

JAZZ PIANO PIANO JAZZ

"You Black Coffin, from which the keys do grin like teeth"

DE GESCHIEDENIS VAN DE JAZZPIANO

Begeleidende tekst bij een lezingenreeks door Frederik Goossens in deSingel, najaar 2022

Piano is een instrument dat gekenmerkt wordt door de terug kantelende hamertjes die de snaren aanslaan. Vanaf de 18^{de} eeuw was de piano het belangrijkste instrument in de Europese huishoudens, en bijgevolg ook in de Verenigde Staten. Het is trouwens in Boston dat het eerste metalen frame voor een piano wordt gegoten, een belangrijke evolutie naar de ontwikkeling van de moderne piano. Bovendien, een van de belangrijkste makers van piano's, Steinway, is ook Amerikaans.

De moderne piano heeft een tessitura die iets groter is dan zeven octaven. De speler kan verschillende snaren/hamers tegelijk aanslaan en daarbij de luidheid variëren. Vandaar de naam: "piano-forte" (zacht-hard)

De piano is een frigide instrument, zeker als je het vergelijkt met een blaasinstrument als de tenorsaxofoon, bijvoorbeeld. Met het pedaal kan je misschien een tikkeltje libido halen uit dat zwarte, besnaarde monster, maar voor het overige is de piano vaak het raceparcours voor de sprintende vingers van virtuozen.

Het grootste nadeel van de piano tegenover de vele blaasinstrumenten, hout of koper, is dat het instrument enkel of piano of forte worden gespeeld. De individualisering van de sound die zo centraal staat in jazz, ontbreekt. Pianisten maskeren dit gebrek door allerlei ritmische en harmonische karakteristieken aan hun improvisaties toe te voegen, zodat fans onmiddellijk de sound van een Garner of een Brubeck of een Monk kunnen herkennen.

RAGTIME

Twee generaties voor de ragtime van Joplin, publiceerde **Louis Moreau Gottschalk** een laborieus en virtuoos arrangement op een melodie die hij gehoord had van slaven tijdens hun wekelijkse bijeenkomsten op Congo Square in NOLA. Gottschalk was concertpianist in de stijl van Liszt. Hij combineerde reeds in 1845 een melodie met een ritme dat wij als de habañera identificeren. Het stuk werd gepubliceerd onder de titel **Bamboula**. Nog meer referenties aan Cubaanse en Creoolse muziek vinden we in composities als **de Banjo, Pasquinade**.

Piano werd het belangrijkste instrument van de ragtime; de percussieve aard van het instrument was perfect geschikt voor de korte syncopaties van de muziek. Bovendien kon de pianist een hele band imiteren. Terwijl de linkerhand strikt het tempo aanhield, waarbij basnoten met akkoorden werden gealterneerd in de oompah stijl van de marching band, speelde de rechterhand gesyncopeerde of "raggy" figuren, vaak afgeleid van akkoordposities in hogere tessituren.

De speelstijl van de linkerhand zou de basis vormen van de zogeheten stride stijl in jazz (zie later). Scott Joplin's Maple Leaf Rag (1899) was een van de meest populaire en karakteristieke voorbeelden van Rag.

Het belang van Ragtime voor de zwarte muziek in Amerika en als theoretisch systeem van Amerikaanse muziek werd lang onderschat. Grotere aandacht werd besteed aan het succes van zijn opvolger: Jazz.

Van jigpiano tot ragtime

In het begin sprak men van "jigpiano" omdat er veel overeenkomsten waren met de Ierse Jig dansen. De term "ragged time" werd vanaf het eind van de 19^{de} eeuw gebruikt voor de toen gesyncopeerde populaire muziekstijl, vooral uitgevoerd op piano of banjo (hier wordt dieper op ingegaan in de cursus popgeschiedenis). De term ragtime wijst op een gesyncopeerde melodielijn die contrasteert met het ritmisch strakke en eenvoudige karakter van de baslijn. Deze stijl, nochtans volledig gecomponeerd en uitgeschreven, speelde een rol bij de ontwikkeling van solo's en collectieve improvisatie bij het ontstaan van jazz in New Orleans.

Componisten

De belangrijkste componisten waren Tom Turpin, James Scott en vooral Scott Joplin.

Tom Turpin was een autodidact uit Georgia. Hij opende een saloon ("The Rosebud") waar ragtime gepromoot werd en zijn "Harlem Rag" uit 1897 was de eerste gepubliceerde ragtime van een zwarte componist. In 1897 werd een eerste rag gepubliceerd: "Mississippi Rag" van William H. Krell, een blanke pianist. Maar dit effende de weg naar investeringen in zwarte musici, de echte ragtimers. Het uitgeven van muziek was in die tijd voor elke componist een belangrijke bron van inkomsten: het aantal gedrukte exemplaren was te controleren en zo kon het aandeel van de componist "correct" berekend worden. Dankzij de publicaties maar ook door de aanmaak van opnames via pianorollen voor pianola's geraakte ragtime ook bekend bij de Amerikaanse middenklasse. De Harlem Rag heeft nog een zeer eenvoudige, reguliere vorm, en het stuk maakt enkel gebruik van eenvoudige toonaarden en harmonieën.

Ragtime wordt vandaag nog vaak voorgesteld in films als de muziek gespeeld door een pianist met opgerolde mouwen en getooid met een strooien hoed die nonchalant ragtime melodieën speelt op een buffetpiano. Meestal is de setting een speelhol met op de bovenverdieping bordeelactiviteiten.

Pianist-componist **Scott Joplin**, geboren in Texarkana (Texas) in 1868, om uiteindelijk te settelen in Sedalia Missouri en in 1916 gestorven in Manhattan, wordt tegenwoordig aanzien als de grondlegger van ragtime. Zijn vader was een ex-slaaf die als violist wat probeerde bij te verdienen, moeder ("van geboorte vrij") speelde banjo. Scott Joplin legt zich eerst toe op gitaar en bugel en vanaf acht jaar studeert hij piano. Vanaf zijn dertiende leidt hij het leven van een rondreizend muzikant. In 1885 verzeilt hij in John Turpins "Silver Dollar Saloon" waar hij het componistenvak nog meer onder de knie krijgt. Dit "Silver Dollar" saloon was een ragtime clubhouse, een plaats voor muzikale duellen dat ook fungeerde als een informeel boekingskantoor voor jonge pianisten ("professors" genaamd). In 1898 komt hij op de wereldtentoonstelling te Chicago in contact met verschillende muziekstijlen, waaronder ook Westerse klassieke muziek.

In Sedalia speelt hij in de Maple Leaf Club, studeerde muziektheorie en leerde de uitgever John Stark kennen. Met hem tekende hij een op royalty gebaseerd contract (heel uitzonderlijk voor een zwarte in die tijd).

Van Joplin's Maple Leaf Rag (1899) werden honderdduizenden exemplaren verkocht. Zijn grootste betrachting bestond erin de rag te laten erkennen als klassieke compositievorm, net als het menuet en het scherzo.

Na het succes van deze rag, verhuisde hij naar St. Louis en publiceerde tal van rags.

Naast zijn 504 ragtimes schreef hij een balletopera "Ragtime Dance" en twee ragtime opera's "A Guest of Honour" en "Treemonisha". Het libretto van dit laatste werk heeft een sociale achtergrond: een door zijn moeder achtergelaten zwarte baby wordt opgevoed en predikt op latere leeftijd de revolutie door middel van educatie.

Net zoals W.C.Handy voor de blues, is Scott Joplin niet echt de grondlegger van een nieuwe stijl maar iemand die verschillende elementen, die reeds langer bestonden, synthetiseerde en concretiseerde in een nieuwe muziekvorm. Afrikaanse elementen werden eens te meer getransformeerd in de nieuwe Amerikaanse context. De typische syncopen en karakteristieke lyriek van Ragtime vind je al terug in de Spiritual, Holler en "coon" songs. De eerste ragtimes geleken in sterke mate op de cakewalk, de finalestukken uit de Minstrel Shows.

Roots van ragtime

De huisslaven vormden een "bevoorrechte kaste": ze werden hierin opgenomen omdat zij meer gehoorzaam waren en zo werden zij de meest veramerikaniseerden onder de slaven: zij zullen de eerste bekeerden worden en spelen een belangrijke rol voor het geloof.

De roots van ragtime liggen ook in de slavernij: getalenteerde huisslaven moesten met pianomuziek danspartijen opluisteren. De nadruk lag aanvankelijk op pentatonisch werk in F# (cfr. de zwarte toetsen en een toonladder die in Afrika bekend was). Eens de slaven meer vertrouwd geraakten aan het pianospel werden ook andere toonaarden uitgetoetst. Daarnaast werden vooral melodieën gespeeld die "tegen-de-tel" klinken, zoals zo vaak in Afrikaanse muziek.

Syncopering

De ritmische pulsering in ragtime zorgt voor een vervanging van de Afrikaanse drums die in Amerika al verboden waren sinds de 18^{de} eeuw. Daarvoor had alleen handgeklap, voetgestamp of allerlei hulpinstrumentarium (lepel e.a.) de polyritmiek van de trommels vervangen. De typische Afrikaanse instrumentale syncopering, als nevenproduct van drumsembles die gebruik maken van polymetriek, werd nu gerealiseerd zonder drums, op piano. In tegenstelling tot syncopering in Europese muziek, waar deze vooral gerealiseerd wordt door benadrukking van de sterke tijden (thesis) en dan nog zeer sporadisch voorkomt, legt ragtime vooral de nadruk op de tegentijd, de arsis.

Klassieke invloeden

Maar niet alleen het gesyncopeerde is typisch, ook de compositievorm van ragtime is heel duidelijk en dit werd regel vanaf 1899 met het grote, nationale succes van Joplin's Maple Leaf Rag. Nadat verschillende van deze musici ook klassiek geschoold werden, ontstond er een zuiver instrumentale muziek die bol stond van klassieke invloeden:

- Gebruik van rondo of trioform (A B A)
- Ontbreken van improvisatie omwille van het doorgecomponeerde karakter
- Bewerkingen van oorspronkelijke pianomuziek (walsen, marsen, e.a.) en akkoordenschema's van klassieke componisten zoals F. Chopin en F. Liszt
- Programmatische inslag

Ragtime is de eerste instrumentale muziek van Afro-Amerikanen waar instrumenten niet enkel en alleen gebruikt werden voor de begeleiding.

Vorm

Net zoals in de marsmuziek van Sousa maakt Ragtime gebruik van meervoudige thema's binnen een 16 maten liedvorm. Meestal gaat het om vier hoofdthema's. Vaak wordt na het tweede thema het eerste hernomen, vandaar een "rondo"gevoel. De korte motieven die hiervoor aangewend worden hebben wellicht de muzikale vormen binnen de improvisatie van de vroege jazzsolisten mede bepaald.

Programmatische inslag

Ragtime is de eerste Amerikaanse zwarte muziek met programmatische inslag. Alleen al in de naamgeving van de stijl vind je dit terug, maar ook de titels van verschillende rags spreken voor zich: Maple Leaf, Frogleg e.a. Het is daarom niet te verwonderen dat ragtime later vaak gebruikt werd voor het opluisteren van films door het benadrukken van actie en het suggereren van bepaalde gevoelens.

Orkestraties

Naarmate de stijl meer bekend werd, werden arrangementen uitgewerkt voor grotere bezettingen. De ritmepartijen werden verdubbeld door piano, gitaar, contrabas en drums, en de melodielijnen werden gespeeld door een à twee violen, een à twee trompetten of cornetten, fluit, klarinet... Componisten brachten meer kleur in het arrangement door de vele herhalingen anders te orkestreren met alternatieve combinaties zoals strijkers met blazers. Zo verscheen in 1915 "The Red Back Book of Rags" met orkestrale zettingen van populaire rags.

Ragtime en jazz

De nieuwe jazzbands namen de rag op in hun repertoire. Buddy Bolden's orkest, de eerste New Orleans band stond geboekstaafd als een ragtime band. Vele New Orleans Jazz composities waren omgevormde ragtimes, aangepast aan de instrumentale bezetting van het ensemble. En een van de grootste hits van Nic LaRocca, leider van The Original Dixieland Jazz Band, was de Tiger Rag.

Ragtime en Honky Tonk

Ragtime legde ook de basis van de zogenaamde "stride" pianostijl voor de linkerhand en dit beïnvloedde latere pianisten zoals James P. Johnson, Fats Waller, Willie "The Lion" Smith en dus ook de Honky Tonk Pianostijl.

Ragtime en klassieke muziek

Maar ook in klassieke muziek is de ragtime doorgedrongen (Joplin's "hartenwens"). Je vindt de rag terug bij Darius Milhaud (Creation du Monde: Trois Rag-Caprices), Claude Debussy en bijvoorbeeld in "L'Histoire du Soldat" of het "Ebony Concerto" van Igor Stravinsky.

NEW ORLEANS

Ferdinand "Jelly Roll" Morton (1885-1941)

In het Noordoosten van de Verenigde Staten schreven pianisten als James P. Johnson of Willie "The Lion" Smith suite-achtige composities die tegemoetkwamen aan de noden van dansers. maar het was aan Jelly Roll Morton uit New Orleans om deze dansmedleys van onsamenhangende melodietjes te verfijnen en er een muzikale eenheid van te maken. Meer dan van om het even welke andere jazzmuzikant, waren de stukken van Morton structureel, ritmisch en melodisch gebalanceerd. Zijn composities voor de Red Hot Peppers, zoals "Black Bottom Stomp" en "Grandpa's Spells" zijn kleine wonders van contrasterende textuur en vorm - multithematische meesterwerkjes waarin elke herhaling van een thema werd gevarieerd in de instrumentatie, in het ritme en in dynamische contrasten.

Morton was de eerste echte jazzcomponist. Hij werd als Ferdinand La Menthe in 1885 geboren als zoon van een Creoolse aannemer. Hij speelde verschillende instrumenten, maar koos uiteindelijk voor de piano, een instrument dat destijds nog als een "vrouwelijk" parlourinstrument werd beschouwd. Als tiener wordt hij pianist in de chique bordelen van Storyville, zeer tegen de zin van zijn familie. Hij trekt in 1905 uit New Orleans weg en begint een ambulant bestaan. Overal waar hij komt, neemt hij de jazz met zich mee. Hij is ongetwijfeld een van de meest invloedrijke muzikanten uit de hele jazzgeschiedenis.

