



Lieber live!

Berthold Klostermann Sie haben insgesamt fünf Grammys als „bester männlicher Sänger“ in den Sparten Jazz, R&B und Pop erhalten. Haben solche Sparten eine Bedeutung für Sie?

Al Jarreau Ich denke nicht in Sparten. Für die Industrie mag es sinnvoll sein, Musik zu kategorisieren, nicht für mich als Künstler. Wenn ich einen Country-Song singe, dann vielleicht nicht so wie Garth Brooks, aber es bleibt ein Country-Song. In letzter Zeit singe ich auch Klassik. Für mich zählt nur, ob mir die Musik Freude macht und ob sie zu meiner Stimme passt.

klm Wenn Sie jetzt hier in Köln ins Plattengeschäft gehen wollten, um zu sehen, was es an Al-Jarreau-CDs gibt, in welcher Abteilung würden Sie suchen?

AJ Zuerst in der Jazz-Abteilung, denn man hält mich durchweg für einen Jazzsänger. Wer dort nach mir sucht, weiß aber, dass ich auch R&B und Pop singe. Man

Die „60“ sieht man ihm nicht an. Zu seinem Geburtstag am 12. März stand das neue Album, „Tomorrow Today“, bereits in den Läden; jetzt kommt er zu einer ausgedehnten Tour nach Deutschland. In einem Kölner Hotel sah Berthold Klostermann sich einem äußerst sympathischen, geradezu jugendlich wirkenden Al Jarreau gegenüber, der keine Antwort schuldig blieb und ihm in aufgeräumter Stimmung auch etwas ins Mikrofon sang.

würde mich nicht neben Aerosmith oder Bon Jovi suchen – eher neben Luther Vandross oder Aretha Franklin, aber wohl zu allererst unter „Jazz“. Und mir schmeichelt es, mit dieser Sparte in Verbindung gebracht zu werden.

klm In den ersten Jahren Ihrer Karriere, besonders bei dem Live-Album „Look to the Rainbow“, war Ihre Musik viel stärker vom Jazz geprägt als später. Jetzt, auf dem neuen Album, finden sich wieder mehr Jazz-Einflüsse.

AJ Aber es ist nicht „Look to the Rainbow“. Der Hauptunterschied ist die Live-

Situation. Ich sollte mehr live aufnehmen. Dann könnte ich auch die zufrieden stellen, die bei meinen Studioaufnahmen etwas vermissen. Meine Konzerte enthalten sehr viel jazzige Elemente, aber ich habe nur wenige Live-Platten aufgenommen.

klm Es gibt noch „In London“ und „Tenderness“.

AJ Ja, die haben das auch. Bei „In London“ hatte ich schon angefangen, Stücke zu singen, die als Pop- oder R&B-Songs angelegt waren. Ich begann, anders an sie heranzugehen. Das war eine bewusste Entschei-

dung, um mehr Menschen zu erreichen, und ein Ergebnis der Zusammenarbeit mit dem Produzenten Jay Graydon. Er ist ein großartiger Jazzler, aber ihm ging es auch um die Langlebigkeit von Al Jarreau. Er sagte: „Al, mach' nicht aus allem Jazz! Du hast ein Talent für Pop, also sing' einen Popsong wie ein guter Popsänger! Die Pop-Fans sollen das hören und dann den ganzen Al Jarreau kennen lernen. Ebenso die R&B-Leute. Sie sollen sehen, wie vielseitig du bist und alles mit deinem Jazzzeugs kombinierst.“ Daher ist „In London“ zwar live, aber ganz anders als „Look to the Rainbow“, wo ich an Pop- und R&B-Songs noch jazzig herangegangen bin.

klm Auch Jazzfans sind begeistert davon, was Sie live aus Popsongs machen.

