

Just as Mingus and Ellington worked together with their musicians over a long period of time to create a special sound, our orchestra can look back at a long past which, since 1977, has had its own continuity. I felt this has put us in a position—after developing so many of our own programs—to tackle the challenge of playing the music of these great masters.

This time I've chosen not to simply adapt their pieces but to try to make new versions by going back to the original scores. When the idea first came to me, I didn't worry about whether the original charts were still around ...

I've been familiar with the music of Mingus since I was young. One record in particular, "Let My Children Hear Music", knocked me out when I heard it for the first time 12 years ago. I heard Ellington play live in one of his last concerts (Graz, 1974) when I was still a young and stressed-out jazz student, but I didn't know any more about him than most normal jazz fans would know. Only after intensive study, did I discover the many parallels between the Duke and Mingus, and it became clear to me why I had chosen Ellington. Basically, the music of both composers is deeply anarchic. It's intensive, wild—not smooth. It's powerful, creative.

Mingus had a character that most people found difficult, so much so that Sy Johnson once said that a single one of Mingus' neuroses was more interesting than the whole biography of many others. Ellington, on the other hand, started out at a time when jazz was already taken over by the entertainment industry and he knew how to play the show business game. But even though, in his business and private lives, he managed to conform better to social norms, when it came to his band and music, he stretched the limits; he was the embodiment of creativity, just like Mingus.

Da Mingus und Ellington über sehr lange Zeiträume mit ihren Musikern zusammenarbeiteten, um so gemeinsam einen spezifischen Sound zu entwickeln, und unser Orchester ebenfalls auf eine lange Vergangenheit, verbunden mit Kontinuität seit 1977 zurückblicken kann, erschien es mir nach soviel eigenen Programmen eine Herausforderung, die Vorlagen der großen Meister aufzugreifen.

Diesmal wollte ich die Stücke nicht bearbeiten, sondern den Versuch wagen, die Originalpartituren zu interpretieren. Über deren Existenz zerbrach ich mir den Kopf nicht, als die Idee vor einem Jahr heranreifte.

Die Musik von Mingus war mir bereits vertraut - vor allem "Let My Children Hear Music" überwältigte mich bei erstem Anhören vor 12 Jahren. Von Ellington, der mich als jungen und gestressten Jazzstudenten bei seinem Live Konzert in Graz 1974 (einem seiner letzten) nicht sonderlich beeindruckte, kannte und wußte ich nicht mehr als jeder durchschnittlich gebildete Jazzfan.

Erst nach intensiver Auseinandersetzung entdeckte ich die große Parallele zu Mingus und wohl auch den Grund, warum ich Ellington ausgewählt hatte: Die Musik beider Komponisten ist im Grunde zutiefst anarchisch, also intensiv, wild, ungeglatzt, kraftvoll und schöpferisch.

Auch wenn sich Ellington als Geschäfts- und Privatperson (er begann in einer Zeit, als die Jazzmusik fest in den Händen der Unterhaltungsindustrie lag, und kannte die Spielregeln des Showbusiness) den gesellschaftlichen Normen viel besser anzupassen wußte als Mingus (der mit seinem schwierigen Charakter überall aneckte - wobei Sy Johnson der Meinung ist, eine einzige Neurose von Mingus sei interessanter als die gesamte Biographie vieler anderer), verkörperte er mit seiner Musik und seiner Band, genauso wie Mingus, das Schöpferische und Unbegrenzte.

Another **parallel** can be seen in the way they combined their own African-American cultural roots with European traditionalism/modernism. Ellington looked up to Bach ("Bach said, if you don't have a good left hand, you're good for nothing.*"). He did adaptations of Tschaikowsky's "Nutcracker Suite" and Grieg's "Peer Gynt Suite", and also produced musical portrayals of characters from Shakespeare's dramas ("Such Sweet Thunder"). Mingus was fascinated by Ravel and Debussy. "As a youth I read a book by Debussy," Mingus recalled, "and he said that as soon as he finished a composition he had to forget it because it got in the way of his doing anything else new and different...I believed him."* Mingus learned yet another side of European culture in a prematurely-ended course of psychoanalysis.