Zijn bekendste opnames maakt hij tussen 1922 en 1930, als solopianist of als leider van zijn Red Hot Peppers. Hij kent groot succes en noemt zichzelf de "originator of jazz and stomps". In 1930 echter wordt ook hij het slachtoffer van de economische crisis. Het daaropvolgende decennium slaagt hij er nog nauwelijks in om opnames te maken. Hij begint tegelijk aan een heroïsche, maar fatale strijd voor erkenning. Tevergeefs tracht hij zijn deel van de royalties op zijn composities op te eisen - zoals voor het beroemde "King Porter Stomp" dat, in een arrangement van Fletcher Henderson, de eerste grote hit van het swingtijdperk wordt voor Benny Goodman. In 1938 wordt hij "herontdekt" door de 23-jarige etnomusicoloog Alan Lomax. Die nodigt hem uit in de Library of Congress, waar Jelly Roll in meer dan acht uur

durende opnames het verhaal van de jazz en van New Orleans vertelt. Hij illustreert het allemaal op magistrale wijze aan de piano. Deze opnames zijn essentiële luisterkost voor iedereen die jazz wil leren begrijpen.

Morton vertrok vanuit **de ragtime en de quadrille** om composities te ontwikkelen waarbij de contrasten van de verschillende onderdelen elkaar perfect aanvulden. Zijn solostukken voor piano waren heel orkestraal opgevat. Het lijken wel arrangementen voor volledige band, waarbij de verschillende partijen duidelijk van elkaar te onderscheiden zijn. Ze dienen in feite enkel nog door een orkest uitgevoerd te worden.

Morton versmolt ook **de blues met ragtime**. Hij verleende daarbij aan de ragtime een nieuwe ritmische, harmonische en melodische flexibiliteit. Blues en ragtime waren naast elkaar ontstaan en kenden tot dan toe een aparte ontwikkeling. Wanneer Morton die twee stijlen samenbrengt, klinkt dat als een verfrissende bries.

Hij introduceerde vele ingenieuze, gevarieerde technieken als “stop-time”, “riffs”, “breaks”, “double-time”, ...

Melodische inspiratie haalde hij uit erg verscheiden bronnen: Creoolse volksliedjes, marsen, opera aria's, Mexicaanse popdeuntjes, Cubaanse *sones*, music hall en Franse liedjes. Dit uitgebreide, ogenschijnlijk disparate bronnenmateriaal maakte deel uit van een lange traditie van leentje-buur spelen. Het was altijd zijn bedoeling geweest om dit melodische materiaal te “verjazzen” (“jazz up”) door ze niet louter in een nieuw arrangement te steken, maar ze integraal aan de nieuwe muziekstijl aan te passen. Jelly Roll Morton zei zelf hierover: ***“Jazz is a style that can be applied to any type of music.”***

Het wordt vaak verteld dat Morton het ongeluk had dat hij zijn beste werk op plaat zette op een moment dat de muzikale smaak reeds weg was geëvolueerd van multithematische, complexe vormen (ragtime en quadrilles) naar een vereenvoudigde AABA, 32 maten structuur (de popmuziek van Tin Pan Alley). Rond 1927, wanneer hij zijn beste opnames maakte met de Red Hot Peppers, improviseerden de bekendste jazzmuzikanten reeds over de eenvoudige AABA-vorm. Morton weigerde echter om aan deze de-voluerende trend deel te nemen. Het koste hem uiteindelijk zijn publiek.

Ferdinand Morton sterft in 1941 na een heroïsche reis in twee aan mekaar vastgeklonken Cadillacs van de East Coast naar de West Coast. Jaren later vertelde Mamanita, zijn Mexicaanse “officieuze” echtgenote, hoe ze Morton aan zijn sterfbed bijstond en hem voortdurend olie op de lippen moest gieten om de kwade voodoo weg te jagen.

Het wordt steeds duidelijker dat de danssuites, de ragtime en de vroege jazz erg veel met elkaar gemeen hebben. Maar er is geen reden om hen in een historische dialectiek te plaatsen. Voor zeer lange tijd bleef de jazz in essentie dansmuziek. In het hedendaagse New Orleans spelen brass bands nog steeds multithematische composities en blijft deze bloeiende traditie overleven.

CHICAGO: VAN LIL HARDIN TOT EARL HINES

Omdat zij meer opnames maakten dan hun collega's en omdat een jonge **Louis Armstrong** de tweede trompet was in de band, is de Creole Jazz Band de meest besproken groep van de vroege jazz. Hun muziek stond op het kruispunt van verschillende stijlen en vormen. Ze speelden rags en marsen ("Snake Rag" en "High Society"), en andere multithematische composities, maar ook popdeuntjes en blues ("Riverside Blues" en "Dippermouth Blues"). De variatie die ze aan de dag legden in hun manipulatie van melodisch en ritmisch materiaal werd de basis voor de jazz. Vooral in de breaks of stop-time passages, wanneer de twee cornetten ingestudeerde of geïmproviseerde lijnen speelden in harmonie, zijn legendarisch. De solo's waren kort en krachtig - elke muzikant speelt om de beurt - hoewel hun improvisaties meestal zich beperkten tot omspelingen en parafrases van de melodie. Hun repertoire evolueerde langzaam van oudere stukken met meerdere thema's naar eenvoudiger composities met één thema, die meer improvisatie toelieten. En hoewel hun ritmesectie soms nogal log speelt en de stuwende kracht van de muziek ondermijnt, kan je in het pianospel van **Lil Hardin** toch Latijnse en Afrikaanse polymetrische tradities herkennen. Hoewel ze destijds erg revolutionair waren, waren ze (zoals Gunther Schuller suggereert in zijn boek *Early Jazz*) ook erg conservatief. Ze werden ze dé standaard voor de aankomende traditie van de Dixieland.

De vroege jazzstijl komt tot volle ontwikkeling bij **Earl Hines**, die een indrukwekkende en heel oorspronkelijke speler was, zowel solo als in de context van een band.

Zijn solo bij *Save it, pretty mama* (Okeh 1928), met Louis Armstrongs Savoy Ballroom Five is een perfecte illustratie van **walking tenths**, een opheffing van het stride ritme op punten van climax en een melodisch gebruik van achtste noten en in de rechterhand frasen van virtuoze zestiende noten en arpeggio's die zijn ideeën voorstuwen, in plaats van puur decoratief te zijn. De performance is een van ongebreidelde swing en pure originaliteit.

Hines was afkomstig van Pittsburgh en arriveert in Chicago in 1923. In 1927 begint zijn samenwerking met Louis Armstrong. In 1928 verzorgt hij enkele opnames met Louis Armstrong die Louis' stijl grondig beïnvloedden en die de rol van het pianospel in het jazzensemble mee bepaald hebben. Daarvoor trachtten pianisten vooral te werken met een volle, haast orkestrale sound: de linkerhand zorgde zowel voor de ritmische als voor de harmonische ondersteuning. Earl Hines liet het ritmische steeds meer over aan de ritme sectie (bas en drums) en begon zich te concentreren op de harmonische ontwikkeling. De grootste vernieuwing zette zich vooral door in de rechterhand: hier werd een melodiële lijn ontwikkeld die steeds meer aanleunt bij de rol van de solo-instrumenten. Hierdoor is Hines de rechtstreekse voorloper van Nat King Cole, Art Tatum en zelfs Bud Powell. Zijn belangrijkste kenmerken:

- stride style
- walking tenths waarbij twee vingers uit de linkerhand toonladdermatig evolueren, terwijl ze samen een deciem-interval uitvoeren
- horn-like lines, zo genoemd omdat de melodievorming in de rechterhand het trompetspel evenaart en het zelfs lijkt alsof hij, net zoals een blazer, ademt
- octave voicing, dit is het spelen in parallelle octaven
- tremolo

- stop-time solo breaks voor de rechterhand
- korte double-time figuren
- gesyncopeerde linkerhandritmes

Zowel de hornlike lines, de tremolo als de octaafparallelle ontstonden in een periode dat er nog geen klankversterking was en droegen bij tot een groter klankvolume voor het pianospel.

NEW YORK CITY: HARLEM STRIDE

Hoewel veel jazzmuzikanten draagbare instrumenten verkozen, stonden er in de vele concertzalen en openbare ruimtes piano's,, wat het een voor de hand liggende (pun intended) partner maakte voor om het even welk muzikaal ensemble van rond de eeuwwisseling.

Terwijl de ragtime rage zich verspreidde over het hele land tussen 1896 en 1916, trokken pianisten naar de grote steden,. Ragtime songs, vaak voor stem en pianobegeleiding werden steeds meer populair.

Tegelijk met de populariteit van de ragtime, was er het begin van de *musical comedy* in het decennium tussen 1898 en 1908. Vaak opgebouwd rond zwart talent (met witte producers): cakewalk dansers, vaudevillians, componisten, choreografen, komieken, scriptwriters en muzikanten.

Een reeks pianisten maakten in NYC de overgang van ragtime naar stomps en jazz. Luckey Roberts, James P. Johnson en Eubie Blake, die lid was van James Reese Europe's Society Orchestra, transformeerden Tin Pan alley liedjes en oude rags met een fenomenale techniek en nieuwe melodische en ritmische methodes.

Het ritme van de standvastige linkerhand van de rag werd steeds meer onregelmatig, met nieuwe patronen die verder gingen dan gebroken octaven naar meer chromatische akkoorden (tiendes).

De combinatie van blue notes en ritmische elasticiteit in de linkerhand, samen met de toevoeging van frequente arpeggio's en opera-achtige vocale figuren, brachten de jonge spelers op een terrein waar Scott Joplin slechts kon van dromen.

James P. Johnson

James P. Johnson vervolgde zijn zwerftochten door de cabarets en bars van Harlem om andere pianisten te beluisteren en ontmoette daarbij de beste 'ticklers' van New York: Luckey Roberts, Eubie Blake en Willie "The Lion" Smith. Onder hun invloed eigente hij zich de bekwaamheid toe om in alle toonaarden met hetzelfde gemak en virtuositeit te spelen - een vooral bij de begeleiding van zangers gevraagde vaardigheid. Vanaf 1914 nam ook de compositie van songs een uitvoerige plaats in zijn leven in.

Nadat hij ondertussen het noten schrijven had geleerd, begon hij voor musicalshows songs bij te sturen. Met deze basisprincipes behoorde Johnson spoedig tot de beste ragtime-pianisten van New York. Tijdens de volgende jaren breidde Johnson zijn muzikale activiteiten uit, nam hij zijn eerste pianorol op (1917) en bracht hij voor de eerste keer een compositie

uit. In de tijdspanne tot 1920 reisde Johnson in verschillende staten en nam hij daarbij alle gelegenheden te baat om zich muzikaal verder te ontwikkelen. In 1920 ontmoette hij George Gershwin, die net als Johnson pianorollen opnam. Tijdens deze periode groeide hij uit tot de beste pianist van New York, die de naam had om in 'cutting contests' en op rentparties onoverwinnelijk te zijn en zijn positie actief te verdedigen.

Het jaar 1921 had voor Johnson een bijzondere betekenis. Hij nam voor QRS Records pianorollen op, waaronder zijn bravourstuk Carolina Shout (dat hij in 1918 een keer had ingespeeld op een rol). Na deze pianorol leerden zowel Fats Waller als ook Duke Ellington het beginnummer van de Harlem-stridepiano. Bovendien werd in dat jaar de eerste plaat met Johnson geproduceerd (Harlem Strut, Black Swan Records) en ontmoette hij de 17-jarige Thomas Waller, die hij, na de onverwachte dood van diens moeder Adeline (1920) en na diens uithuiszetting door Wallers zeer religieuze vader Edward, familiair en muzikaal onder zijn vleugels nam en hem uitgebreid onderwees in het klassiek gefundeerde jazzpianospel. Tijdens de jaren 1920 was Johnson een zeer drukbezet man.

Naast zijn verbintenissen voor QRS was hij in 1923 muzikaal leider van de reizende revue Plantation Days in het Verenigd Koninkrijk, nam hij platen op en schreef hij de muziek voor de twee succesvolle Broadway-shows Runnin' Wild (1923, waaruit de beide standards Old Fashioned Love en Charleston afkomstig zijn) en Keep Shufflin' (1928, samen met Fats Waller). Verder componeerde hij talrijke songs, waaronder de klassieker If I Could Be with You One Hour Tonight. Bovendien concentreerde hij zich op de compositie van orkestwerken, waarvan Yamekraw (1928) met Fats Waller als solist première had. Vanaf 1927 zette Johnson toenemend in op plaatopnamen als inkomstenbron. Tijdens deze periode vielen zijn legendarische begeleidingen van zangeressen als Ethel Waters en Bessie Smith, de keizerin van de blues, vooral haar Backwater Blues.

Een andere sleutelfiguur in de ontwikkeling van stride was Thomas Fats Waller. Hij hield zich niet bij basisnoot en kwint, maar voegde octaven en tiendeintervallen toe. Hij was een grote man met grote handen. George Shearing herinnert zich nog dat een hand schudden met Waller voelde als een grote tros bananen vastnemen. Met zijn rechterhand improviseerde hij sprankelende melodieën en versieringen die vaak heel verrassend waren.

Fats Waller was ook steeds in een goede stemming. Hij vertelde moppen vanop het podium en zong met de zon in zijn stem. Je kon hem altijd vinden op de zogeheten rent parties, turbulente feesten in Harlem.

Maar toch had hij grote ambities. Zijn saxofonist Gene Sedric zou later zeggen; "he wanted to make great music on the piano and the organ – and he could". Maar in die tijd was je als zwarte veroordeeld tot entertainment muziek, en dat betekende toen nog: jazz.

Waller hield ook van het orgel omwille van de orchestrale mogelijkheden die het instrument biedt. Hij speelde op het kerkorgel van de Notre Dame in Parijs en was een van de eersten om op een elektrisch Hammond orgel barokmuziek te spelen.

