

JAZZBERRIES

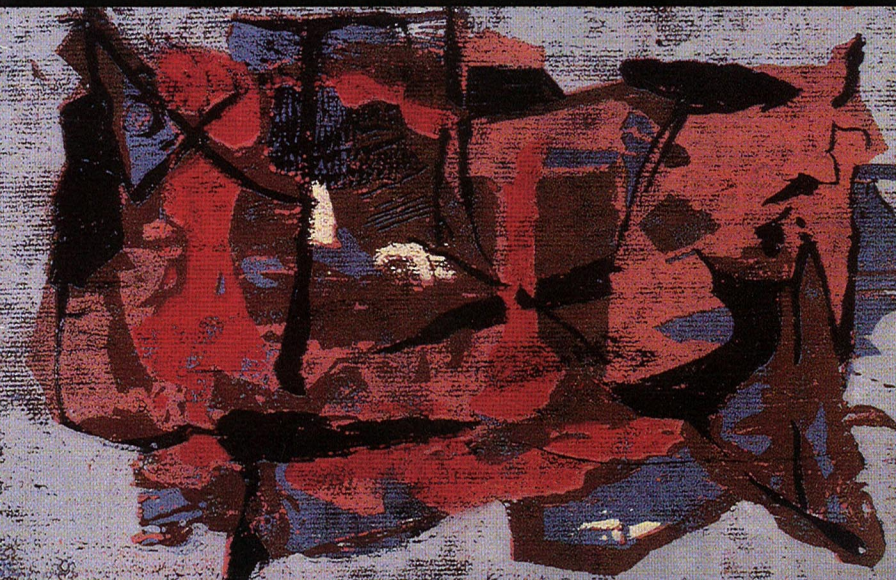
JAZZINSPIRIERTE KAMMERMUSIK
DER ZWANZIGER JAHRE



WDR

SCHULHOFF · GRÜNBERG
IBERT · HINDEMITH · MILHAUD

PETER DEGENHARDT · HUGO READ



JAZZBERRIES

JAZZINSPIRIERTE KAMMERMUSIK DER ZWANZIGER JAHRE

Erwin Schulhoff

(1894–1942)

1 **Hot-Sonate für Altsaxophon und
Klavier (1930)**

(Vier Sätze o. B.)

[16:05]

Louis Grünberg

(1884–1964)

2 **Jazzberries op. 25 für Klavier (1924)**

Fox-trot

[11:46]

Blues

Waltz

Syncopop

Jacques Ibert

(1890–1962)

3 **Concertino da camera für
Altsaxophon und 11 Instrumente
in der Fassung für Altsaxophon
und Klavier (1935)**

[12:31]

Allegro con moto

Larghetto – Animato molto

Paul Hindemith

(1895–1963)

4 **Suite „1922“ op. 26
für Klavier**

[22:00]

Marsch

Shimmy

Nachtstück

Boston

Ragtime

Darius Milhaud

(1892–1974)

5 **„Scaramouche“
für Saxophon und Klavier (1937)**

[10:16]

Vif

Modere

Braziliera

Total Time: 73:08

**Hugo Read, *Altsaxophon*
Peter Degenhardt, *Klavier***

(LC) 5152

© + © 1994 Freiburger Musik Forum

Produzent/Producer: Michael Krügerke

Tonmeister/Sound engineers:

Andreas Beutner, Oskar Waldeck

Programm-Ingenieure/Program engineers:

Mark Hohn, Bardo Kox, Christoph Gronarz

Aufgenommen/Recorded: 7./8.12.1992 und

5.7./10.9.1993, Kölner Funkhaus, Saal 2

Titelbild/Front cover picture:

Uta Zaumseil: „Klangbild I“

Redaktion/Editing:

Dr. Jens Markowsky

All rights reserved

FREIBURGER MUSIK FORUM
D-79104 FREIBURG



Eine Coproduktion mit
A co-production with
Westdeutscher Rundfunk Köln

WDR

Erwin Schulhoff Hot-Sonate für Altsaxophon und Klavier (1930)