Ellington's **greatest** moments occur in the nearly 1,000 songs which he colored distinctively with his own highly individual orchestrations. He wrote suites possibly out of a **desire** to be treated like a classical composer but they tended to suffer from his lack of time and patience and were sometimes over-ambitious and too academic in feeling. "There's nothing better," he once said, "than to plan in the night and to hear the results the next day. I'm pretty impatient, you know."*

Mingus, **on the contrary**, expanded on formal structures and, although he showed incredible strengths as a melodist, distanced himself from the song form.

He created new idioms with **complex**

tempo

and **rhythm** changes and

collective improvisations (often several soloists played simultaneously) kept in balance with the written tune.

Balance was the key; Mingus didn't like it when his musicians went overboard. "I have found very little value left after the average guy takes his first eight bars—not to mention two or three choruses," he once said. "Because then it just becomes repetition, riffs and patterns, instead of spontaneous creativity. I could never get Bird to play over two choruses. Now kids play fifty thousand if you let them.

Who is that good?"

Eine weitere Parallele zwischen den beiden besteht in der Auseinandersetzung mit den eigenen Wurzeln und mit der europäischen Tradition/Moderne. Ellington ("Bach sagte, wenn man keine gute linke Hand hat, ist man einen Dreck wert") bearbeitete u.a. Tschaikowsky, Grieg's "Peer Gynt Suite" und setzte sich in "Such Sweet Thunder", musikalisch mit den Charakteren in Shakespeares Dramen auseinander. Mingus wiederum war fasziniert von Debussy und Ravel: "As a youth I read a book by Debussy and he said that as soon as he finished a composition he had to forget it because it got in the way of his doing anything else new and different. And I believed him". Eine andere Seite der europäischen Kultur lernte Mingus in Form einer angefangenen Psychoanalyse kennen.

Ellington, war letztlich ein klassischer **Songkomponist**. Seine großen Momente sind in den beinahe 1000 Songs, denen er durch seine eigenwillige Orchestrierung einmalige Farbigkeit verlieh, und nicht immer in seinen manchmal etwas akademisch anmutenden Suiten, zu deren kompositorischer Bewältigung es ihm an Zeit wie an Geduld mangelte. Dazu er selbst: "Es gibt wohl nichts Schöneres, als des nachts zu planen und sich am nächsten Tag das Resultat anzuhören. Ich bin etwas ungeduldig, wissen Sie".

Mingus hingegen erweiterte formale Abläufe, entfernte sich, obwohl selber ein ungeheuer starker Melodiker, von der Liedform und schuf komplexe Strukturen mit Tempo- und Rhythmuswechslern, die Vorgaben mit frei Erfundenem (oft solierten mehrere Solisten gleichzeitig) fließend vereinen.

So modern wie Mingus klingt Ellington nicht, da er, zugunsten seines eigenen Stiles die Entwicklungen im Jazz (etwa Be Bop, Cool Jazz und Free Jazz) nicht besonders in seine Musik einfließen liess. Ellington könnte man als avantgardistischen Traditionalisten und Mingus als den traditionsbezogenen Avantgardisten bezeichnen.

Ellington und Mingus waren beide spontane Komponisten, die das Notenschreiben oft lieber anderen überließen. Zitat Mingus:

"I could never get Bird to play over two chorusses."



Ellington **NEVER** sounded as modern as Mingus because he didn't care as much about the new developments in jazz (i.e. Be Bop, Cool Jazz and Free Jazz). He **concentrated** instead on cultivating his own style. Ellington could be viewed as an avant-garde traditionalist and Mingus as a tradition-bound avant-gardist.

S Mingus and Ellington were both spontaneous composers who preferred to leave the transcription of notes to others (Mingus: "If you like Beethoven, Bach or Brahms, that's okay. They were all pencil composers.") Ellington had a "ghost writer," Billy Strayhorn, who snatched the Duke's compositions—as they were born, in an airplane, in a restaurant or right after a concert—arranged them, orchestrated them and presented them to the band already the next day. Mingus sang the themes for his musicians, who had to commit them to memory on the spot.