Geen wonder, want hij was als zesjarige begonnen op het harmonium – een van zijn leraars was James P. Johnson, die hem ook in huis nam nadat Wallers moeder in 1920 stierf aan de gevolgen van diabetes en hij door zijn stiefvader uit het huis was gezet. Waller speelde voor stille films, en zal vanaf het begin de jaren twintig pianorollen opnemen. In 1922 volgt dan zijn eerste plaatopname. Hij speelde in de bands van Erskine Tate en Fletcher Henderson. Hij was voortdurend op de baan en stierf uiteindelijk aan de gevolgen van uitputting en

alcoholisme (wanneer men aan Wallers zoon vroeg wat het beroep van zijn vader was, zei die: "mijn vader drinkt gin") op de trein van Chicago naar New York. Hij was 39 jaar. Waller leidde in de jaren dertig zijn eigen band "His Rhythm". Daarenboven was hij een componist die nooit voor ideeën verlegen zat en laat hij tal van werken na die vandaag als standards worden beschouwd. Honeysuckle Rose, Ain't misbehavin, Handful of Keys, Squeeze Me,

Harlem pianisten waren vaak verwickeld in zogenaamde *cutting contests*. Een vaak geziene gast daar was **Willie The Lion Smith** – die nooit met zijn volle naam werd genoemd; William Henry Joseph Bonaparte Bertheloff kreeg zijn bijnaam misschien als referentie naar de Leeuw van Juda of vanwege het feit dat hij tijdens WOI had gevochten als een leeuw. Smith was naast Waller en Johnson een van de meest inventieve pianisten van de Harlem Stride. Hij had een strakke linkerhand terwijl zijn rechter een geïmproviseerde mix bracht van ragtime, blues en boogie, met een soupçon van impressionisme. Ellington, ook een discipel van de stride school, noemde Smith als belangrijkste invloed. Wanneer hij speelde was het altijd van "*The Lion is Here!*"

Edward Kennedy Duke Ellington (1899-1974) was natuurlijk niet enkel stride pianist, maar eveneens bandleider van het Kentucky Club Orchestra, later het fameuze Cotton Club orkest. Hij was bekend voor zijn gesofistikeerde arrangementen en zijn solostuk *Black Beauty* toont aan dat hij al op zoek is naar een nieuwe sound.

Hetzelfd geldt voor die andere grote bandleider **James Fletcher Hamilton Henderson** (1898-1952). Hij was een van de eerste die zwarte blueszangeressen begeleidde, maar was niet meteen bekend als solist, maar als bandleider...

Clarence Williams en **Cliff Jackson** waren andere namen die de traditie van de Harlem Stride levend hielden. Williams had zijn eigen uitgeverij in NYC en organiseerde vele opnamesessies, waarbij hij zelf vaak achter de piano zat. Hij was de componist achter beroemde stukken als *Royal Garden Blues* en *Sugar Blues*.

Cliff Jackson nam ook op met blueszangeressen en leidde zijn eigen orkest, de "Krazy Kats". Hij maakte opnames met Bunny Berigan, Tommy Ladnier, Sidney Bachet en Pee Wee Russell.

BLUES & BOOGIE

Het was bijna onvermijdelijk dat de pianisten, die nu genoten van de vrijheden die de improvisatie hen bracht na de ragtime rage, zich ook zouden richten op de blues. De Blues waren zo zwart als Harlem en waren al een tijdje gekend als de wereldlijke tegenhanger van gospel en spirituals. De blues konden worden gezongen, met gitaar begeleid, of door allerlei zelfgemaakte instrumenten. De specifieke ritmes en akkoordenschema's konden makkelijk worden overgenomen door de piano; Zo werden de blues ook instrumentale muziek en op die manier een belangrijk onderdeel van de jazz (en trouwens later ook de popmuziek).

De meest bekende vorm heeft twaalf maten. Drie frasen van vier maten met een eenvoudige akkoordstructuur. Het is een van de meest perfecte van de kleine muziekvormen. Blue notes zijn ook karakteristiek (verminderde terts, kwint, septiem)

Vroege bluespiano stijlen zijn **barrelhouse** en **boogie-woogie**.

Na WOI trokken vele zwarten naar de steden, bv Chicago, en ze brachten de blues mee. Boogie werd populair in de zgn. Southside, maar ook in Kansas City, St. Louis en Memphis. De rollende bas van de linkerhand, de melodieën met blue notes en de riff-achtige akkoorden in de rechterhand zijn de ingrediënten van boogie-woogie.

De term boogiewoogie vinden we voor het eerst in **Pine Top Smith's Pine Top's Boogiewoogie**. Niet geweten waar Smith (1904-1929) de uitdrukking vandaan haalde. Hij kwam van Alabama en leefde een kort leven. Hij was pianist en tapdanser en speelde met blueszangeressen als Ma Rainey. Veel van zijn opnames werden gemaakt in Chicago, zoals zijn Boogiewoogie in 1928. Het jaar daarop stierf hij wanneer een kogel die werd afgevuurd in een gevecht in de Masonic Hall afketste en hem raakte.

Smith was de ontdekking geweest van een andere grote boogiepianist, **Cow Cow Davenport** (1894-1955). Ook uit Alabama, wou theologie studeren, maar werd weggestuurd nadat hij betrapt werd van het spelen van ragtime. Hij werd bekend door nummers de *Cow Cow Blues*.

Andere boogie pianisten zijn **Henry Brown** en **Cripple Clarence Lofton**. Bieden van Tennessee, Brown werkte in St. Louis en Lofton in Chicago. Hij stierf er nadat hij werd aangereden door een taxi.

Belangrijkste is misschien wel **Jimmy Yancey** (1898-1951). Hij was de leraar van Pine Top Smith, maar ook van Albert Ammons en Meade Lux Lewis.

Hij was van Chicago en zou er reeds in 1919 de blues hebben gezongen, met zijn rauwe stem. Hij kende veel succes op de rent parties, maar zijn eerste opnames dateren pas van 1939.

Zijn bekendste werk is "*The Fives*", ook bekend als de "*Yancey Stomp*". Hij bezat een opwindende speeltechniek, met een sterke boogie bas en een groot palet van variërende ritmes en was van grote invloed op al zijn collega's.

Hij was een autodidact en begon zijn carrière als zanger en tapdanser in vaudeville. Hij trouwde in 1919 met Estella Harris en werd haar begeleider. Zijn echte job was echter tuinier en conciërge van de Chicago White Sox (baseball).

In 1936 nam Meade Lux Lewis de Yancey Special op en de fans gingen op zoek... Het begin van een tweede muzikale carrière.

Hoewel blues en boogie een typische vorm hebben – de linkerhand speelt altijd dezelfde begeleiding – toch is er verschil tussen de spelers. **Will Ezell** bijvoorbeeld is zo'n uitzonderlijke figuur. Hij nam in 1929 *Barrelhouse Woman* op, een ongewoon somber en triest, maar even oorspronkelijk als een inventie van Bach. Ezell was erg populair in de jaren twintig en liet een groot repertoire van opnames na, maar over zijn levenswandel is erg weinig gekend. Het meest opmerkelijke detail is dat hij het lichaam van collega Blind Lemon Jefferson terug meenam naar Dallas, Texas van Chicago, waar hij in de koude winter van 1929 was gestorven.

Pete Johnson wordt vaak genoemd als derde lid van de tandem Ammons/Lewis. Toch is Pete Johnson (1904-1964) ook veel solo-opnames en werd door vele als meer veelzijdig beschouwd als zijn twee collega's. Duke Ellington vond hem een van de grootste bluespianisten.

Veel pianisten die blues, boogiewoogie speelden in de jaren 20 waren enkel gekend bij hun fans in Chicago, Kansas City of Memphis. Enkelen onder hun hadden succesvolle opnames gemaakt, maar waren tegen de jaren dertig terug in obscuriteit verdwenen. Het zou tot de boogiewoogie revival van einde de jaren dertig duren vooraleer een reeks pianisten opnieuw bekend zouden worden in de V.S. – en ver daarbuiten.

Meade Anderson (Meade Lux) Lewis (1905-1964) was een pianist met indrukwekkende dynamiek in zijn linkerhand. Hij had een enorme hit gehad in 1927 met *Honky Tonk Train Blues*, waarna hij blueszangers begeleidde en solo werkte, vooraleer zich uit de muziekscène terug te trekken. Hij werd echter in 1935 herontdekt – tegen die tijd kwam hij aan de kost als autowasser in een garage in Chicago. Hij nam opnieuw een aantal van zijn oude successen op – waaronder een herwerkte versie van *Honky Tonk Train Blues* in 1937, waarna hij opnieuw in de clubs begon te werken. Zijn comeback kende haar hoogtepunt met een optreden in Carnegie Hall, waar hij samen met zijn collega's Albert Ammons en Pete Johnson de boogie speelde, elk op een afzonderlijke piano (1938). Hij maakte een hele reeks nieuwe opnames tijdens de boogie revival, waaronder vaak met Ammons en ook een nummer met Sidney Bechet en Edmond Hall.

Albert Ammons (1907-1949), het aderde deel van het boogie triumviraat, voelde zich nog het meeste thuis bij de blues – zijn sterke ostinatofiguren in de bas, die hij gebruikte om de intensiteit van het ritme te doen stijgen, waren bijzonder opvallend. Hij was een taxichauffeur die op het einde van de jaren twintig in de clubs begon te spelen, samen met Pine Top Smith en Meade Lux Lewis. Tussen 1934 en 38 leidde hij zijn eigen band en het optreden in Carnegie Hall zorgde voor nieuwe platencontracten. Hij maakte verschillende opnames in duo met Pete Johnson.

Bob Zurke (1912-1944) kwam uit Detroit; hij maakte niet meteen zelf naam als solist of samen met andere pianisten. Hij speelde in verschillende bands in Philadelphia en Detroit vooraleer hij in 1937 door Bob Crosby werd ingelijfd. Crosby scoorde toen een immense hit met de *Honky Tonk Train Blues*, een arrangement voor bigband van de pianoklassieker. In de jaren veertig werkte Zurke met zijn eigen bands in Chicago, vooraleer naar Californië te trekken. Hij kreeg een inzinking in de Hangover Club in LA. Kort daarna, op 16 februari 1944, stierf hij.

Tot vandaag heeft de boogie piano zijn fans. **Ralph Earl Sutton** (1922-2001) was een van de jongere pianisten die deze stijl nieuw leven inblies. Hij noemde zichzelf "*the last of the whorehouse piano players*". Hij speelde ragtime en stride en had een hit met Boogie Joys in 1950. Hij werd opgepikt door Jack Teagarden, werd later de huispianist in de club van Eddie Condon, maar maakte ook opnames met Wild Bill Davison, Sidney Bechet en Tony Parenti. Hij maakte opnames tot het einde van vorige eeuw.

WITTE JAZZ IN CHICAGO EN NEW YORK

Ook jonge blanken werd omver gekegeld door de muziek van Oliver, Armstrong en Morton. De Austin High School band (die al gauw het hoogtepunt van de witte Chicago jazz uitmaakte) werd opgericht door het enthousiasme van jazzfans als Bud Freeman, Frank Teschemacher en Jimmy McPartland. Jazz was zoveel meer opwindend dan de sentimentele dansliedjes van de orkesten uit die tijd. Deze jonge muzikanten kopieerden de solo's die ze hoorden op plaat en werden op hun beurt de pioniers van een nieuwe stijl. Hun cirkel werd uitgebreid met spelers als trompettisten Mugsy Spanier, Max Kaminsky, klarinettisten Pee Wee Russell, Joe Marsala en Benny Goodman, drummers Dave Tough en Gene Krupa en gitarist Eddie Condon – en natuurlijk de pianisten, die deze nieuwe losse, swingende jazz begeleidden of speelden als solisten. Ze demonstreerden daarbij dat ze ragtime noch blues waren vergeten, maar ze hadden tegelijkertijd een nieuw potentieel in de piano ontdekt.

De meest belangrijke was **Joseph Michael ("Joe") Sullivan** (1906-1970), die we horen op de allereerste opnames, zoals van McKenzie en Condon's Chicagoans.

Tegen het einde van de jaren twintig ging Sullivan samen met de rest van de band naar New York, waar zijn pianostijl (die ergens tussen de stride van Waller en de watervallen van Hines in lag), ook te horen was bij de lokale held Red Nichols. In 1936 speelde hij bij de band van Bob Crosby, en begeleidde hij Bing Crosby, speelde heel even bij Armstrong en maakte een reeks solo opnames. Zijn compositie *Little Rock Getaway* uit 1935 werd later ook door Brubeck en Mulligan opgenomen.

Jess Alexandria Stacy (1904-1994) was een van de weinigen die de overgang van oude stijl naar swing kon maken. Net als Sullivan, had hij met de beste muzikanten uit Chicago gespeeld. Hij arriveerde in de Windy City in 1926 en werd gauw deel van de lokale jazzscène. Hij werkte met Teschemacher, Spanier en George Wettling. In 1935 vervoegde hij Goodmans band, waar hij bij bleef tot 1939. Zijn eerste solo opnames dateren van 1935, waaronder *In the Dark* en *Flashes* van Bix.

Tijdens dezelfde sessie nam hij ook in trio "*The World is Waiting for a Sunrise*" op. Tiende intervallen en af en toe stride in de linkerhand. Rechterhand is Wilson-esk, met tremolo's op het eind van frasen zoals Hines. Hoogtepunt van zijn carrière is de uitvoering van *Sing Sing Sing* in Carnegie Hall 1938, zachtvaardig en geïnspireerd.

Leon Bix Beiderbecke (1903-1931) was een autodidact op cornet en piano. Hij nam zijn fameuze pianostuk *In A Mist* op in 1927 in NYC.

Ook *For No Reason At All* in C met Frankie Trumbauer en Eddie Lang deonstreerde Bix dat hij moeiteloos kon schakelen tussen cornet en piano.

Onder de witte pianisten was **Arthur W. ("Art") Hodes** (1904-1993) degene die het meest affiniteit had met de blues en barrelhouse piano. Hij combineerde de stijl van Morton en James P. Johnson met gesofistikeerde harmonische kennis. Hij groeide op in Chicago, maar trok in de 1938 naar New York, waar hij werkte in clubs en voor de radio. Hij had ook zijn eigen jazztijdschrift en werkte voor televisie. Zijn meest bekende compositie is "*A Selection from the Gutter*" (1939).