Im Jahre 1922 erschien in der avantgardistischen Zeitschrift „Melos“ folgende Notiz: *Prag. Erwin Schulhoff, tschechischer Komponist, Schüler von Max Reger und Carl Friedberg, hat soeben eine Orchestersuite beendet, deren Sätze sich aus modernen Tänzen wie Tango, Jazz usw. zusammensetzen. Der Komponist beabsichtigt, auf diese Weise die modernen Tänze auf eine höhere künstlerische Stufe zu heben.* Der Prager Pianist und Komponist Erwin Schulhoff gehörte zu den wenigen Komponisten der zwanziger Jahre, die nicht nur aus modischer Laune Jazz- und Tanzmodelle aufgriffen, sondern sich kontinuierlich mit den neuen Errungenschaften der populären Musikkultur auseinandersetzten. Vor allem in seinen Klavierkompositionen zeichnete sich eine konsequente Entwicklung ab, die mit den jeweils neuen Tanz- und Jazzidiomen Schritt hielt. Die zwischen 1919 und 1931 entstandenen (Jazz-) Klavierwerke spiegeln diesen geradlinigen Weg: die „Fünf Pittoresken“ (mit den Zeitmaßen „Foxtrott“, „Ragtime“, „In futurum. Zeitmaß – zeitlos“, „One-step“,

„Maxixe“), die „Partita“ (Tempo di Fox, Jazz-like, Tango-Rag, Tempo di fox à la Hawaii, Boston, Tempo di Rag, Tango, Shimmy-Jazz), die „Cinq Etudes de Jazz“ (Charleston, Blues, Chanson, Tango, Toccata sur le Shimmy „Kitten on the Keys“), die „Esquisses de Jazz“ (Rag, Boston, Tango, Blues, Charleston, Black Bottom), die „Hot Music“ (Zehn synkopierte Etüden) und die „Suite dansante en Jazz“ (Stomp, Strait, Waltz, Tango, Slow, Foxtrott). Dagegen ließ Schulhoff in seiner viersätzigen „Hot-Sonate für Altsaxophon und Klavier“ die Satzbezeichnungen bzw. den konkreten Bezug zu bestimmten Tänzen offen. Hier drängt sich der Ausdruck „Hot“ in den Vordergrund, der als ein Synonym für den Begriff „Jazz“ aufzufassen ist. Die herkömmliche Vorstellung vom Jazz als Tanzmusik ist nicht mehr aktuell; die typischen Spielweisen des Jazz und das artifizielle Spiel mit ihnen rücken in den Vordergrund. Das Werk erhebt den Anspruch, hinsichtlich der Rhythmik, Melodik und der Tonbildung die charakteristischen Merkmale des Jazz aufzugreifen – und es bedient sich hierbei wohl nicht zufällig des Jazz-Instruments Saxo-

phon. Es präsentiert das ausdrucksreiche, farbige und wechselvolle Spiel des Saxophons, das den Dialog mit dem Klavier eher verschmährt. Das Instrument stellt sich im Spiel seiner Möglichkeiten selbst dar.

Louis Grünberg Jazzberries (1924)

Es ist erstaunlich, daß Louis Grünberg, der 1924 in seinen „Jazzberries“ teils die Modetänze des Jazz aufgriff – „Fox-Trot, Blues, Waltz, Syncopé“ – zugleich ein energischer Kritiker dieser Tänze war. So schrieb er 1925 in seinem Aufsatz „Der Jazz als Ausgangspunkt“: *Der fortwährende Tanzrhythmus mit dem ewigen M-ta, M-ta des Banjos wird monoton; der Mangel an moderner Harmonik, Nuancierung und Aufbau tritt gar zu deutlich hervor (. . .), daß das Element der Überraschung verloren geht. Mir fehlt hier zu viel von dem, was zu einem Kunstwerk erforderlich ist.* Und weiter heißt es, der Komponist habe danach zu trachten, *vom Tanz als Grundlage frei zu werden, denn von der gewöhnlichen Tanzform ist noch keine große Kunst hergekommen. (. . .) Der heute vorherrschende Lärm und Rhythmus dürfen nur sparsam zur*

Anwendung gelangen, denn der Inhalt muß vergeistigt werden. Unter diesem Aspekt stellen die „Jazzberries“ einen durchaus problematischen Versuch dar, die unterhaltenden und ernsten Sphären der Musik zusammenzubringen.

Jacques Ibert

Concertino da camera für Altsaxophon und 11 Instrumente in der Fassung für Altsaxophon und Klavier (1935)

Jacques Ibert hielt sich weitgehend frei von kompositorischen Vorbildern. Er nahm sich die Freiheit, für das jeweilige Werk den ihm gemäßen Stil zu finden und seiner Einbildungskraft freien Lauf zu lassen. *J'aime faire ce que les autres ne fault pas* – „Ich mache gern, was die anderen nicht tun“, gehörte zu seinen beliebten Redewendungen. Und nicht nur mit Worten setzte er sich über starre Regeln hinweg. Die Melodie galt ihm als allgemeiner Umriß für die musikalische Rede, als ein Rahmen, der die weitere kompositorische Arbeit prägt. Er legte sich nie auf ein harmonisches Schema fest, sei es modal, polymodal, tonal oder polytonal. Die traditionellen formalen

Gliederungen lassen sich in dem „Concertino für Altsaxophon und Klavier“ von 1935 leicht nachvollziehen, doch gebrauchte er die Formprinzipien frei von jedem Zwang, als wären sie unbewußt und dienten nur dem gewaltigen Fluß, der diesem Konzert innewohnt.

