work Song"	1	64	114	211
	Exposition und kompositorische Variation des Work Song-Themas Achtaktiger Themenkomplex 777777	Baritonsaxophon-Solo (Harry Carney), eingebettet in Orchesterarrangement; Solostimme komponiert 777777	Trompeten-break, Posaunen-Solo (Tricky Sam Nanton), Unterbrechungen durch einzelne Orchester-einschübe; Solostimmen komponiert 777777	out-chorus: Vorwegnahme der Come Sunday-Thematik (Vortragsbezeichnung: "religioso")
	Es-Dur	" / B-Dur	Es-Dur / C-Dur / Des-Dur	Es-Dur

"Come Sunday"	226	266	290	298
	Exposition des A-Teils aus Come Sunday, arrangierte Varianten (Orchester, Solo-Posaune), Kontrastierender Einschub des Saxophonsatzes	Violin-Solo (Ray Nance) chorustypische "simulierte Improvisation" über den A-Teil Come Sunday. Zum Schluß: schichtweise Addition von Posaunen-, Trompeten- und Baßstimme	Interlude	Come Sunday, vollständiges Thema (AABA), Altsaxophon-Solo (Johnny Hodges), wenig Abweichungen von der Komposition
	Es-Dur / F-Dur	"	Modulation	Des-Dur

330	346	362	394	402
Trompeten-kadenz und Trompeten-signal (Intro)	Orchester-riffs als Vorbereitung für das folgende Thema	Trompeten-Solo (Rex Stewart) über Orchester-riff-Arrangement in Reprisenbarform wörtliches Zitat aus <i>Ridin' On A Blue Note</i>	Orchester-"Coda", riffs aus <i>King Porter Stomp</i>	Baß-Solo (Junior Raglin) Asymmetrische Phraseneinheiten; Solostimme komponiert
Des-Dur	B-Dur	"	"	"

421	435	456	472	482
Bluesarrangement (12 Takte) für den Saxophonsatz	Reprise des Come Sunday-Materials (bridge in der Klarinette; verfreedetes Arrangement des A-Teils)	Bluesarrangement; komponiertes Posaunen-Solo (Lawrence Brown); Fortspinnung	Come Sunday A-Teil, straight, Posaunen-Solo (Lawrence Brown)	"Montage": Work Song-Thema in Trompeten, Come Sunday-Thema in Posaunen
B-Dur	"	"	"	"

496	512	546
Verschränkung des A- und B-Teils aus Come Sunday auf 12 Takte; anschließend kurze Überleitung	Swing-Arrangement in Reprisenbarform "us-us"-riffs; vgl. z.B. <i>Old Man Blues</i> und andere typische Ellington-Kompositionen	Fortspinnung aus abgespalteten riffs; abrupter Schluß
B-Dur / C-Dur	(G-Dur) As-Dur	"