Ondertussen onderging New York ook zijn eigen combinatie van invloeden. Harlem beïnvloedde jonge musici even zeer als degenen die uit de Midwest kwamen – de komst van de Chicagoans zorgde voor een kleurrijke mix van pianostijlen.

Een van de meest herkenbare pianisten in New York van de jaren twintig en dertig was **Arthur Schutt** (1902-1965). Hij maakte tal van opnames met Jimmy en Tommy Dorsey en was de pianist tijdens de studiosessies van trompettist Red Nichols. Hun combinatie van jazz en dance bands muziek was immens populair destijds. Schutt eindigde zijn carrière als pianist in de bowling centrum in Los Angeles.

SWING

Bands als die van Fletcher Henderson, Chick Webb of Cab Calloway speelden reeds jarenlang swingende muziek (en de term was goed ingeburgerd onder muzikanten) wanneer in het midden van de jaren dertig een breed publiek de entertainmentwaarde ontdekte van een muziek die een publiek op een dansvloer hield met aanstekelijke ritmes – precies het recept dat nodig was om uit de economische depressie te geraken. Jazz kende een steeds groeiend publiek, waardoor grote bigbands ontstonden die het platform werden voor solisten die uitgroeiden tot echte sterren. De bands speelden gebalde arrangementen, pasten popliedjes aan en de ruwe jazz van de wilde jaren werd wat afgeveild. Swing werd de new thing.

Klarinettist Benny Goodman was degene die voor het eerste swing tot bij het massapubliek bracht in 1935. Goodman was een klassiek opgeleide muzikant die al jaren met jazzmuzikanten samen had gewerkt toen hij in 1934 zijn eigen bigband oprichtte. Hoewel de line-up indrukwekkend was en Fletcher Henderson de arrangementen aanleverde, was de band in haar eerste jaar opvallend onsuccesvol. Tot ze in 1935 warm werd onthaald in de Palomar Ballroom in Los Angeles. Hij werd de King Of Swing en gaf in 1938 het eerste jazzconcert in Carnegie Hall.

Dat was ook de start van een nieuwe periode voor de pianisten. Ze werden onontbeerlijk voor de swingbands als de harmonische ruggengraat in de ritmesectie, maar ook als solisten die de arrangementen tot leven wekten. Earl Hines werd, als jarenlang bandleider en solist, een van de pioniers van de swing era. Hij had reeds een bigband geleid in Chicago die erg populair was geworden door opnames en radio optredens vanuit de Grand Terrace Ballroom. Hij maakte verschillende solo opnames tijdens de jaren veertig en werkte vaak met een trio. Zijn versie van Wallers “Honeysuckle rose” met gitarist Al Casey en bassist Oscar Pettiford was een van de grote showpieces van de swing.

Veel pianisten refereerden naar Hines als grootste invloed en **Theodore Shaw (“Teddy”) Wilson** (1912-1986) was geen uitzondering. Wilson ontwikkelde al snel zijn eigen stijl en hij wordt beschouwd als een van de meest elegante onder de swingpianisten. Hij maakte indruk door zijn melodische single note lijnen die begeleid werden door volle akkoorden van de linkerhand – alles met een gemak en perfecte uitvoering en met een ongekend gevoel voor swing.

Wilson was opgeleid als violist en kende muziektheorie. Hij begon te werken in Chicago voor Armstrong, Erskine Tate en Jimmie Noone vooraleer hij het orkest van Benny Carter vervoegde in New York. Wilson werd wereldberoemd als deel van de trio's en kwartetten

van Benny Goodman. Hij was de eerste zwarte muzikant die openlijk in witte bands werkte. Goodman zou Wilson blijven engageren, ook later in zijn carrière. Hij verscheen ook in de film *The Benny Goodman Story* van 1956.

Als pianisten over collega's praten, dan duikt één naam steeds op, en met respect. Fats Waller noemde **Arthur ("Art") Tatum** (1909-1956) "God". Count Basie vond hem het achtste wereldwonder, en Charlie Parker vergeleek hem met Beethoven. Parker zou hebben gezegd: "I wish I could play like Tatum's right hand". Monty Alexander beweert dat Tatum de "jazz piano bible" heeft geschreven. Zelf klassieke muzikanten als Rachmaninoff, Gieseking of Horowitz behoorden tot de kring van Tatum bewonderaars.

Bijna volledig blind en opgeleid als concertpianist, wijdt hij zich aan jazz nadat hij Fats Waller had gehoord. In 1932 begeleidt hij Adelaide Hall in New York in de Onyx Club; vele opnamesessies.

Hij was opgegroeid in de stride stijl, maar combineerde die met allerlei andere elementen. Onvoorstelbare snelheid, complexe en brede akkoorden en decoratieve lijntjes in de rechterhand. Grootste verschil met de stride pianisten van de jaren twintig was dat hij een repertoire uitbouwde dat enkel bestond uit popsongs ipv multithematische set pieces. Maakte arrangementen die druk werden gekopieerd. Daarin ligt ook de kritiek: zijn onwaarschijnlijke techniek vermindert de creatieve inhoud van zijn werk.

Gelukkig heel veel opnames, solo in de jaren dertig en veertig.

Earl Hines: "He could play music with one hand for which others needed two" en naast Parker was hij een van de eerste jazzmusici die over akkoordprogressies improviseerde. De solo opnames uit 1940 demonstreren zijn adembenemde techniek en harmonische verfijning.

Trio met Tiny Grimes en Slam Stewart vanaf 1943.

In de jaren vijftig heel veel opnames met Norman Granz, met giganten als Ben Webster, Buddy DeFranco, Roy Eldridge en Benny Carter. Een monumentale erfenis!

Een andere pianist uit Pittsburgh was **Mary Lou Williams**, een van de grote componisten en arrangeurs van de jazz. Ze werd vooral bekend bij de band van Andy Kirk in de late jaren twintig. Ze bepaalde de sound van de band, hoewel ze ook een smaakvolle en intelligente solist was. Later zouden haar arrangementen horen bij Benny Goodman, Earl Hines, Tommy Dorsey, Duke Ellington en Dizzy Gillespie. En haar eigen bands, natuurlijk.

Verder bouwend op de erfenis van Hines, bracht Williams de verschillende pianostijlen van haar generatie samen. Haar eerste solo opname demonstreert ze haar virtuositeit in de stride. Maar ze was even zeer thuis in de boogiewoogie *Little Joe From Chicago*, 1939 (Columbia).

Uiteindelijk zal ze een mentor worden voor Thelonious Monk en Bud Powell en ze absorbeert bop en andere moderne stijlen. componeert ook muziek in de Europese concerttraditie, zoals de *Zodiac Suite* uit 1945. Later bekeert ze zich tot het katholicisme en schreef verschillende religieuze werken.

Nat King Cole (1917-1965) was een hit zanger en popfenomeen in de jaren vijftig, waardoor het makkelijk is om uit het oog te verliezen wat voor een uitzonderlijke pianist hij wel was ("een tragedie voor de muziekwereld", in de woorden van collega Eddie Thompson). Earl Hines en Teddy Wilson waren zijn grote voorbeelden – zijn pianospel was melodisch,

elegant, swingend. Hij was de eerste om een perfect complementarend trio van piano, bas en gitaar samen te brengen, waarin elk instrument gelijkwaardig was. Het was een model voor heel wat volgende trio's. De eerste line-up bestond uit gitarist Oscar Moore en bassist Wesley Prince, waarmee Cole debuteerde in 1940 en 41 in Hollywood en New York. Voor opnames werkte hij vaak samen met andere muzikanten, zoals tenoristen Lester Young of Illinois Jacquet. In de jaren vijftig zou hij steeds meer concentreren op een carrière als zanger.

Ook **Lionel Hampton** (1908-2002) bekleedt een bijzondere positie onder de swingpianisten. Hij begon als drummer en werd beroemd als vibrafonist (vooral in het legendarische kwartet van Benny Goodman, naast Teddy Wilson en Gene Krupa), maar heeft nooit echt piano leren spelen. Zijn idiosyncratische techniek kon voor het eerst worden bewonderd toen hij *Hamp's Boogiewoogie* speelde op verbazingwekkende wijze slechts met twee vingers – erg percussief en onweerstaanbaar swingend;

Ten slotte, een laatste onder de swingpianist die we moeten vermelden is **James Columbus "Jay" McShann** (1916-2006). Nadat Count Basie en Andy Kirk Kansas City hadden verlaten, leidde hij er de laatste grote bigband. Zijn stijl was beïnvloed door de blues en boogie en door Earl Hines en Count Basie. Hij vormde zijn eigen kwintet in 1937, waarin toen ook de 17-jarige Charlie Parker speelde. Hij maakte zijn eerste platen in 1941.

BEBOP

Waar swing zorgde voor vertier en amusement, kwam bebop als een schok. Swing was een aanstekelijke dansmuziek met eenvoudige melodieën. Maar met de groeiende populariteit werd ook de muziek gaandeweg gladder en minder interessant voor musici. Steeds meer gingen zij op zoek naar een alternatief, maar de muziek die uiteindelijk uit het experiment kristalliseerde was zo anders, zo nieuw dat zelfs oudere musici als Eddie Condon of Louis Armstrong erdoor geschokt waren.

Bebop was niet gepland en het was niet uitgevonden. Muzikanten uit Chicago en Kansas City uit de bands van Basie en Hines hadden al geëxperimenteerd met nieuwe klanken, op zoek naar nieuwe richtingen. Hun ontmoetingsplaats was een club in Harlem, Minton's Playhouse, die sinds 1940 in handen was van oud-bandleider Teddy Hill. Die wou jamsessie organiseren en bracht daarvoor een residentieorkest samen. Daarin speelden drummer Kenny Clarke (een voormalig lid van Hills orkest), een onbekende pianist met een ongewone naam, Thelonious Monk, trompettist Joe Guy (die had gespeeld bij Fats Waller, Coleman Hawkins en Charlie Barnet) en bassist Nick Fenton.

Deze jamsessie werden zo populair dat Minton's vaak tot de nok gevuld was met luisteraars; doorwinterde muzikanten als Coleman Hawkins, Benny Carter, Lester Young en Mary Lou Williams waren reguliere gasten en jonge wolven als Dizzy Gillespie en Charlie Christian vormden er vaak een goed geoliede tandem. In 1941 arriveerde ook de 21-jarige Charlie Parker (die iedereen kende als "Bird") uit Kansas City. Clarke herinnerde zich later dat "Bird was following the same road as the rest of us but we had already travelled a lot further."

Snelle tempi, lange frasen van zestiende noten, complexe akkoorden en ongewone intervallen werden typisch voor de bop zoals die gespeeld werd door Bird en zijn tijdgenoten. Melodische frasen werden vaak in stukken gehakt over een puls die polyritmisch aanvoelde. Er waren dissonanten, octaafsprongen en abrupte breaks. Het publiek vond het opwindend of irritant, al naargelang;

Charlie Parker en Dizzy Gillespie werden de twee leiders van de "crazy stuff" (zoals drummer Dave Tough het noemde). Zij speelden nog steeds de blues, maar die klonken opvallend anders. Ze toonden aan een nieuwe generatie muzikanten in welke richting jazz zou evolueren.

Earl Rudolph ("Bud") Powell (1924-1966) was een van de klanten bij Minton's die heel erg door Parker werd beïnvloed – en die van zijn kant ook Parker beïnvloedde. De nerveuze lijnen van single notes die Powell improviseerde in de rechterhand waren zijn imitatie van de blaasinstrumenten, die op hun beurt probeerden om de flitsende stijl van Earl Hines na te bootsen.

Powell kwam uit een muzikale familie en kreeg als van jongsaf pianoles; wanneer hij vijftien was, speelde hij al in de clubs. Naast de wilde jamsessies in Minton's, werkte hij samen met trompettist Cootie Williams, bekend van de Ellington band, maar die in 1941 zijn eigen orkest leidde in de Savoy Ballroom. Powell, een notoire alcoholist, leed een zenuwinzinking in 1945, de eerste van een reeks. Alcohol, pillen en hard drugs zorgden ervoor dat Powell meermaals in afkickcentra en klinieken verbleef, waar hij soms experimentele schoktherapieën onderging. Desondanks bleef hij een vaak gesolliciteerde muzikant die opnames maakte met verscheidene line-ups. Hij maakte ook opnames in eigen naam vanaf 1947, samen met drummer Max Roach en bassist Curly Russell.

In de jaren vijftig kreeg hij de diagnose van schizofrenie. In 1959 verhuisde

hij met zijn gezin naar Parijs, waar hij vooral speelde in de Blue Note club en waar hij een reeks mooie albums maakte. In 1964 zou hij zijn comeback in New York vieren in de Birdland club.

De nieuwe jazz, de *crazy stuff*, produceerde een reeks pianisten die klonk alsof ze niet konden wachten op het einde van het swingtijdperk. Allen speelden ze op een gegeven moment samen met Charlie Parker: Allan Warren ("Al") Haig; George Wallington, de zoon van een operazanger uit Sicilië; Irving Sidney ("Duke") Jordan, die lange tijd samen met Miles Davis deel uitmaakte van het kwintet van Parker; en Michael ("Dodo") Marmarosa, ook een witte muzikant, die zijn eerste opnames had gemaakt met Charlie Barnets bigband toen hij nog maar zeventien was.

De meest ongewone – en vreemdste – van de boppianisten was **Thelonious Sphere Monk** (1917-1982). Hij zag er vreemd uit, droeg opvallende hoofddekseis en stopte soms in het midden van een solo met spelen om rond te beginnen dansen op het podium. Zijn pianostijl viel niet bij iedereen in de smaak, hoewel zijn collega-muzikanten vaak vol lof waren. Mary Lou Williams had hem bijvoorbeeld al aan het werk gehoord in Kansas City op het einde van de jaren dertig: "He was technically good but even then he stood out due to his unusual phrasing. In this sense he was already modern for his day." John Coltrane beschouwde Monk als een "musical architect of the highest ranking".