Paul Hindemith

Suite „1922“ für Klavier

Mit keinem Werk ist der Ruf des jungen Paul Hindemith als „Bürgerschreck“ so eng verbunden wie mit seiner Suite „1922“ für Klavier. Die Gemeinsamkeit der Jazzteile (Shimmy, Boston und der verwegene Ragtime) stellt sich durch einen typischen Rhythmus her; sonst findet man hier – aber auch in dem Marsch – die Pose der expressionistischen Übertreibung, geprägt von einem Ausdruckswillen, der dem Interpreten und Hörer beinahe rücksichtslos erscheint. Die bekannte Spielanweisung zum Ragtime spricht in diesem Punkt eine klare Sprache: *Nimm keine Rücksicht auf das, was Du in der Klavierstunde gelernt hast. Überlege nicht lange, ob Du Dis mit dem vierten oder sechsten Finger anschlagen mußt. Spiele dieses Stück sehr wild, aber stets*

sehr stramm im Rhythmus, wie eine Maschine. Betrachte hier das Klavier als eine interessante Art Schlagzeug und handle dementsprechend. Sind die Jazzteile ein – keineswegs kritikloses – Abbild des Tanz- und Vergnügungstaumels der jungen Weimarer Republik, so ruft das Nachtstück die Erinnerung an eine längst vergangene Zeit wach. Dergestalt verweben sich in der Suite die Alte und die Neue Welt, stehen sich die nächtliche melancholische Besinnung und der ausgelassene Tanzrausch kontrastierend gegenüber.

Martin Thrun

Darius Milhaud Scaramouche (1937)

Unter den Komponisten, die sich im ersten Drittel des 20. Jahrhunderts mit der afroamerikanischen Musik produktiv auseinandersetzten, ist Darius Milhaud als einer der führenden Köpfe zu betrachten. In mehreren Kompositionen erfolgt die Rezeption von Jazz-Elementen, so auch in Milhauds Erfolgsstück „Scaramouche“, dem man keineswegs anmerkt, daß es „ohne große Lust“ geschrieben sein soll. Die Musik streift die labile Grenze zur Unterhaltungs-

musik und ist doch in jedem Takt von der Hand Milhauds. Als Klangmuster scheint das elektrische Klavier gedient zu haben, dem auch Strawinskys zeitweise Liebe gehörte. Immer ist die ganze Klaviatur in Bewegung, aber gerade das macht den Reiz der Suite aus. Scaramouche ist eine Figur aus dem Arsenal der Commedia dell'arte: klassisches Komödiantentum verbindet sich mit lateinamerikanischen Rhythmen. Nach dem fröhlichen Getöse des Eingangssatzes bringt der mittlere Teil die Formen Siciliano und Blues geschickt unter einen Hut. Ein großartiges Lärm- und Schlußstück ist „Brazileira“ (Mouvement de Samba), harmonisch primitiver, aber technisch perfekter als etwa Milhauds Cinéma-Fantaisie „Le bœuf sur le toit“ oder seine Tanzsuite „Saudades do Brasil“.

* * *

Peter Degenhardt, geb. im Jahre 1937 in Kassel, studierte bei Georg Rothlauf in Kassel, Andor Foldes in Saarbrücken. Pal Kadosa in Budapest und Aloys Kontarsky in Köln. Seit den 60er Jahren konzertiert er als Solist und in verschiedenen Besetzungen als Kammermusiker in fast allen Ländern Europas, den USA und Australien. 1976 wurde er als Dozent an die Musikhochschule Köln berufen. In den folgenden Jahren widmete er sich besonders dem Klavierduo mit Fluat Kent, das zahlreiche Konzerte gab und Rundfunk- sowie Schallplattenaufnahmen einspielte. Es entstanden Kontakte zu den Komponisten Györgi Ligeti, George Crumb und Earle Brown, deren Werke u.a. zu den Schwerpunkten der Programme wurden. Nach Konzerten in den USA 1989 wurde Degenhardt im darauffolgenden Jahr nach Australien eingeladen, wo er mit dem Geiger Michael Dauth und dem Cellisten David Berlin bei den „Autumn Master Series“ in Melbourne spielte. Im Jahre 1990 rief er mit den Jazz-Pianisten Frank Wunsch und Gregor van Buggenum sowie dem Musikredakteur vom WDR Köln, Ulrich Kurth, die „Kölner Klaviernacht“ ins Leben. In dieser jähr-

lich wiederkehrenden Konzertreihe, die in der Musikhochschule Köln in Zusammenarbeit mit dem WDR veranstaltet wird, findet Peter Degenhardt – als der für das Programm verantwortliche Leiter – seinen Wunsch verwirklicht, die Grenzen zwischen Jazz und Klassik aufzuheben und beiden Kunstformen ein gemeinsames Forum zu geben.