For the improvisation of many riffs and counter-melodies, the musicians were naturally inspired by the expressive **power** of the dominant themes. Ellington's musicians often had to more or less guess what he wanted from them. In his scores, there were the infamous

gaps

that particularly made newcomers to the band sweat. But the ingenious intentions of both the composer and his musicians could only be realized through such collaboration. Out of this rapport developed

the Instrumental jazz composer arranger

(arch)type;

the band leaders and the style-setting improvisers who managed to strike an ideal balance between spontaneity and complexity, individuality and collectivity, improvisation and composition, and who knew, moreover, how to coax the subconscious, the "not yet played," out of their musicians (Miles Davis was also masterful at this).

Both Ellington and Mingus lived and played in a time when **scores** were being **replaced by the record**. It is perhaps no coincidence that jazz

"If you like Beethoven, Bach or Brahms, that's okay. They were all pencil composers." Ellington's guter Geist war Billy Strayhorn, der viele seiner Kompositionen, die oft in kürzester Zeit nach dem Konzert, im Flugzeug oder in einem Restaurant entstanden, arrangierte, orchestrierte und gleich am nächsten Tag der Band vorlegte.

Mingus pflegte die Themen und Nebenstimmen den Musikern vorzusingen, die sich gleich alles auswendig merken mußten.

Freilich wurden viele Riffs und Nebenstimmen von den Musikern spontan erfunden, inspiriert von der Aussagekraft der starken Themen. Die Musiker mußten dann oft mehr erraten, was Ellington von ihnen wollte. Das waren dann die berühmtesten

weißen Stellen

die vor allem den Neulingen den Angstschweiß ins Gesicht trieben.

Erst die **Zusammenarbeit** zwischen Komponist und Musiker verwirklichte die genialen Ideen der beiden Urheber. Damit schufen sie den (Arche)Typus des instrumentalen Jazzkomponisten/Arrangeurs, Bandleaders und stilbildenden Improvisators, der Spontanität mit Komplexität, Individuum mit Kollektivem, bzw. Improvisation mit Komposition ideal verbindet und darüber hinaus das Unterbewusste ("noch nicht Gespielte") der Musiker sanft manipulativ hörbar werden läßt, wie dies auch Miles Davis so meisterhaft gelang. Und Mingus zum Thema Improvisation: "I have found very little value left after the average guy takes his first eight bars - not to mention two or three chorusses, because then it just becomes repetition, riffs and patterns, instead of spontaneous creativity. I could never get Bird to play over two chorusses. Now kids play fifty thousand if you let them. Who is that good?"

Das Orchester als Instrument.....

So entstand, trotz oder gerade wegen manchmal unvollständiger (Ellington) oder auch dilettantischer (Mingus) Partituren einmalige Jazz- und Musikgeschichte. Schließlich lebten beide in einem Zeitalter, indem die Partitur durch die Schall-

developed parallel to the development of the record industry, through which it was eventually able to conquer the music world. In spite of, or perhaps because of the sometimes **incomplete** (in the case of Ellington) or **dilettante** (Mingus) scores, jazz and music history received a unique twist. But the public wasn't much interested in following the complex developments and innovations that were occurring in jazz. The Ellington band, which during the 1950s had nearly slipped into obscurity and had to fight for its survival, staged a comeback in **1956** at the Newport Festival. For the public, the magic moment came when Paul Gonsalves blew 27 choruses on "Diminuendo and Crescendo in Blue"....

Over the decades, both band leaders cultivated **intensive musical and personal relationships**...relationships that were often problematic, resulting in **love/hate**. Ellington avoided OPEN conflicts; Mingus, on the other hand, didn't shy away from his "enemies" and on occasion even attacked them physically.

In Ellington's most-trusted entourage were **Paul Gonsalves, Sonny Greer, Harry Carney, Sam Woodyard, Johnny Hodges, Barney Bigard, Ray Nance, Jimmy Hamilton, Cat Anderson, and Cootie Williams,**

among others. Dannie Richmond, Jaki Byard, Jimmy Knepper, Ted Curson, John Handy, Bobby Jones, Don Pullen, and George Adams count among those who stuck by Mingus over the years.