Monk speelde al op house renting parties in Harlem vanaf zijn dertiende. Hij begeleidde ook zijn moeder toen die zong tijdens kerkdiensten. Hij groeide op in de stride stijl en de blues en onderging ook duidelijk de invloed van Teddy Wilson. Aan het begin van de jaren veertig was hij dé sensatie van Minton's Playhouse. Zijn speelstijl was abstract en spaarzaam, hij verschoof de melodische en ritmische accenten en vond zijn eigen changes en melodieën uit: "I'm looking for new chords, new ways of syncopating, new runs."

Dit was ook het doel van **John Aaron Lewis** (1920-2001) Lewis werd als pianist en arrangeur aangenomen in de bigband van Gillespie in 1946. In 1948 maakte hij opnames met de Charlie Parker All Stars. Een aantal jaren later zou hij wereldberoemd worden als leider van de Modern Jazz Quartet. Lewis nam vanaf zijn zeven jaar pianolessen en studeerde antropologie en muziek aan de University of New Mexico. Count Basie en Lester Young waren zijn idolen, maar hij hield ook van Europese klassieke muziek. Lewis, die zichzelf ooit niet zonder ironie beschreef als "Negro with Mozart's spirit", vertelde: "All the music we hear has an influence on us." Contrapuntische improvisatie begon ook deel uit te maken van zijn swingende, maar gedoseerde speelstijl. Hij stond in hoog aanzien bij zijn collega boppers.

COOL JAZZ

Slechts op een paar jaren tijd, tussen 1948 en 1952, vielen de meeste bigbands uit elkaar. Het succesverhaal van de swingbands kwam tot een einde. Bebop zou het grote publiek nooit bereiken. Maar al snel sloeg de slinger terug de andere kant uit en muzikanten begonnen op zoek te gaan naar een rustiger expressie, met minder hevige ritmes en minder hoekige melodieën. Deze nieuwe speelstijl kreeg het label “cool”, een wat onfortuinlijke naam.

Het Modern Jazz Quartet was “cool” in de beste betekenis van het woord – laidback, onverstoorbaar en rustig. John Lewis en zijn bandleden kwamen uit het orkest van Dizzy Gillespie, dat in 1951 uit elkaar viel: vibrafonist Milt Jackson, bassist Percy Heath en drummer Kenny Clarke. Het viertal had gedebuteerd als Milt Jackson Quartet, met toen nog Ray Brown op bas. In 1954 zouden ze uiteindelijk voor hun nieuwe naam kiezen en werden meteen tot beste combo verkozen door de lezers van het vakblad Down Beat. Met dit kwartet creëerde John Lewis een jazzformatie met een onmiskenbare sound, gebaseerd op een wel uitgekiende balans van improvisatie en arrangement. Vooral de solo's van Milt Jackson waren zonder uitzondering opwindend.

De centrale figuur van de “cool” jazz was pianist **Leonard Joseph (“Lennie”) Tristano** (1919-1978), die – zoals John Lewis – opgroeide in de bebop en verklaarde dat hij “was trying to get over bop”. Tristano, de zoon van Italiaanse immigranten, werd volledig blind op zijn negende. Hij studeerde aan de American Conservatory of Music en de Christiensen School of Popular Music in Chicago. Hij financierde zijn studies door jobs aan te nemen als barpianist waar hij optrad met zijn eigen dixieland en mambo combo's. Tristano had een excellente techniek en probeerde steeds de balans te onderhouden tussen energie en ontspanning. Hij speelde zonder opvallende dynamiek en experimenteerde met ritmes. Veel van zijn kritikasters vonden zijn speelstijl te cerebraal en “koud”, hoewel hij zelf steeds beweerde dat hij probeerde “gevoel te improviseren”. Tristano was een boeddhist die wil dat “jazz to flow from the feeling”.

Hij debuteerde als recording artist in 1946 in New York met een eigen trio of met meer uitgebreide bezettingen. Gitarist Billy Bauer was een van zijn reguliere bandleden, net als bassist Arnold Fishkin. Samen met hen trad Tristano op in de Three Deuces club en in Birdland. Langzaamaan werd hij de centrale figuur in de ontwikkeling van de cool stijl in New York. Hij begon les te geven aan gelijkgestemde muzikanten en maakte een reeks opnames met altist Lee Konitz en tenorist Warne Marsh, die een gelijkaardige esthetiek nastreefden. In 1955 nam Tristano “*Requiem*” op, een solostuk dat hij opdroeg aan Charlie Parker.

Terwijl Tristano rondom zich een hele school van muzikanten verzamelde in New York, waren aan de andere kant van het continent nog muzikanten die probeerden om een alternatief op bebop te ontwikkelen. Saxofonisten als Bob Cooper, Bud Shank en de volatiele Art Pepper speelden al even cool als hun collega's aan de East Coast.

Claude Berkeley Williamson was de pianist op veel van hun sessies. Hij was een technisch onderlegde moderne pianist die studies had gelopen aan de New England Conservatory in Boston.

WEST COAST JAZZ

Aan de Westkust van de VS speelde een generatie musici in dezelfde onderkoelde stijl, met gesofistikeerde arrangementen en relaxte improvisaties, als Tristano en Konitz in New York. Maar je kon er ook nog sporen horen van de Kansas City stijl in een voorkeur voor een klare melodievoering.

Een groot deel van de muzikanten die een rol speelden in de ontwikkeling van de West Coast stijl, woonde in Los Angeles en omstreken. Daarbij rekenen we saxofonisten Jimmy Giuffre, Gerry Mulligan, Art Pepper, Bob Cooper, Bud Shank, Wardell Gray, trompettisten Shorty Rogers en Quincy Jones, drummer Shelly Manne en pianisten Dave Brubeck, Hampton Hawes en André Previn. Veel van deze uitzonderlijk spelers ontmoette mekaar in de Lighthouse of in de jazzclubs Zardi's of de Black Hawk in San Francisco.

Rond die periode begon ook **Dave Brubeck** (1920-2012) aan zijn lange en uiterst succesvolle carrière. Hij is het soort muzikant die niet in een vaste categorie thuis hoort, hoewel hij ongeveer elke andere jazzpianist als zijn invloed noemt. Hij behoort niet echt tot een bepaalde speelstijl en heeft zelf ook geen ingrijpende invloed gehad op zijn collega's. Zijn stijl is gewoon "Brubeck". Technisch perfect en theoretisch erg onderlegd, is hij een grenzeloze, hoewel nooit uitermate opwindende improvisator. Maar wanneer hij in topvorm is, kan hij een eenvoudig popliedje transformeren tot een complex opus door akkoordvariaties op elkaar te stapelen tot een dramatische climax.

Brubeck kreeg zijn eerste pianolessen van zijn moeder vanaf zijn vierde. Gek genoeg studeerde hij eerste veeartsenij vooraleer zich aan de muziek te wijden aan het College of Pacific. Dat vervolgde hij met studies compositie bij Darius Milhaud aan Mills College in Oakland. Je hoort sporen van Europese klassieke muziek – fugatisch spelen, contrapunt en atonaliteit – in zijn muziek. Het grootste succes had hij met een kwartet waarin bassist Gene Wright, drummer Joe Morello en saxofonist Paul Desmond speelden vanaf 1956. Vooral Desmond was Brubecks perfecte compagnon. Zij onderhielden een bijna intuïtieve relatie in hun improvisaties; zij bleven samen tot 1967 en werden een van de meest populaire jazzbands van de hele wereld, meteen herkenbaar door hun unieke sound. Onder Brubecks meest populaire opnames, stukken als *Take Five* en *Blue Rondo A la Turk*, composities in ongewone tijdsindelingen.

Hampton Hawes (1928-1977) was een van de toonaangevende pianisten van de West Coast, die met ongeveer elke muzikant in Californië heeft samengespeeld. Charlie Parker en Bud Powell waren zijn idolen, maar Hawes was een autodidact met een heel herkenbare percussieve speelstijl, met een gedecideerde aanslag en vol "soul". Hij speelde bij Dexter Gordon, Wardell Gray, Howard McGhee en Charlie Parker en was lid van de huisband van de Lighthouse, de club van bassist Howard Rumsey in 1951/52. Hawes, een onverbeterlijke drugsverslaafde, spendeerde geregeld tijd achter de tralies, maar herwint naar eigen zeggen zijn zelfrespect in 1967 tijdens een tournee in Europa. Hij laat een indrukwekkende discografie na die erg de moeite is om te exploreren.

Russel Donald ("Russ") Freeman (1926-2002) had een gelijkaardige stijl aan Hawes en was ook een van de meest gesolliciteerde pianisten van de West Coast. Hij werkte vaak samen met Art Pepper, met de Lighthouse All Stars en, misschien wel het meest bekend, met Chet Baker, voor wie hij ook als arrangeur en bandleider aan de slag was.

HARD BOP

Cool jazz werd ontwikkeld door muzikanten die uit de bop kwamen, op zoek naar een nieuwe sound. De *cool* jazzstijl was vaak verbazingwekkend virtuoos en verfijnd, maar kon de aandacht van het publiek niet houden. Cool had niet genoeg “soul”, de onstuimige kracht die aan de basis lag van veel jazz. Het gevolg was even logisch als onvoorspelbaar: muzikanten grepen terug naar bebop, maar in plaats van de draad zomaar op te pikken waar ze die hadden gelaten, ontwikkelden ze een nieuwe stijl. De nieuwe bop was harder, meer aggressief en greep terug naar de roots in blues en gospel. Er lag niet meer zoveel nadruk op smooth spelen of naadloze gesofistikeerde arrangementen, maar op onweerstaanbare swing, drive en funky improvisatie.

Met de hardbop kwam ook een nieuwe generatie muzikanten voor het voetlicht. Clifford Brown, de trompettist met zijn volle, ronde sound werd het grote voorbeeld. Art Farmer, Nat Adderley, Miles Davis en de jonge tenorist John Coltrane speelden allemaal in deze nieuwe stijl.

De pianist die het meest invloed had in de zich ontwikkelende hardbop was **Horace Silver** (1928-2014), met zijn funky no-nonsense stijl en een rugzak vol eigen composities. Zijn stukken zijn aanstekelijk en swingend, ritmisch en vaak gespeeld met een krachtige rechterhand. Velen zijn jazzklassiekers geworden, zoals *The Preacher*, *Opus De Funk*, *Doodlin’* of *Señor Blues*.

Hij werd geboren als Horace Ward Martin Taveres Silver en begon zijn muzikale carrière als saxofonist en pianist toen hij nog op school zat. Stan Getz ontdekte hem en nam hem mee op tournee. In 1954 richtte hij zijn eigen band op, The Jazz Messengers, samen met drummer Art Blakey in New York; de band zou sindsdien dé referentie worden van deze (in hoofdzaak zwarte) stijl. Silver werkte met de beste solisten – trompettisten Kenny Dorham, Donald Byrd, Art Farmer, Woody Shaw en Randy Brecker; met tenoristen Joe Henderson, Hank Mobley, Stanley Turrentine en Michael Brecker.

In tussentijd had Clifford Brown, die ook een tijdlang bij Blakey speelde, zijn eigen kwintet opgericht samen met drummer Max Roach. Zij werden door velen beschouwd als dé ideale hardbop formatie. De pianist van **Richie Powell** (1931-1956), de broer van Bud. Hij kwam samen met Clifford Brown om het leven tijdens een auto-ongeluk op 26 juni 1956.

Veel hardbop solisten groeiden op in Rhythm & Bluesmuziek – waaronder **pianisten Raphael Homer (“Ray”) Bryant** en **Wynton Kelly**. Bryant, die een uitstekende techniek had en een zacht toucher, deed zijn eerste ervaringen als professionele muzikant op in de R&B band van gitarist Tiny Grimes. In de jaren vijftig speelde hij met Charlie Parker, Miles Davis en Sonny Rollins. Kelly debuteerde al op zijn dertiende in R&B bands en zou later met Lester Young en Dizzy Gillespie spelen. Op het eind van de jaren vijftig wordt hij ingelijfd in het sextet van Miles Davis, toen met giganten als Coltrane en Cannonball Adderley.

Thelonious Monk, de man die voortdurend op zoek was naar “new chords” had geen probleem om zich te profileren in deze nieuwe stijl. In de jaren vijftig kwam zijn carrière pas goed op de rails en werd hij op handen gedragen door de jongere generatie. Hij zou een hele reeks legendarische opnames maken voor verschillende labels, van Blue Note, over Prestige en Riverside, tot het grote Columbia. In 1976 zou hij stoppen met spelen en de laatste negen jaren van zijn leven doorbrengen in een huis van barones Pannonica de Koenigswarter, een telg van de Rothschild dynastie en patrones van de bop.

MODERNE JAZZ

Niet alle pianisten speelden cool jazz of hardbop. Velen zetten gewoon de traditie van Art Tatum, Fats Waller, Earl Hines en Teddy Wilson verder – anderen kunnen dan weer moeilijk in een categorie worden ondergebracht.

Een muzikant als **Erroll Garner** (1921-1977) had duidelijk invloeden geabsorbeerd van de grote pianisten, maar ontwikkelde uiteindelijk zijn eigen, beknopte en heldere speelstijl dat hij nauwelijks met andere pianisten kon worden vergeleken, laat staan dat hij werd gekopieerd. Naar eigen zeggen wou hij klinken alsof er een hele bigband aan het spelen was, met krachtige akkoorden, verfijnde melodische improvisatie en de stuwung van een wel geoliede ritmesectie.

Garner was een natuurlijke muzikant. Hij begon op het gehoor piano te spelen toen hij drie jaar oud was en zou lange tijd geen lessen volgen omdat hij moeiteloos muziek naspeelde. Nadat hij iets een keer gehoord had, speelde hij het uit het blote hoofd. Hij heeft nooit muziek leren lezen en wou dat ook niet. Hij beweerde: "Hell, nobody can hear you read." Hij begon te werken als muzikant op de riverboats toen hij elf jaar oud was; tegen dat hij 23 was, maakte hij deel uit van de trio's van bassist Slam Stewart op 52nd Street in New York. Later zou hij zijn eigen trio oprichten, met bassist en drummer en zou deze line-up grotendeels voor de rest van zijn carrière aanhouden. Hij maakte ook veel solo opnames en zijn vreugdevolle en technisch perfecte stijl zou hem een grote schare fans wereldwijd opleveren. Voor hem was een grote concertzaal niet meer dan "a large room where I get to spend time with friends and acquaintances." Zijn live opname "Concert By The Sea" (19 september 1955) behoort tot een van de best verkochte jazzpiano albums aller tijden. Hij werd de "Man With Forty Fingers" genoemd door zijn collega's.