1992, anlässlich einer Einladung des WDR zu einem Konzert beim Rheinischen Musikfest in Mönchengladbach, gründete er das Duo mit dem Saxophonisten Hugo Read.

Hugo Read, geb. im Jahre 1954, absolvierte ein Musikstudium im Fach Querflöte bei Prof. Ulrich, später im Fach Saxophon bei Glen Buschmann an der Musikhochschule Köln. 1980 legte er die Reifeprüfung mit Auszeichnung ab und zwei Jahre später das Konzertexamen. Er wirkte als Lehrbeauftragter an der Musikhochschule Aachen. Seit 1990 ist er Professor an der Folkwanghochschule Essen. Während des Studiums gründete er – zusammen mit Markus Stockhausen – die Gruppe „Key“, die beim internationalen Nachwuchsbwettbewerb für Jazzgruppen



Peter Degenhardt Foto: Moni Müller, Köln

bei zahlreichen Uraufführungen mit, so in der Mailänder Scala, in der Opéra Comique Paris sowie bei Konzerten in ganz Europa. Tourneen führten ihn durch Südafrika und später, für das Goethe Institut, mit Rainer Brüninghaus und dem Trio Lump/Read/Küttner durch Australien, Neuseeland, den Nahen Osten, Südeuropa und Westafrika. Auch als Komponist ist er tätig, und schreibt für unterschiedliche Besetzungen. Unlängst erschienen die „Sechs Stücke für Saxophon und Klavier“ und „Neue Stücke für Jazzensemble“. Hugo Read erhielt den Förderpreis des Landes Nordrhein Westfalen für seine herausragenden Leistungen auf dem Gebiet des Jazz und der Neuen Musik.

* * *

1976 in Nagold mit dem 1. Preis ausgezeichnet wurde. Bereits als Zwanzigjähriger wurde Read festes Mitglied der Kurt Edelhagen Big Band. Im Jahre 1979 begann seine Zusammenarbeit mit Karlheinz Stockhausen; Hugo Read wirkte



Hugo Read

Foto: Manfred Rinderspacher

Erwin Schulhoff: Hot Sonata for alto saxophone & piano (1930)

In 1922 the avantgarde magazine *Melos* published the following note: "Prague. The Czech composer Erwin Schulhoff, pupil of Max Reger and Carl Friedberg, has just finished work on an orchestral suite whose movements consist of modern dances such as the tango, jazz etc. It is the composer's intention to elevate such modern dances to a higher cultural plane". The Prague pianist and composer Erwin Schulhoff was one of the few composers of the 1920s who were not merely following fashion in making use of jazz and dance tunes, but took a constant and active interest in new developments in popular music. In his piano works more than anywhere else, we can trace a logical development that kept up with the latest dance and jazz idioms over the years. The (jazz) works for piano that Schulhoff wrote between 1919 and 1931 reflect this: the "Five Pittoresques" (with the tempi *Fox-trott*, *Ragtime*, *In futurum: Tempo - timeless*, *One-step and Maxixe*), the "Partita" (*Tempo di Fox*, *Jazz-like*, *Tango-Rag*, *Tempo di Fox à la Hawaii*, *Boston*, *Tempo di Rag*, *Tango*,

Shimmy-Jazz), the “Cinq Etudes de Jazz” (*Charleston, Blues, Chanson, Tango, Toccata sur le Shimmy ‘Kitten on the Keys’*), the “Esquisses de Jazz” (*Rag, Boston, Tango, Blues, Charleston, Black Bottom*), the ten syncopated études of “Hot Music”, and the “Suite dansante en Jazz” (*Stomp, Strait, Waltz, Tango, Slow, Foxtrott*). In his four-movement “Hot Sonata for alto saxophone and piano”, on the other hand, Schulhoff did not give the movements specific names, thus avoiding concrete reference to particular dances. Attention here is focussed on the term ‘hot’, which is essentially a synonym for ‘jazz’. The traditional idea of jazz as dance music has been superseded: the characteristic styles of jazz playing and their adaptation now take over the limelight. In this sonata, Schulhoff aimed to make use of the rhythms, melodies and sound production typical of jazz music, and it is no coincidence that he decided to score the work for that archetypal jazz instrument, the saxophone. Schulhoff’s score presents the colourful, varied and highly expressive playing of the saxophone, which tends to shun any dialogue with the piano,

preferring to display its own abilities undisturbed.