Next to the Gospel, the European Modern and the melodic lines of Charlie Parker, the bassist Mingus (1922-1979) turned to Ellington's orchestral coloring for prime inspiration. He tended to view the Duke (1899-1974) as some kind of **OVERLORD** (in this, he was not alone. As **MILES DAVIS** said about Ellington on the occasion of his 75th birthday, "**Some day all musicians should gather to bow down and say 'thank you'.**"*)

until 1953, when he joined Ellington's band for a short guest performance as a bass player.

platte ersetzt wurde. Es ist vielleicht **kein Zufall**, dass die Jazzmusik sich parallel zur Erfindung des Tonträgers entwickelte und erst dadurch ihren Siegeszug antreten konnte.

Das Publikum interessierten solche Überlegungen weniger. Die Ellingtonband, in den 50er Jahren schon **keine** in Vergessenheit geraten und um's Überleben kämpfend, erlebte **1956** beim Newport Festival ihr großes Comeback, als Paul Gonsalves 27 Chorusse über "Diminuendo and Crescendo in Blue" blies.....

Wie eingangs angedeutet, pflegten beide Bandleader über Jahrzehnte **intensive musikalische und persönliche Beziehungen zu ihren Lieblingsmusikern**, die nicht immer unproblematisch waren und des öfters in **Haßlieben** ausarteten. Ellington ging Konflikten aus dem Weg, Mingus kannte keine Scheu und konnte sogar handgreiflich werden.

Ellington etwa konnte auf Paul Gonsalves, Sonny Greer, Harry Carney, Sam Woodyard, Johnny Hodges, Barney Bigard, Ray Nance, Jimmy Hamilton, Cat Anderson, Cootie Williams u.a. zählen.

Dannie Richmond, Jaki Byard, Jimmy Knepper, Ted Curson, Jon Handy, Bobby Jones, Don Pullen, George Adams u.a. hielten Mingus jahrelang die Treue.

Für den Bassisten Mingus (1922-1979), der neben den Gospels, der europäischen Moderne und den Linien Charlie Parkers, die orchestralen Farben Ellington's als seine Hauptinspirationsquelle nennt, war Ellington (1899-1974) eine Art **Übervater**, von dem sich Mingus erst lösen konnte, als er 1953 ein kurzes Gastspiel in Duke's Band gab. Miles Davis Großbotenschaft zum 75.Geburtstag von Duke:

Alle Musiker mussten sich eines Tages verneigen, um niederzuknien und **danke** zu sagen.

Als dieser bei seinem 70.Geburtstag ein Stück von Mingus' "The Clown" spielte, (Teile daraus verwendete er später in dem

"I'm pretty impatient, you know."



Later, in 1962, Mingus recorded a famous trio album together with Coltrane and Ellington. Nevertheless, when the Duke, at his 70th birthday celebration, asked Mingus to conduct The Clown, (parts of which Mingus later used in the piece "Don't Be Afraid, The Clown's Afraid, Too), Mingus didn't respond and hid from view. No one could find him. Perhaps, somewhere in the dark, he was composing his "Open Letter to Duke"?

Mingus suffered because he felt that his pioneering work wasn't well enough understood and appreciated. He once had a chance to become better known when he was nominated for a Grammy, but he passed it up because the award wasn't for his accomplishments as a musician...it was for his skill at writing liner notes! **Ellington, on the other hand,** was not interested in having his music played by others because he thought it might lead to financial losses. Maybe he was not even fully aware of the worth of his work and band. In any case, he was happy when his charts were copied badly, making other bands that played from them sound worse than his.

This may be one reason why many bands have steered clear of Ellington's scores. Mingus' charts are often considered too difficult and complex. For these and the above reasons, it seems nearly impossible for most other bands to realize their music. To make matters worse, anyone can look back at the original recordings, that got their validity through the specific sound of the band leaders and the fantastic accomplishment of the soloists, and use them as a basis for comparison. To quote **Chick Corea**: "Duke Ellington's music is so hard to grasp; it can only really be interpreted by Ellington's own band. The musicians were too crucial (to the success) of the pieces."* The same goes for Mingus.