Over de Canadese **Oscar Emmanuel Peterson** (1925-2007) beweerde pianist Bill Evans (cfr. Infra) ooit dat het was alsof Art Tatum uit de doden was opgestaan. Ook Count Basie vertelde, een beetje tongue-in-cheek: "I'm afraid of him".

Maar om Peterson weg te zetten als technisch perfect, dat is voorbijgaan aan zijn onweerstaanbaar gevoel voor swing, zijn grote gevoeligheid, en zijn natuurlijke bluesgevoel. Norman Granz maakte jarenlang gebruik van zijn talent voor zijn "Jazz At The Philharmonic" concerten en Peterson begeleidde alle grote instrumentalisten én zangers van zijn tijd (velen vergeten daarbij dat hij zelf ook een uitstekend zanger was). Je kan hem horen met Lester Young, Coleman Hawkins, Stan Getz, Dizzy Gillespie, Buddy DeFranco en Lionel Hampton. Of samen met Louis Armstrong of Ella Fitzgerald! Zijn speelstijl was bij wijlen rhapsodisch en hij schitterde op tal van solo opnames, maar de trio's die hij onderhield met gitarist Herb Ellis en bassist Ray Brown gaan de geschiedenis in als een van de meest swingende kleine combo's aller tijden.

De Britse pianist **George Albert Shearing**, de componist van het overbekende *Lullaby Of Birdland*, had ook een heel herkenbare individuele stijl. Deze blinde pianist wou dat zijn muziek "the quiet counterpart to the crazy bebop period" was. Zijn elegantie doet denken aan Teddy Wilson, maar zijn voorkeur voor blokakkoorden, gespeeld met vederlicht toucher, herinneren dan weer aan Milt Buckner. De onmiskenbare sound van zijn combo's werd gecreëerd door piano, vibrafoon en gitaar in harmonie.

Mary Lou Williams (cfr. supra) en **Hank Jones** behoorden ook tot de drukst bezette pianisten van de jaren vijftig. Jones hield er een meer economische stijl op na dan Peterson, maar Peterson modelleerde zich op zijn beurt op Jones wanneer het aankwam op de subtiële begeleiding van andere solisten.

Billy Taylor – docent, doctor en auteur, componist en promotor van all things jazz – ijverde er een heel leven voor om jazz te doen erkennen als “America’s classical music”. Hij werd vaak wat onderkend als pianist, maar bewees in zijn opnames dat hij niet alleen een uitstekend begeleider was, maar vaak ook als solist verrassend uit de hoek kon komen.

Ten slotte, **Kenneth Sidney (“Kenny”) Drew**, was een klassiek opgeleide muzikant die beïnvloed werd door Bud Powell. Hij speelde in de band van Charlie Parker in 1950/51 en werd daarna lid van de bopformatie van klarinettist Buddy DeFranco. Hij leidde tal van trio’s in Californië.

SOUL JAZZ

Horace Silver (cfr. supra) noemde zijn muziek “funky”: hij ontwikkelde een variant van de hardbop die doordrongen was van invloeden uit gospel, blues en soul. Zijn nummer “The Preacher” lag aan het begin van een soul jazz rage die tot in de jaren negentig populair bleef – het nummer zou zo bij een zwarte kerkdienst kunnen passen. Doorheen de jaren bleef Silver sterke kwintetten samenstellen – met trompettisten als Kenny Dorham, Art Farmer, Donald Byrd en Woody Shaw en tenoristen Hank Mobley, Stanley Turrentine en Michael Brecker.

Naast Silver was het vooral **Robert Henry “Bobby” Timmons** (1935-1974), die aan de basis lag van de souljazz. Timmons was ook een productieve componist die een aantal echte hits afleverde: “Moanin’”, “This Here” en “Dat Dere”. Als tiener speelde hij R&B. Op zijn 21^{ste} vervoegde hij de Jazz Prophets, de band van Kenny Dorham. Daarna zou hij spelen bij Chet Baker, Sonny Stitt, Art Blakey en Cannonball Adderley. Zijn speelstijl bestond uit krachtige blokakkoorden in de linker- en rechterhand. Timmons was een alcoholicus die stierf van aan levercirrose nog voor zijn veertigste.

Heel wat pianisten speelden in de jaren zestig in de souljazz stijl. Vaak maakten zij ook uitstapjes naar andere muziekstijlen. **Les McCann** en **Ramsey Lewis**, bijvoorbeeld, waren vertrouwd met blues en gospel en “verjazzden” geregeld hits uit pop en soulmuziek. De registratie van het concert dat Les McCann in 1969 op het Montreux jazzfestival, samen met Eddie Harris gaf, werd een immens succesvol album. In de jaren zeventig tourde hij samen met Kees Doldinger, Herbie Mann en David “Fathead” Newman. Ramsey Lewis was de leider van een hele reeks trio’s en maakte ook opnames samen met Clark Terry en Max Roach, onder andere. Hij werd in de jaren zestig erg populair met de hit “The In Crowd”. Zijn speelstijl is bij wijlen klassiek, met invloeden van gospel en blues. Hij kon improviseren over stukken van Johannes Brahms en Johann Sebastian Bach.

Julian Clifford Jr. (Junior) Mance – met zijn onopvallende speelstijl en perfecte timing – was de perfecte begeleider van een hele reeks muzikanten. Hij toerde met Dinah Washington, maakte deel uit van Cannonball Adderleys kwintet, en speelde ook samen met Dizzy Gillespie. Mance had een groot gevoel voor blues en funk. Je kan van zijn stijl proeven in zijn grote hit “Jubilation”.

Cedar Walton en **Gene Harris** behoorden ook tot die generatie van typische hardbop pianisten die een erg soulvolle speelstijl er op nahielden. Cedar Walton kwam van de school van Bud Powell, met werd later in zijn carrière heel erg beïnvloed door Horace Silver. Hij speelde bij Dizzy Gillespie en John Coltrane.

Walton speelde tijdens zijn legerdienst in Duitsland en werkte samen met Eddie Harris en saxofonist/fluitist Leo Wright. Hij noemde Erroll Garner en Oscar Peterson als zijn grootste invloeden, maar nam ook platen op met funk pionier Lou Donaldson en Nat Adderley.

FUSION & FREE

De jaren zeventig waren een verwarrend tijdperk voor heel wat jazzfans – vooral degenen die hielden van swingende improvisatie. Sommige liefhebbers keerden het hele genre zelfs verontwaardigd de rug toe. De mainstream jazz, die ondanks alle vernieuwingen in jazz nochtans steeds actief bleef, leek helemaal het noorden te verliezen door de versplintering die de jazz steeds meer te beurt viel. Toch werden ook weer nieuwe fans door de nieuwe stijlen aangetrokken, vooral waar die steeds meer de grenzen van het genre aftastten. De swingmuziek, die mensen in massa op de dansvloer had gelokt, was ei zo na vergeten, en de commotie die bebop in de jaren veertig had veroorzaakt, was al lang vergeten. Jazzmusici zochten nieuwe manieren om zich te profileren. Maar het grote publiek had tijdens de jaren zestig jazz vaarwel gezegd. De wortels van de populaire muziek lagen dan wel in jazz en zwarte R&B, maar ze was een stuk makkelijker verteerbaar geworden. Het was helemaal opvallend wanneer de pop- en rockmuziek op haar beurt haar invloed zou laten gelden op jazz. Miles Davis merkte dat hij een veel groter publiek kon bereiken door elektrisch versterkte instrumenten aan zijn line-up toe te voegen en meer uitgesproken, prominente grooves te spelen. Overal verschenen elektrisch versterkte gitaren en basgitaren en de synthsizer zou het overnemen van de akoestische piano. Jazz werd luider, wilder, meer ecstatisch – en steeds vreemder voor fans van de traditionele jazz. Dit gevoel werd nog versterkt door de “fusie/fusion” met elementen uit andere culturen. Waar dergelijke invloeden in vroeger dagen slechts sporadisch voorkwamen, werd het nu langzaamaan de norm. Jazz werd een muziek van de hele wereld.

Andere muzikanten, zoals Ornette Coleman of John Coltrane, probeerden dan weer de grenzen van ritme, melodie en harmonie af te tasten. Deze muzikanten wilden vrij van allerhande beperkingen kunnen improviseren. Hun muziek werd al gauw “free jazz” genoemd. Zij gingen voorbij aan traditionele sekwensen van akkoorden, reguliere ritmes of tonaliteit. Voor veel jazzfans (en jazzmusici) was hun muziek niet meer dan een provocatie. Lou Donaldson beweerde bijvoorbeeld dat als deze free jazz muzikanten waren op zoek waren naar ‘iets nieuws’, hun zoektocht meteen gedaan zou zijn wanneer ze goede leraar vonden...

Cecil Taylor en McCoy Tyner behoorden tot de eerste generatie van free jazz pianisten.

Cecil Percival Taylor (1929-2018) werd door heel wat muzikanten beschouwd als de enige uitvinder van een heel nieuwe speelstijl sinds Art Tatum. Volgens eigen zeggen, wou Taylor de energie en techniek van Europese componisten als Bela Bartok en Igor Stravinsky versmelten met de traditionele muziek van de zwarte Amerikanen en daarbij een heel nieuwe energie ontkenen. Tegen het midden van de jaren vijftig had hij al een vocabularium ontwikkeld van dissonanten, gefragmenteerde geïmproviseerde melodielijnen, uit elkaar getrokken ritmes en een attack op de piano als van een voorhamer. Hij richtte een band op met bassist Buell Neidlinger en drummer Dennis Charles. Ook Steve Lacy, sopraansaxofonist, maakte toen deel uit van de line-up. 1960-61: opnames voor Candid. Nieuwe stijl die zich minder laat beperken door akkoordprogressies en progressieve melodische lijnen. Minder schatplichtig aan de bopstijl van Powell of Monk; speelstijl vol dense texturen – er is minder duidelijk onderscheid tussen

comping en soleren (nochtans een belangrijke tweedeling in jazz). Krijgt de new Star award van Down Beat in 1962, maar het commerciële succes blijft uit.

Tussendoor zeer weinig concerten en hij overleeft door bordenwasser te worden. Dat verandert allemaal in het midden van de jaren zestig, wanneer hij twee belangrijke sleutelalbums maakt voor het blue note label (*Unit Structures* en *Conquistador*). Tegen dan was het verloop van tijd in zijn muziek totaal verschillend van het conventionele jazzmetrum; samenwerking met drummer Sunny Murray (later Andrew Cyrille) was hierbij cruciaal. Die laatste speelde een heel belangrijke rol op *Unit Structures*. De fysieke aard van de muziek is voelbaar, zelfs op de opname: rommelende akkoorden, melodielijnen die slaan als een zweep, clusters van noten die heen en weer over het klavier van de piano dansen. De blazers gaan in zigzag over de borrelende ritmesectie, gaan in conversatie met elkaar of deze ritmesectie. In deze muziek is geen sentimentaliteit te bespeuren, geen zalvende romantiek of candenzen die leiden tot resolutie. Dit is muziek met scherpe kantjes – nochtans is het ook geen tomeloze uiting van sturm und drang. Onderhuids is een zuiver ascetisme dat hol houding tegenspreekt.

Tegen de jaren zeventig werd Taylor een elder statesman van de free jazz – een positie die hij met regelmaat zelf ondermijnde. Wanneer hij wordt uitgenodigd om les te geven, buist hij het merendeel van de studenten. Tijdens een optreden op het Witte Huis verdwijnt hij van het podium nog voor de president hem kan complimenteren en bedanken. In een duoplaat met Mary Lou Williams overstelpt hij haar bijdrage met donderende avant-garde spel. Maar tegelijkertijd weet hij de powers-that-be heel genieus te bespelen; Er zijn heel weinig jazzmusici die zijn palmares kunnen voorleggen (als die er al zijn) – hij ontvangt een Guggenheim Fellowship, NEA Grants, MacArthur genius Grant, eredoctoraat aan het New England Conservatory. Hij was al pgenomen in de Downbeat hall of fame, een kwarteeuw vooraleer notoire collega's van hem dat werden (vb. Herbie Hancock, McCoy Tyner, Keith Jarrett, ...)

Alfred McCoy Tyner (1938-2020) was de pianist in het legendarische Classic Quartet van John Coltrane, samen met bassist Jimmy Garrison en drummer Elvin Jones. Hij introduceerde een nieuw, modaal concept in harmonie. Hij speelde met een loodzware linkerhand die overliep van donderende akkoorden en bijna even krachtige rechterhand waaruit rollende melodieën, vaak in kwarttonen, vloeiden. Hij maakte ook veel solo opnames, voornamelijk rond composities van Coltrane of Monk.

INTROSPECTIE EN IMPRESSIONISME

Naast de verwarring waarvoor avant-garde, free jazz en fusion zorgden bij sommige jazzliefhebbers in de jaren zestig en zeventig, bestond er ook een tegenbeweging waar musici zachtere klanken en akoestische bezettingen verkozen.

De stille, gevoelige en introverte **Bill Evans** (1929-1980) was misschien de meest succesvolle. Evans zocht zijn inspiratie elders: "I want to work with the music more freely, from the inside out." Zijn speelstijl was bijna impressionistisch, met weinig geprononceerd ritme en een zachter toucher dan dat van veel van zijn collega's. Zijn fluwelen hand speelde legato over de 88 toetsen.