Louis Grünberg: Jazzberries (1924)

It is somewhat surprising that Louis Grünberg, whose “Jazzberries” of 1924 made use of some of the fashionable jazz dances of the time – foxtrot, blues, waltz, syncopé –, was at the same time a resolute critic of these same dances. In his essay “Jazz as a departure point” (1925), Grünberg wrote: “The constant dance rhythm with the banjo’s never-ending m-ta, m-ta is becoming monotonous; the lack of modern harmonies, nuance and structure is all too evident, so that the element of surprise is lost. To my mind, too much of what’s necessary for a work of art is missing here”. Grünberg goes on that the composer should endeavour “to break free from the dance as a basis, for no great art has ever evolved out of simple dance forms . . . The noise and rhythm predominant in today’s dance music should only be used in moderate doses, for the substance must needs be imbued with spirituality”. Seen in this context, “Jazzberries” is a thoroughly problematic attempt to bring

together the entertaining and serious sides of music.

Jacques Ibert:

Concertino da camera for alto saxophone and 11 instruments, played here in the version for alto saxophone & piano (1935)

For the most part, Jacques Ibert steered clear of other composers' influence. He took the liberty of searching for the appropriate style for the work in hand, and then gave his imagination free rein. "*J'aime faire ce que les autres ne font pas*" – I like to do what other people don't do – was one of Ibert's favourite sayings, and he dismissed rigid rules both in words and in his music: For Ibert, the melody formed a general outline for what the composer wanted to say, as a framework that moulded the rest of the work of composing. He never committed himself to a harmonic scheme, be it modal or polymodal, tonal or polytonal. In the "Concertino for alto saxophone and piano" of 1935, the traditional concerto structure is clearly in evidence. But Ibert uses the principles of concerto form free of any apparent obligation, as

if they were essentially unconscious and only served as a vehicle for the immense flux that is at the heart of this work.

Paul Hindemith: Suite "1922" for piano

With no other work is Paul Hindemith's reputation as an *enfant terrible* so closely connected as with his Suite "1922" for piano. A characteristic rhythm provides common ground for the different jazz sections – the shimmy, the Boston and the saucy ragtime; otherwise – even in the march – the listener is confronted with a pose of Expressionist exaggeration. Hindemith seems determined to have the expression he wants, regardless of the interpreter and the audience. In this respect, the well-known directions for performance speak a clear language: "Ignore everything you learnt in your piano lessons. Don't spent too much time thinking about whether D sharp has to be played with the fourth or the sixth finger. Play this piece absolutely wildly, but with a taut rhythm, like a machine. Regard the piano here as an interesting kind of percussion instrument, and treat it accordingly . . ." If the jazz sections of the suite reflect – not uncritically – the

frenzied night life of the young Weimar Republic, the *Nachtstück* (literally ‘Night piece’) evokes memories of a distant era. Thus the Old and the New World are interwoven in Hindemith’s suite: melancholy reflections by night contrast with the boisterous ecstasy of the dance.

Darius Milhaud: Scaramouche (1937)

Among the composers who took an intense and fruitful interest in Afro-American music in the first third of the 20th century, Darius Milhaud can be regarded as one of the leading lights. Several of Milhaud’s compositions make use of jazz elements and “Scaramouche” is one such work. The piece enjoyed considerable success, and one would never guess that it was actually written “with little real enthusiasm”. “Scaramouche” almost crosses the thin line separating it from mere light music, yet Milhaud’s hand is evident in every bar. Milhaud’s source of inspiration seems to have been the electric piano, which Stravinsky was also fond of for a time. The entire keyboard is in action at all times, but this is precisely the suite’s appeal.

Scaramouche comes from the character repertoire of the commedia dell’arte, and Milhaud’s score combines the antics of 17th century strolling players with Latin-American rhythms. After the boisterousness of the opening movement, the middle section adroitly unites siciliano and blues forms. “Braziliera (Mouvement de Samba)” brings the suite to a noisy and grandiose close, harmonically more primitive but more perfect in technique than Milhaud’s cinema fantasy “Le bœuf sur le toit” or his dance suite “Saudades do Brasil”.