I believe, however, that other big bands that work under similar conditions—that have experienced continuous development with a stable group of soloists and have had extensive tour experience—can attack such a project. It seems to us, at least, with 17 years behind us—and here, I'm thinking of the loyal VAO members Uli Scherer, Harry Sokal, Bumi Fian, Christian Radovan, Heiri Känzig, Herbert Joos, Hannes Kottek and Wolfgang Puschnig—that we meet the preconditions.

I believe, however, that other big bands that work under similar conditions—that have experienced continuous development with a stable group of soloists and have had extensive tour experience—can attack such a project. It seems to us, at least, with 17 years behind us—and here, I'm thinking of the loyal VAO members Uli Scherer, Harry Sokal, Bumi Fian, Christian Radovan, Heiri Känzig, Herbert Joos, Hannes Kottek and Wolfgang Puschnig—that we meet the preconditions.

Stück "Don't Be Afraid, The Clown's Afraid Too") erfüllte Mingus seine Erwartung als Dirigent der Ellington Band nicht. Er blieb im Saal unauffindbar. Und schrieb vielleicht "Open Letter to Duke"?

Während Mingus darunter litt, daß seine Pionierarbeit nicht richtig eingeschätzt wurde (Mingus hatte einmal die Chance, in einer breiteren Öffentlichkeit bekannt zu werden, die er jedoch heftig ablehnte, da seine Gramminominierung das Verfassen von Linernotes betraf), war Ellington gar nicht interessiert, daß seine Musik nachgespielt wurde, da er kommerzielle Einbußen fürchtete. Wahrscheinlich war er sich des Wertes seiner Arbeit und der Band nicht immer richtig bewußt. Er freute sich diebisch, wenn seine Charts falsch kopiert wurden, und die Bands dann schlechter klangen als seine.



Das mag sicher mit einer der Gründe sein, warum viele Bands einen großen Bogen um Ellingtons Charts machen. Die Charts von Mingus dürften den meisten zu schwierig und komplex sein, wobei in beiden Fällen die Latte sehr hoch liegt. Jeder kennt die Aufnahmen, die durch den spezifischen Sound ihrer Leader und die fantastischen Soli Allgemeingültigkeit erlangt haben. Chick Corea: "Duke Ellington's Musik ist so schwer zu erfassen; sie kann wirklich nur von Dukes eigener Band interpretiert werden. Die Musiker waren zu entscheidend für seine Stücke."

Ich glaube aber, daß Großformationen, die unter ähnlichen Bedingungen arbeiten (jahrelange, gemeinsame Entwicklung mit den gleichen Solisten sowie ausgedehnte Tourneererfahrung) sich an so ein Projekt heranwagen können. Da scheinen wir zumindest mit unserer 17jährigen Geschichte nicht unprädestiniert zu sein - Ich denke da an die treue Gefolgschaft eines Uli Scherer, Harry Sokal, Bumi Fian, Christian Radovan, Heiri Känzig, Herbert Joos, Hannes Kottek, Wolfgang Puschnig.

How **true** to the original should a revival be? Should one stick close to the prototype or make creative changes? This same question is asked by every theater director who is confronted with a classic. **What's better**...to create a historic reconstruction or to bring the piece forward in time and modernize?

Ellington, at the beginning of his career, took stock arrangements of the hits of the day and changed them spontaneously. Mingus sometimes interrupted his workshop bands during concerts when he had new or better ideas.

Since **it's not possible**, anyway, to recreate the actual sounds of Ellington's and Mingus' bands, we will try to fine tune their scores and transcriptions to the sound and possibilities of our orchestra. What we'll use for orientation is their spirit, their archaic power.

To return to the analogy of the theater, the text is not being rewritten but rather shortened or shifted here and there, to give some scenes more weight and lighten others. The play is happening now, but always with reference kept to the original, historical production. In our case, these are preserved in the LPs.