In 1958 maakte hij voor tien maanden deel uit van het sextet van Miles Davis en zou een grote invloed uitoefenen op de pianist. Davis zou speciaal voor de opnames van diens meesterwerk *Kind of Blue*, dat volledig in de impressionistische en modale sferen van Bill Evans was gedrenkt, nog één keer gebruik maken van het bijzondere talent van de pianist. Datzelfde jaar had Evans ook een trio, samen met bassist Scott LaFaro en drummer Paul Motian, dat een heel andere relatie tussen de drie leden van het pianotrio onderhield. Hier was voor het eerst sprake van een dialoog tussen drie gelijkwaardige partners, waarbij het onderscheid tussen soleren en begeleiden erg diffuus werd en waarbij alle leden betrokken werden in een simultane improvisatie.

Ook **Ahmad Jamal** (geboren als Fritz Russell Jones in 1930) kan als een introspectieve pianist worden beschouwd. Zijn spitvindige en secuur uitgevoerde arrangementen van pophits van de jaren vijftig zullen ook van grote invloed zijn op trompettist Miles Davis. Jamal had een gepolijste speelstijl en speelt vaak met een dosis terughoudendheid. Hij is een meester van perfect gedoseerde muzikaliteit. Later in zijn carrière zou hij ook de invloed ondergaan van spelers als McCoy Tyner en vooral succes blijven oogsten met trio- of soloconcerten in Europa.

Keith Jarrett (1945) is een muzikant die muziek ademt vanaf heel jonge leeftijd. Hij was pas vijf jaar oud toen hij voor het eerst op televisie optrad, in de Paul Whiteman show. Hij was zeven toen hij recitals begon te geven met klassieke muziek, en zelfs een aantal eigen composities. In zijn tienerjaren volgde hij een jazzstage bij het Stan Kenton Orchestra en ging op tournee met Fred Waring and his Pennsylvanians. Via Waring kreeg Jarrett de kans om bij Nadia Boulanger te gaan studeren, maar hij koos er daarentegen voor om zich aan de Berklee School of Music in Boston in te schrijven. Daar zou het slechts één jaar uitzingen (het verhaal gaat dat hij op pianosnaren tokkelde, tegen de regels in).

Hij trok naar NYC, waar hij in het vizier komt van Art Blakey. Hij maakt slechts één album met de Jazz Messengers, maar het leek wel of iedereen had Buttercorn Lady gehoord, en dan vooral Jarretts solo's op Secret Love (vanaf 5'10") of My Romance (3'45").

Na vier maanden werd hij ingelijfd bij Charles Lloyd, een Coltrane-eske saxofonist die een jong publiek aansprak met een eclectische mix van akoestische jazzy muziek. Ook drummer Jack DeJohnette maakte deel uit van de band.

In 1970 zouden beiden een sleutelrol spelen in een van de beste fusionbands van trompettist Miles Davis.

Na zijn vertrek bij Davis, maakte hij *Facing You* voor ECM in 1971, een van de belangrijkste solopiano albums uit de jazzgeschiedenis. Orkestrale speelstijl, tweehandig, geïntegreerd

concept van harmonie, ritmisch momentum en melodische frasering, misschien het best gedemonstreerd door de compositie *In Front*, die wel tien minuten lang duurt.

In dezelfde trand volgt *Solo Concert: Bremen and Lausanne* uit 1973 – spontane impro's, goed voor wel drie uur muziek.

1975 Köln Concert, dat misschien wel niet de diepgang had van de voorgangers, maar dat een groot niet-jazz publiek aantrok.

Het is niet eens een overdrijving om te beweren dat de hele new age trend uit de eerste twintig minuten van dit album ontstond. Diatonische impro over een progressie van twee akkoorden.

Twee bands: US band voor Impulse met Haden, Motian en Dewey Redman. Een EU kwaret met Garbarek, Jon Christensen en Palle Danielsson. Meer pastorale muziek, zoals in *My Song*.

Sun Bear concerts – zeven uur piano solo – maar ook steeds bredere output; begon sopraansax te spelen en maakte composities voor strijkers en klassieke ensembles. In 1985 ondernam hij een uniek project, *Spirits*, waar hij neoprimitieve texturen breidt door overdubben van allerlei onconventionele instrumenten, van glockenspiel tot Pakistaanse fluit.

Maar de jazzwereld sloot hem niet helemaal in de armen. Kon tegendraads zijn in interviews en op het podium. Allerlei maniërismes – kreunen en steunen tijdens het spelen, spastische bewegingen. “Prima Donna van de jazz”, volgens sommige criticasters.

JAZZ ROCK

Chick Corea (1941-2021) was een van de pioniers van de jazz rock, maar was tegelijk een van de meest veelzijdige pianisten van de jazz, wat een van de redenen was voor zijn grote succes tijdens de verwarrende jaren zeventig. Hoewel hij vaak opnames maakte op de akoestische vleugel, was hij niet vies van keyboards en synthesizers. Hij speelde bij de vroege jazzrock bands van Miles Davis, speelde free jazz samen met saxofonist Anthony Braxton in Circle, en bracht Zuid-Amerikaanse invloeden in zijn eigen fusion band Return to Forever.

Corea begon piano te spelen op vierjarige leeftijd, en begon al heel snel ook in het professionele circuit. Hij stopte zijn studies aan Juilliard omdat hij meer opstak als actieve muzikant op het podium. Hij speelde in tal van bands – waaronder die van Mongo Santamaria, Herbie Mann en Stan Getz – en bracht zijn eerste album uit in 1966 (het prachtige *"Tones for Joan's Bones"*). Hij verving Herbie Hancock in de band van Miles Davis in 1968 en maakte deel uit van Miles' zoektocht naar nieuwe horizonten. Tegelijk bleef Corea de akoestische muziek trouw, o.a. in een opmerkelijk duo met Hancock in 1978/79. Het werd erg moeilijk om een overzicht te behouden van zijn vele projecten - zowel akoestisch als elektrisch, of het nu *"The Mozart Sessions"* zijn met Bobby McFerrin, het *"Corea Concerto"* met de London Philharmonic of *"Remembering Bud Powell"* met een eigen kwintet....

Herbert Jeffrey ("Herbie") Hancock (1940) wordt beschouwd als een van de invloedrijkste jazzmuzikanten van de tweede helft van de twintigste eeuw, een status vergelijkbaar met die van zijn mentor Miles Davis. In zijn muziek gebruikt hij ook elementen uit de funk, rock, blues, soul, gospel en klassieke muziek. Hij speelt zowel piano, keyboard als synthesizer. Hancock leerde op zevenjarige leeftijd pianospelen. Op zijn elfde speelde hij solo het eerste deel van een pianoconcert van Mozart met de Chicago Symphony. Na gestudeerd te hebben aan Grinnell College werd hij in 1961 uitgenodigd door Donald Byrd en niet veel later kreeg hij een contract bij Blue Note Records. Zijn eerste soloalbum, *Takin' Off*, kwam uit in 1962. De verkoopcijfers van het album stegen tot grote hoogten toen datzelfde jaar Mongo Santamaria een eigen versie van Hancocks *"Watermelon Man"*, afkomstig van dat album, uitbracht en een grote hit werd. Dit album bracht Hancock in de belangstelling bij Miles Davis. In 1963 werd hij lid van Davis' band, waar hij zo'n vijf jaar bleef. Op aanraden van Davis ging Hancock over op de Rhodespiano. Ook solo was hij succesvol. Hij componeerde belangrijke jazznummers als *"Maiden Voyage"* en *"Cantaloupe Island"*.

In 1969, nadat hij de groep van Miles Davis had verlaten, bracht hij een funkalbum uit, *Fat Albert Rotunda*. Ook vormt hij dat jaar een sextet. Met dit sextet experimenteerde Hancock met synthesizers en elektronische muziek. Gedurende deze tijd werkte hij soms onder de naam *"Mwandishi"*, Swahili voor schrijver.

Na het uiteenvallen van het sextet ontdekte hij het boeddhisme. Zijn muziek raakte beïnvloed door de funk van Sly & the Family Stone, wat goed te horen is op zijn album *Head Hunters* uit 1973. Dit album ook aan bij een poppubliek en werd een van de succesvolste jazzalbums van die tijd. In 1976 kwamen oude leden van Miles Davis' kwintet uit de jaren zestig, onder wie Hancock, bij elkaar voor een reünieconcert (Miles Davis zelf werd echter vervangen door Freddie Hubbard). Onder de naam *V.S.O.P.* gaven ze vanaf de jaren zeventig tot ver in de jaren negentig sporadisch tournees.

In 1983 had Hancock een grote hit met de single "*Rockit*", een van de eerste grote hits waarop gescratcht wordt. De bijbehorende videoclip werd veelvuldig gedraaid op MTV. In 1986 bracht hij het livealbum *Jazz Africa* uit, waarop hij samenwerkte met de Gambiaanse koraspeler Foday Musa Suso. Datzelfde jaar won hij een Oscar voor beste filmmuziek voor de soundtrack van de film '*Round Midnight*'.

Josef Erich (Joe) Zawinul (1932-2007) speelde ook een belangrijke rol bij de ontwikkeling van de jazzrock. Hij speelde bij het kwintet van de broer Adderley (waarvoor hij de populaire souljazz hit *Mercy, Mercy, Mercy* had geschreven) en werd later door Miles Davis als toetsenist en componist gerekruteerd voor diens vroege jazzrock albums *In A Silent Way* en *Bitches Brew*. Zawinul is het best bekend als oprichter van de band Weather Report met Wayne Shorter. Hij leidde ook het ensemble Zawinul Syndicate.

Hij behoorde, samen met Corea en Hancock, tot de eersten die elektrische piano's en vroege synthesizers zoals de ARP 2600 gebruikten in de jazz, bijvoorbeeld op het Weather Report-album *Sweetnighter* (1973). Anders dan Hancock was Zawinul niet erg in de Minimoog geïnteresseerd. Hij was een van de eersten die een Rhodes-piano gebruikte met een phaser en een wah-wah pedaal. Zawinul was een perfectionist en wist een modern geluid te ontwikkelen en was een belangrijke artiest en componist in de jazzwereld.

De muziek van **Cedar Anthony Walton** (1934-2013) toont de invloed van Herbie Hancock, Ahmad Jamal en Horace Silver. Walton had de reputatie van de perfecte begeleider te zijn en werkte met solisten als Lee Morgan, Milt Jackson, Dexter Gordon, Donald Byrd, Charlie Parker en Dozzy Gillespie. Hij voelde zich ook perfect thuis in de wereld van free jazz, met Ornette Coleman. Hij speelde zowel elektrische keyboards als akoestische piano en verwerkte elementen van fusion en free in het kwartet dat hij vormde met oude vriend Eddie Harris. Samen met Harris nam hij in 1965 *Freedom Jazz Dance* op, een echte jazzhit die ook door Miles Davis werd opgenomen, samen met Wayne Shorter en Herbie Hancock.

Danilo Perez – geboren in Panama in 1960 – noemt rolmodellen als Bill Evans, Bud Powell en McCoy Tyner. Hij speelt piano van zijn zeven en liep school aan Berklee College in Boston. Hij zorgde voor latino toetsen in een groot aantal jazzformaties, waaronder die van Dizzy Gillespie en Tom Harrell. Ook Cubaanse expats als Arturo Sandoval en Paquito D'Rivera huurden hem in voor opnamesessies, net als de Braziliaanse Claudio Roditi. Perez maakt deel uit van de tourbands van Wynton Marsalis, maar wordt misschien nog het meest geassocieerd met het kwartet van Wayne Shorter.

De lange geschiedenis van de jazzpiano begon bij de ragtime heeft nu een punt bereikt waarbij het nog erg moeilijk is om een compleet beeld te geven van alle evoluties die zich voltrekken. Een erg groot aantal individualistische en innovatieve pianisten hebben een eigen speelstijl ontwikkeld of een belangrijke bijdrage geleverd aan de ontwikkeling van het genre. Er zijn tal van meesterpianisten die vaak dezelfde namen als hun invloeden noemen, maar er is geen dominante stijl meer te onderscheiden. Wat onmiskenbaar is, is een permanente diversiteit.

Lange tijd werd **Montgomery Bernard ("Monty") Alexander** (1944) genoemd als de muzikant die voorbestemd was om de grote traditie van het pianotrio verder te zetten. Deze Jamaicaanse pianist, geboren in Kingston, bezit een sterk gevoel voor swing en een feilloze techniek, bijgekleurd door het optimisme van zijn Caraïbische achtergrond. Hij werd onthaald als de nieuwe ster van de internationale jazz en had een grote hit met "*Stir It Up*", waarin hij jazzarrangementen speelde van de muziek van Bob Marley. Hij speelde samen met Dizzy Gillespie en Milt Jackson tijdens een All Star Concert in Carnegie Hall en heeft gespeeld in verschillende trio line-ups, o.a. met bassist Ray Brown en gitarist Herb Ellis (de partners van Oscar Peterson). Hij speelde vaak in Europa en was een graag geziene gast tijdens de festivals in Den Haag, Antibes, Montreux en Berne.

Een van de meest drukbezette pianisten van de laatste decennia was ongetwijfeld **Kenneth ("Kenny") Barron** (1943). Barron wordt door vele solisten en zangeressen beschouwd als de perfecte begeleider. Hij deelt een sprankelende speelstijl met de grote stilisten van de swing, maar noemt zelf ook individualisten als Monk als grote invloed. Barron speelde als begeleider van Yusef Lateef in de jaren zestig, speelde met James Moody in de Five Spot club in New York en maakte naam op de internationale scène in het kwintet van Dizzy Gillespie.

Net als Monty Alexander volgt ook **Marthaniel ("Marcus") Roberts** (1963) de traditie van de grote pianotrio's. Roberts, die blind geworden is op vijfjarige leeftijd, ziet voor zichzelf een heuse taak weggelegd – hij wil een moderne kijk geven op de hele jazzpianogeschiedenis van Scott Joplin en Jelly Roll Morton, over Fats Waller en Art Tatum tot Herbie Hancock en McCoy Tyner. Net als zijn grote supporter Wynton Marsalis wil hij aansluiting vinden bij de échte roots van de muziek. Robert speelt niet enkel in trio, maar geeft ook solorecitals en werkt met bigbands. Hij toerde de wereld rond met zijn eigen orkest of met de bands van Marsalis.