Peter Degenhardt was born in Kassel in 1937, and studied there with Georg Rothlauf, then with Andor Foldes in Saarbrücken, Pal Kadosa in Budapest and Aloys Kontarsky in Cologne. Since the 1960s, he has appeared as a soloist and in various chamber ensembles in nearly every European country, and also in the USA and Australia. In 1976 he was appointed lecturer at the Cologne Musikhochschule, and in the next few years he concentrated on his work in a piano duo together with Fluat Kent: the two pianists gave many recitals

together, and made records and radio broadcasts. Contacts were forged with the composers Györgi Ligeti, George Crumb and Earle Brown, whose works featured prominently in the duo's recital programmes.

After a concert tour of the USA in 1989, Degenhardt was invited to Australia the following year, where he played together with the violinist Michael Dauth and the cellist David Berlin at the "Autumn Master Series" in Melbourne. In 1990, Peter Degenhardt joined forces with the jazz pianists Frank Wunsch and Gregor van Buggenum and the music editor of Cologne-based West German Radio (WDR), Ulrich Kurth, to create the "Kölner Klaviernacht". This annual concert series is put on in the Cologne Musikhochschule with the support of West German Radio, and as director of the concerts, Peter Degenhardt is able to realise his aim of breaking down the boundaries between jazz and Classical music, offering both art forms a common forum.

In 1992 Degenhardt was invited by the WDR to give a concert at the Rhine Music Festival in Mönchengladbach,

where he founded a duo together with the saxophonist Hugo Read.

Hugo Read was born in 1954 and studied the flute with Prof. Ulrich and then the saxophone with Glen Buschmann at the Cologne Musikhochschule. He graduated with a distinction in 1980, and passed his concert exam two years later. He began to work as a part-time lecturer at the Musikhochschule in Aachen, then in 1990 he was appointed professor at the Folkwanghochschule in Essen. While a student, Hugo Read founded the group "Key" together with Markus Stockhausen, and they won first prize at the international competition for young jazz ensembles in Nagold in 1976. Read joined the Kurt Edelhagen Big band when he was only 20; then he began to work with Karlheinz Stockhausen in 1979. Hugo Read has appeared in numerous premières – at La Scala in Milan, at the Opéra Comique in Paris, as well as in concerts all over Europe. Concert tours have taken him to South Africa and – on a tour together with Rainer Brüninghaus and the trio Lumppp/Read/Kettner organised

by the Goethe Institute – to Australia, New Zealand, the Middle East, southern Europe and West Africa. He is also an active composer, writing for various different ensembles, and his “Six Pieces for saxophone and piano” and “New Pieces for jazz ensemble” have recently been published. For his outstanding achievements in the fields of jazz and New Music, Hugo Read has been awarded a sponsorship prize by the state of North Rhine-Westphalia.

*English translations:
Clive Williams, Hamburg*

* * *

Erwin Schulhoff

Hot-Sonate pour saxophone alto et piano (1930)

C'est en 1922 que parut dans le journal d'avant-garde «Melos» la notice suivante: *Prague. Erwin Schulhoff, compositeur tchèque, disciple de Max Reger et Carl Friedberg, vient de terminer une suite pour orchestre dont les mouvements se composent de danses modernes telles que le Tango, de jazz etc. Le compositeur a l'intention d'élever ainsi les danses modernes à un niveau artistique plus élevé.* Le pianiste et compositeur de Prague, Erwin Schulhoff, a fait partie du petit nombre de compositeurs des années vingt qui ne se sont inspiré des modèles du jazz et des danses par caprice de mode mais qui ont réfléchi continuellement sur les nouvelles acquisitions de la culture musicale populaire. C'est surtout dans ses compositions pour piano qu'une évolution conséquente s'est dessiné, allant de pair avec les nouveaux idiomes respectives de la danse et du jazz. Les œuvres (de jazz) pour piano composées entre 1919 et 1931 reflètent ce chemin en ligne droite: les «Cinq Pittoresques» (aux mesures «Foxtrott», «Ragtime», «In futurum. Sans mesure»,

«One-step», «Maxixe»), la «Partita» (Tempo di Fox, Jazz-like, Tango-Rag, Tempo di fox à la Hawaï, Boston, Tempo di Rag, Tango, Shimmy-Jazz), les «Cinq Etudes de Jazz» (Charleston, Blues, Chanson, Tango, Toccata sur le Shimmy, «Kitten on the Keys»), les «Esquisses de Jazz» (Rag, Boston, Tango, Blues, Charleston, Black Bottom), la «Hot Music» (dix études syncopées) et la «Suite dansante en Jazz» (Stomp, Strait, Waltz, Tango, Slow, Foxtrott). Par contre, Schulhoff a laissé en suspens dans sa «Hot-Sonate pour saxophone alto et piano» les désignations des mouvements, respectivement le rapport concret avec des danses déterminées. Ici la désignation «Hot» se presse au premier plan et elle est à concevoir en tant que synonyme du terme «Jazz». L'interprétation traditionnelle du jazz comme musique de danse n'est plus actuelle; les modes typiques du jeu de jazz et le jeu artificiel avec ces derniers avancent au premier plan. L'oeuvre prétend quant à la rythmique, la mélodique et la création de sons s'inspirer des caractéristiques du jazz – et à cette occasion elle se sert vraisemblablement non pas par hasard de