What about the **"Original Charts"?**

Many of the scores **don't exist any more.**

Heinz Czadek painstakingly transcribed Ellington's "Come Sunday", "Anitra's Dance" and "El Gato" from the records and advised me on this project. The other transcriptions come from Dave Berger, a true specialist who has transcribed around 300 of Ellington's tunes.

The score for "Let My Children Hear Music" (recorded in studio in 1971; produced by Teo Macero) is partially the original, partially a new arrangement by Sy Johnson. As far as I know, **this program has never been performed live.** We had to drop the two compositions arranged by Alan Ralph because we lacked the necessary personnel.

The Shoes of the Fisherman's Wife was transcribed and orchestrated by Sy Jonson from the record "Music Written for Monterey," at Mingus' request, because the notes had been lost. Later, Sy Johnson wrote a big band version. In the case of "Anitra's Dance", we're playing Ellington's version of the piece by Grieg, arranged by Strayhorn and transcribed by Dave Berger.

That sounds more **post-modern** than it really is.

Wie **originalgetreu** muß die Wiedergabe sein? Soll man werkgetreu oder kreativ verändernd vorgehen?

Dieselbe Frage stellt sich auch jeder Theaterregisseur, der mit einem Klassiker konfrontiert ist. Soll er das Stück historisch-restaurativ inszenieren oder die Originalvorlage in die jetzige Zeit verlegen und aktualisieren?

Ellington pflegte am Beginn seiner Karriere die gekauften Noten der damaligen Hits (Stockarrangements) spontan zu verändern. Mingus unterbrach seine Workshopband manchmal während des Konzertes, wenn er neue oder bessere Ideen hatte.

Da man den **Sound** dieser Bands sowieso nicht erreichen kann, werden wir versuchen, die Partituren bzw. deren Transkriptionen auf den Sound und die Möglichkeiten unseres Orchesters abzustimmen. Wir wollen uns am **"Spirit"**, bzw. der archaischen **"Power"** dieser Bands orientieren.

Um nochmals einen Vergleich mit dem Theater zu wagen: Der Text wird also nicht umgeschrieben, wohl hie und da etwas gekürzt oder umgestellt, - einige Szenen erhalten dabei ein besonderes Gewicht, andere wiederum weniger. Das Stück spielt jetzt, nimmt aber immer wieder Bezug zu der historischen Originalinszenierung, die in diesem Fall ja aufgrund der Schallplatte vorhanden ist.



Und wie war das jetzt mit den "Original Charts"? Ein Großteil der Noten von Ellington und Mingus sind nicht mehr vorhanden. In mühsamer Kleinarbeit hat Heinz Czadek Ellington's "Come Sunday", "Anitra's Dance" und "El Gato" von den Platten transkribiert und mich bei diesem Projekt beraten. Die weiteren Transkriptionen stammen von Dave Berger, dem Spezialisten schlechthin, der an die dreihundert Tunes von Ellington transkribiert hat.

Die Partituren von "Let My Children Hear Music" (1971 im Studio aufgenommen und

von Teo Macero produziert) sind teilweise original, teilweise als Neubearbeitung vorhanden.

Dieses Programm wurde meines Wissens **n l e live** gespielt, wobei wir die zwei Kompositionen, die Alan Ralph arrangiert hat ("Adagio, Ma Non Troppo" und "The Chill of Death") aus besetzungstechnischen Gründen weglassen müssen.

Und nochmals zum Thema

"Originals":

"The Shoes of The Fisherman's Wife" wurde von Sy Johnson von der Platte "Music Written for Monterey" im Auftrag von Mingus transkribiert und orchestriert, da die Noten verloren gegangen waren. Später schrieb Sy Johnson eine Big Band-Version. Im Falle "Anitra's Dance" spielen wir eine Ellington-Version von Grieg, die Strayhorn arrangiert und Dave Berger transkribiert hat.

Das klingt **postMO-**
derner als es in
Wirklichkeit ist.

mathias rüegg, **june 93**



IT IS MORE THAN HAPPY TO MEET YOU
ORIGINALS: ALLEGRO
MOROSE, RIGID, THE
WINDMILL COM-PAN-ION-TO-TO-TO
ONE TO-TO-TO