Nog een naam die – letterlijk en figuurlijk - boven de massa uit troont is **Randolph Edward ("Randy") Weston** (1926-2018). Weston beweert dat hij zijn melodieën opbouwt vanuit een ritme in zijn hoofd. Hij legt de nadruk op de zwarte wortels van jazz en vult zijn muziek met Afrikaanse ritmes en kleuren, maar verwerkt ook religieuze, folk en Carraïbische muziek in zijn palet. Weston reisde vele malen naar Afrika en heeft vijf jaar lang in Marokko gewerkt. Volgens Weston heeft hij in Afrika ontdekt dat de ware roeping van een muzikant is "to tell the people the true story of our past and to paint a better picture of the future". In 1967 trad Weston met zijn eigen sextet op in 14 Afrikaanse landen, als ambassadeur van de USA State Department.

De laatste figuur die ik hier wil aanhalen is pianist **Mahal Richard Abrams**. Hij was 87 toen hij in 2017 stierf. Abrams was een van de stichtende leden van The Association for the

Advancement of Creative Musicians (AACM), die meer dan een halve eeuw lang een kleine, maar invloedrijke schare volgelingen kende. Daaronder kunnen we ook pianist Craig Taborn rekenen, hoewel hij nooit deel uitmaakte van de AACM.

HET NIEUWE MILLENIUM

Professionalisme en versatiliteit

Geen artiest vertegenwoordigt deze nieuwe ernst beter dan pianist **Brad Mehldau** (1970). Zijn debuut *Introducing Brad Mehldau* opent met een dringend staccato, alsof iemand ongeduldig aan de deur klopt. Het is het begin van zijn arrangement van een showtune van Rodgers en Hammerstein *"It Might As Well Be Spring"*. Het is een jazzstandard die al vele legendarische opnames had gekend, door zangers als Sarah Vaughan, Frank Sinatra, Ella Fitzgerald en Nina Simone, maar ook door instrumentalisten als pianist Bill Evans of trompettist Clifford Brown. Het nummer was al een halve eeuw oud toen Mehldau het speelde in 1995. Hij transformeert echter de reguliere 4/4 puls in een indringend en ritmisch labiel 7/8. Toch doet zijn interpretatie niet geforceerd of cerebraal aan. Het vloeit daarentegen op een natuurlijke, zelfs onontkoombare manier. De stijl van Mehldau werd de norm voor een hele generatie jonge pianisten (de jonge Joey Alexander speelt bijvoorbeeld hetzelfde nummer in dezelfde 7/8 maatindeling op zijn debuut uit 2014). Mehldau positioneert zich als individu in de jazzpianotraditie met een manier van spelen die enerzijds ingebed is in de post-bop, maar anderzijds ontwikkelt naar een nieuw, idiosyncratisch dialect. Mehldau citeert graag Duitse filosofen in zijn zelf geschreven liner notes (op zijn website kan je een academische paper downloaden met de titel: *"Smashing the Framework with a Piano Hammer: An Interpretation of Nietzschean Existentialism in the Music of Brad Mehldau"*). Zijn ernst is des te opvallend tegen het licht van zijn repertoire, waarbij hij vaak inspiratie vindt in pop en rockmuziek die ver van de jazztraditie verwijderd is. Hij speelt net zo goed The Beatles of Paul Simon als Monk of Trane. Het voorbeeld van Mehldau is de reden waarom songs van Nick Drake of Radiohead hedendaagse jazz-standards zijn geworden. Maar verwacht nu niet dat je zijn versies op Radio 2 of Studio Brussel zal horen. Tegen de tijd dat ze Mehldau's hoogst persoonlijke spiegelpaleis zijn gepasseerd, zijn deze hit-songs getransformeerd tot kunstige jazzstukken en dragen ze het gewicht van de verregaande muzikale ambities van de pianist. Mehldau werd in 1970 in Jacksonville, Florida geboren en verhuisde in 1988 naar New York om er bij Fred Hersch in de leer te gaan. Zijn vroege platen deden vele critici denken aan Bill Evans, zijn illustere voorganger, een vooroordeel dat hij zelf in de liner notes van een van zijn cd's aanpakte: *"The constant comparison of this trio with the Bill Evans trio by critics has been a thorn in my side. I remember listening to this music only a little, when I was 13 or 14 years old, for several months... Often what I am doing in my solo is basing its melodic content on the initial melody of the song. You won't find the model for this approach in Bill Evans."* Mehldau's geavanceerde ritmische conceptie en orkestrale tweehandige techniek, zijn brede repertoire en de communicatie die hij onderhoudt met bassist Larry Grenadier en drummer Jorge Rossy (later Jeff Ballard), maakte het voor iedereen duidelijk dat een hedendaagse jazzmuzikant binnen de traditie van de post-bop en het populaire lied kan werken en toch voortdurend grenzen verleggen.

Ook pianist **Matthew Shipp** heeft, net als Mehldau, moeten vechten voor erkenning tegenover degenen die hem wilden typecasten als een epigoon van Cecil Taylor. Shipp is net Taylor in staat om de piano aan te vallen in titanische atonale clusters, maar kan zich ook laten gelden in de meer conventionele context van akkoordenprogressies en pentatonische melodieën. Op zijn platen vind je liedjes als *"Broeder Jacob"* en *"When Johnny Comes Marching Home"*, die

vredig naast jazz-standards of eigen composities gespeeld worden. Hij is een muzikant die beweegt “op” de grens, veeleer dan dat hij die grenzen overschrijdt. In die zin heeft hij misschien meer gemeen met pianisten als Thelonious Monk, Sun Ra, Horace Tapscott en Andrew Hill, die vaak de grens van de tonaliteit opzochten, in plaats van de middelpuntzoekende kracht van de muziek helemaal achter zich te laten. Shipp werd geboren in Wilmington, Delaware in een muzikaal gezin waar vaak jazz te horen was. Zijn moeder had nog die andere grote jazzmuzikant uit Wilmington, Clifford Brown, gekend. Als tiener speelde hij in rock bands en luisterde hij naar Stevie Wonder en Earth, Wind & Fire. Die invloed voel je nog steeds in de manier waarop hij zich met even groot gemak kan bedienen van elektronische effecten of hiphop beats als te spelen in een puur akoestische setting. Hij speelt voortdurend leentjebuurt bij andere muzikale tradities buiten de jazzcontext om zijn eigen persoonlijke, compromisloze visie van jazz te ontwikkelen.

Maar de nieuwe ernst onder de jazz-millennials is misschien nog het meest opvallend bij de zangers. De twee meest succesvolle jazzzangers in de vroege jaren van de nieuwe eeuw zijn **Norah Jones** en **Diane Krall**. Hun werk is zo wars van de pyrotechniek van hun voorgangers, zodanig introspectief en streng, dat sommigen ze zelfs helemaal niet als jazzzangers beschouwen. Ze maken gebruik van subtiele microtonaliteit, genuanceerde frasering en een performancestijl die werelden ver verwijderd is van de extraverte stijl van het verleden. Diane Krall is een zangeres die tegelijk zichzelf erg goed kan begeleiden op de piano; daarom werden haar vroege opnames vergeleken met die van de jonge Nat King Cole. Haar sweet spot is trage ballads en zoete bossa novas en hoewel haar repertoire meestal gebaseerd is op standards die doorwinterde jazzliefhebbers al honderden keren hebben gehoord, klinken haar uitvoeringen vers als een open wonde. Weinig hedendaagse jazzmuzikanten kunnen dit oud materiaal zo relevant doen klinken.

NEO-SOUL

Pianist **Robert Glasper** was een ander jong talent, dat actief was in de Electric Lady Studio's in New York, de thuisbasis voor heel wat neo-soul artiesten als The Roots, J Dilla of D'Angelo. In 2005 debuteerde hij op het Blue Note label met *Canvas* met een post-bop trio, terwijl hij ook bijdragen leverde bij Q-Tip en Mos Def. Toen wist hij nog de wereld van jazz en hiphop netjes gescheiden te houden, maar tegen 2007, een jaar na de vroegtijdige dood van producer J Dilla, speelde hij ook in clubs met zijn Robert Glasper Experiment, een hybride R&B band. Op zijn derde album, *Double Booked*, was één helft van het album met zijn akoestische trio, terwijl The Experiment tekende voor de tweede helft. In 2012 verscheen *Black Radio*, waarop de synthese tussen state-of-the-art akoestische jazz, underground hip-hop en organische R&B compleet was. Hoewel de muziek bijna integraal live was ingespeeld, klonk het als een productie van J Dilla, met gastrollen voor artiesten als Erykah Badu. Het album werd een commercieel en artistiek succes en won de Grammy voor beste R&B album in 2013.

POST-POSTMODERNISME

Hoewel het caleidoscopische postmodernisme getemperd is in dit nieuwe millennium, kunnen toch nog een aantal bands zelf de meest doorwinterde “club hopper” verrassen. **The Bad Plus**, een collectief rond pianist Ethan Iverson (eind 2017 vervangen door Orrin Evans), bassist Reid Anderson en drummer Dave King in 2000, boorde een groot nieuw en jong publiek aan met covers van Nirvana, Black Sabbath, The Bee Gees, en gelijkaardig “buitenaards” materiaal. In een video van The Bad Plus uit 2009 spelen ze de uitdagende avant-garde muziek van de klassieke componist Milton Babbitt, terwijl sexy gogo danseressen in de voorgrond kronkelen.

Ook **Jason Moran** heeft een carrière uitgebouwd in een spreidstand tussen genres en stijlen. Deze pianist uit Houston, Texas, maakte begin de jaren negentig naam als pianist van saxofonist Greg Osby. Een contract bij Blue Note was het gevolg. Daar demonstreert hij bij elke nieuwe release een rusteloze daadkracht, waarbij hij ongeveer elke mogelijke geluidsbron – akoestisch, elektronisch, gesproken, loops – als ingrediënt hanteert. Op zijn album *The Bandwagon*, staat een stuk van Brahms zij aan zij met energetische free jazz en een compositie die geconstrueerd is rond een telefoongesprek in het Turks. Zijn project *In My Mind* uit 2009, combineerde multimedia effecten met een tribute aan een concert van Thelonious Monk dat vijftig jaar eerder had plaatsgehad. Maar Moran kan ook jazz spelen zonder beamer of GSM. Hij verschijnt zeer geregeld als sideman in de bands van zeer diverse muzikanten als Joe Lovano, Charles Lloyd, Cassandra Wilson, Lee Konitz en Dave Holland. Vaak weeft hij dikke en soms overheersende geluidsgordijnen vanachter het keyboard, waarbij de luisteraar in een tropische storm van klanken wordt heen en weer geblazen, veeleer dan een conventionele solo weg te geven over een akkoordenprogressie.

Pianist **Uri Caine**, een laatste van de generatie postmodernisten die we hier bespreken, grossiert in gelijkaardige radicale reconfiguraties. Vaak haalt hij inspiratie uit het klassieke repertoire, zoals in *Urlicht/Primal Scream* (1997), *The Goldberg Variations* (2000), *Uri Caine Plays Mozart* (2006), en *The Othello Syndrome* (2008). In het verleden hanteerden jazzmuzikanten klassiek vaak als een manier om hun muziek naar een hoger intellectueel niveau te tillen – de Third Stream beweging uit de jaren vijftig was misschien de meest ambitieuze onderneming in deze zin. De hedendaagse postmodernisten gebruiken echter het werk van de “serieuze” componisten als een van de vele elementen in de culturele bric-a-brac die hen ter beschikking staat. In Caine’s versie van Bachs Goldberg Variaties passeert ongeveer elke stijl: van samba, gospel, klezmer, tot elektronica, etc...

A WORLD OF JAZZ

In het nieuwe millennium gaat jazz helemaal globaal. Een voorbeeld is het succes van het trio van de Zweedse pianist **Esbjorn Svensson** (met drummer Magnus Oström en bassist Dan Berglund), e.s.t. In 2001 maakte Columbia een compilatie van hun eerste cd’s (*From Gagarin’s Point of View* en *Good Morning Susie Soho*) voor de Amerikaanse markt. Op een moment dat ze al een gevestigde waarde waren in Europa, beleefde e.s.t. hun doorbraak in de V.S. Daar ging veel hard werk mee gemoeid: ze speelden maar liefst 200 concerten per jaar. Hun muziek was onconventioneel; met veel onverwachte wendingen en complexe structuren, vol maximalistische harmonische beweging. De verstandhouding tussen de drie was van de hoogste orde. Soms kon tijdens hun concerten Svensson ook minutenlang solo spelen. Of zijn begeleiders bedienden zich van allerlei elektronische effecten, waarbij ze het schisma tussen elektronische en akoestische muziek doorbraken. Hun succes eindigde plotseling wanneer Svensson plots overleed in 2008, op 44-jarige leeftijd, na een ongeval bij het duiken.

Een van de meest opvallende – en effectieve – kenmerken van de Europese scène is hoe deze muzikanten moeiteloos jazz en niet-jazz met elkaar kunnen doen swingen en hoe ze op één been hun academische conservatoriumstijl kunnen lenigen met eigengereide humor. Jazz in Europa heeft een muziek gecreëerd zonder grenzen, meer nog dan in de V.S. En je mag dat gerust ook letterlijk nemen. Het gemak waarmee internationale projecten worden opgezet waarin heel diverse invloeden met elkaar versmelten, is verbazingwekkend. De gevolgen van deze internationalisering is onmiskenbaar te horen in de muziek.

De pianotraditie is opvallend levendig in Europa, zoals gedemonstreerd door talloze keyboard spelers van elke leeftijd: Stefano Bollani, Enrico Pieranunzi, Franco D'Andrea en Giorgio Gaslini in Italië; Vassilis Tsabropoulos in Griekenland; Marcin Wasilewski en Leszek Mozdzer in Polen; Michael Wollny, Joachim Kühn en Herbert Nuss in Duitsland; George Gruntz en Malcolm Braff in Zwitserland; Martial Solal, René Urtreger en Laurent de Wilde in Frankrijk; Michel Herr, Nathalie Lories en Jef Neve in België; Ketil Bjørnstad en Bugge Wesseltoft in Noorwegen; en John Taylor, Django Bates, Gordon Beck, Keith Tippett en Robert Mitchell in het V.K.