l'instrument de jazz à savoir le saxophone. L'oeuvre présente le jeu expressif, coloré et mouvementé du saxophone, dédaignant plutôt le dialogue avec le piano. L'instrument se présente lui-même par ses différentes possibilités de jeu.

Louis Grünberg Jazzberries (1924)

Il est étonnant que Louis Grünberg s'est inspiré en 1924 dans ses «Jazzberries» en partie des danses à la mode du jazz – «Fox-Trot, Blues, Waltz, Syncopé» – tout en étant un critique énergique de ces danses. Ainsi il a écrit en 1925 dans son article «Le Jazz en tant que point de départ»: *Le rythme dansant constant avec l'éternel M-ta M-ta des banjos devient monotone; le manque d'harmonique moderne, de nuances et de construction apparaît trop nettement (. . .) de sorte que l'élément de surprise est perdu. Ici trop des éléments nécessaires à une oeuvre d'art me font défaut. Par la suite il est dit que le compositeur aurait essayé de se libérer de la danse en tant que base, car à partir de la forme de danse habituelle aucun art élevé n'en a résulté (. . .). Le bruit et le rythme prédominant de nos jours ne doivent être appliqués qu'avec*

économie car il faut spiritualiser le contenu.
De ce point de vue les «Jazzberries» constituent un essai tout à fait problématique en vue de concilier les sphères divertissante et sérieuse de la musique.

Jacques Ibert

Concertino da camera pour saxophone alto et 11 instruments dans la version pour saxophone alto et piano (1935)

Jacques Ibert s'est abstenu dans une large mesure de modèles compositaires. Il a pris la liberté de trouver pour chaque pièce son propre style et de laisser libre cours à sa faculté imaginative. *J'aime faire ce que les autres ne font pas* est l'une de ses locutions préférées. Et ce n'était non seulement en paroles qu'il s'est mis au-dessus de règles rigides. Il a considéré la mélodie comme contour générale pour le discours musical, comme cadre caractérisant le travail compositaire ultérieur. Jamais il ne s'est engagé à un schéma harmonique, ni modal, ni polymodal, ni tonal ou polytonal. Les structures formelles traditionnelles sont facilement à suivre dans le «Concertino pour saxophone alto et piano» datant de 1935; toutefois il a

appliqué les principes formels sans aucune contrainte comme instinctivement et ne servant qu'au flux colossal inhérent à ce concerto.

Paul Hindemith

Suite «1922» pour piano

Aucune autre œuvre du jeune Paul Hindemith est si étroitement liée à sa renommée de «terreur des bourgeois» que sa Suite «1922» pour piano. La communauté des parties du jazz (Shimmy, Boston et l'audacieux Ragtime) s'établit au moyen d'un rythme typique; à part cela, on y trouve – de même que dans la Marche – la pose de l'exagération expressionniste, caractérisée par une volonté expressive apparaissant presque brutale à l'interprète et à l'auditeur. Les instructions connues quant au jeu du Ragtime parlent une langue très claire: *Ne tiens pas compte de ce que tu as appris dans les leçons de piano. Ne réfléchis pas longuement s'il faut toucher le ré dièse du quatrième ou du sixième doigt. Joue cette pièce sauvagement mais toujours dans un rythme très rigide comme une machine. Considère le piano ici comme une intéressante sorte de batterie et agit en conséquent.* Tandis que

les parties du jazz constituent un reflet – nullement pas sans critique – de l'enivrement de danse et de divertissement de la jeune République de Weimar, la pièce nocturne rappelle une époque passée de longue date. De cette manière le Nouveau et l'Ancien Monde, le recueillement nocturne mélancholique et l'ivresse de danse exubérante, sont confrontés dans cette Suite.

Darius Milhaud Scaramouche (1937)

Parmi les compositeurs qui ont productivement réfléchi à la musique afro-américaine durant le premier tiers du 20ème siècle, Darius Milhaud est à considérer comme l'une des capacités dirigeantes. Dans plusieurs compositions la réception d'éléments du jazz est réalisée, ainsi également dans la pièce à succès de Milhaud à savoir «Scaramouche» qui ne laisse absolument pas sentir qu'elle a été écrite «sans grand plaisir». La musique effleure la limite incertaine à la musique divertissante et elle est quand-même dans chaque mesure de la main de Milhaud. Le piano électrique, auquel temporairement l'amour

de Stravinsky a également appartenu, semble avoir servi de modèle sonore. Le clavier complet est sans cesse en mouvement mais c'est justement ce qui fait l'attrait de cette suite. Scaramouche est une figure de l'arsenal de la Commedia dell'arte: le monde classique de la comédie s'associe aux rythmes latino-américains. Après le vacarme joyeux du mouvement d'introduction, la partie centrale met habilement d'accord les formes Siciliano et Blues. Un mouvement final et de vacarme magnifique est «Brazileira» (Mouvement de Samba), plus primitif quant à l'harmonie mais plus parfait du point de vue technique que par exemple la Cinéma-Fantaisie de Milhaud «Le bœuf sur le toit» ou sa suite de danse «Saudades do Brasil».

Peter Degenhardt, né en 1937 à Kassel, a étudié chez Georg Rothlauf à Kassel, chez Andor Foldes à Saarbrücken, chez Pal Kadosa à Budapest et chez Aloys Kontarsky à Cologne. Depuis les années 60 il donne des concerts en tant que soliste et avec différentes distributions en tant que musicien de chambre dans presque tous les pays d'Europe, aux Etats

Unis et en Australie. En 1976 il a été chargé de cours à l'École Supérieure de Musique de Cologne. Les années suivantes, il s'est voué avant tout au Duo de Pianos avec Fluat Kent et ce duo a donné un grand nombre de concerts et réalisé des enregistrements radiophoniques et de disques. Il a pris contact avec les compositeurs Györgi Ligeti, George Crumb et Earle Brown dont les œuvres sont devenues des éléments centraux de leurs programmes. A la suite de concerts aux Etats Unis en 1989, Degenhardt a été invité l'année suivante en Australie où il a joué avec le violoniste Michael Dauth et le violoncelliste David Berlin lors des «Autumn Master Series» à Melbourne. En 1990 il a créé avec le pianiste de jazz Frank Wunsch et avec Gregor van Buggenum ainsi qu'avec le rédacteur musical de la station radiophonique WDR à Cologne la «Nuit du piano de Cologne». Lors de cette série de concerts annuelle, réalisée à l'École Supérieure de Musique de Cologne en collaboration avec la WDR, Paul Degenhardt – en sa qualité de responsable du programme – voit se réaliser son désir, de supprimer les limites entre le jazz et

la musique classique et de donner à ces deux formes d'art un forum commun.

En 1992, à l'occasion d'une invitation de la WDR pour un concert lors du Festival de Musique Rhénan à Mönchengladbach, il a fondé un Duo avec le saxophoniste Hugo Read.

Hugo Read, né en 1954 a achevé ses études de musique dans la discipline flûte chez le professeur Ulrich, plus tard dans la discipline saxophone chez Glen Buschmann à l'École Supérieure de Musique de Cologne. En 1980 il a réussi l'examen de maturité artistique avec mention et deux ans plus tard l'examen de concert. Il était chargé de cours à l'École Supérieure de Musique d'Aix-la-Chapelle. Depuis 1990, il est professeur à l'École Supérieure Folkwang de Essen. Durant ses études il a fondé ensemble avec Markus Stockhausen le groupe «Key» qui a remporté en 1976 le 1^{er} prix lors du Concours International des Jeunes pour Groupes de jazz à Nagold. Dès l'âge de 20 ans Read est devenu membre permanent de la Big Band Kurt Edelhagen. En 1979 il a commencé à

coopérer avec Heinz Stockhausen; Hugo Read a participé à de nombreuses créations comme p.ex. à la Scala de Milan, à l'Opéra Comique de Paris ainsi que lors de concerts dans toute l'Europe. Des tournées l'ont mené à travers l'Afrique du Sud-Est et plus tard pour l'Institut Goethe ensemble avec Rainer Brüninghaus et le Trio Lumppp/Read/Küttner à travers l'Australie, la Nouvelle-Zélande, le Proche Orient, l'Europe du Sud et l'Afrique de l'Ouest. Il est également actif en tant que compositeur et écrit pour différentes distributions. Récemment ont paru les «Six Pièces pour saxophone et piano» et les «Nouvelles Pièces pour ensemble de jazz». Hugo Read a obtenu le prix de promotion de la Rhénanie-du-Nord-Westphalie pour son travail éminent dans le domaine du jazz et de la Musique Nouvelle.

Traduction: Christa Trautner-Suder