AJ Das ist eben der Al Jarreau, der für den Augenblick lebt und darin aufgeht. Er kriegert mit, was um ihn herum passiert, und kann so singen, dass er die Menschen erreicht. Manches kann sehr jazzig ausfallen, wenn ich ein Jazzpublikum vor mir habe. Sind viele Jugendliche da, spiele ich mehr Pop, R&B, und bringe sie zum Tanzen. All das bin ich, all das liebe ich. Ich versuche, jedem Auftritt etwas Spezielles zu geben. Ich will das Publikum erreichen und ihm etwas geben, was es mit nach Hause nehmen kann. Das gelingt nicht immer, oft aber doch.

klm Ich erinnere mich an ein Konzert, bei dem eine Frau aus dem Publikum Ihnen einen Ellington-Titel zurief und Sie ihn so-

fort aufgriffen. Das wirkte völlig spontan.

AJ Ich freue mich immer, wenn ich auf etwas eingehen kann, was jemand sich wünscht. Wenn es meinem Repertoire nicht allzu fern ist, probiere ich ein bisschen a cappella herum, dann steigt vielleicht die Band ein. Solche Momente sind wertvoll; sie machen den Abend menschlich. Ich bin ja keine Maschine, die auf Knopfdruck nach links oder rechts geht, sondern bin ganz dicht am Publikum.

klm Sind Ihre Psychologiekennntnisse dabei nützlich?

AJ Das glaube ich nicht. Es ist etwas intuitives. Vielleicht derselbe intuitive Teil von mir, der mich überhaupt zur Psychologie geführt hat: Gefühle, Emotionen, Freude, Schmerz, Trauer, Sorgen. Ich wollte eine Art Heiler sein. Vielleicht ist es dies, was mir hilft, den Kontakt zum Publikum aufzubauen, nicht die Psychologie.

klm Haben Sie als Psychologe gearbeitet?

AJ Nein, als Sozialarbeiter in einem Rehabilitationsprojekt.

klm Da haben Sie aber schon Musik gemacht?

AJ Klar, das war meine erste Liebe. Damals lernte ich George Duke kennen. Ich war Rehabilitationshelfer in San Francisco, und zwei, drei Mal in der Woche sang ich

Termine

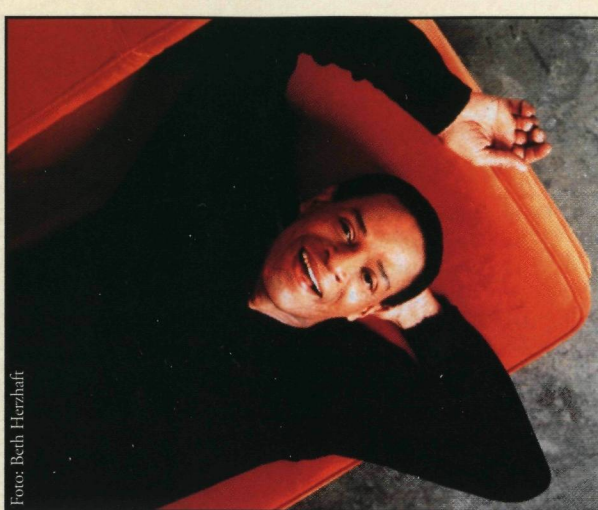
17.04. Freiburg, Konzerthaus
20.04. Baden-Baden, Festspielhaus
22.04. Aalen, Stadthalle
24.04. Leipzig, Gewandhaus
25.04. Berlin, Philharmonie
27.04. Hamburg, Musikhalle
28.04. Lübeck, MuK
30.04. Leverkusen, Forum
02.05. Stuttgart, Beethovensaal
03.05. München, Philharmonie
05.05. Münster, Halle Münsterland
06.05. Mainz, Phönixhalle

mit George. Das war eine wichtige Zeit für mich. George hat noch Bänder von damals, als wir im „Half Note“ spielten. Ich glaube, wir sollten uns das mal anhören und vielleicht etwas davon veröffentlichen. Wäre doch nett, Al und George von damals noch mal zu hören. Vielleicht auch ein bisschen peinlich, aber es gehört zu meiner Geschichte.

klm Auf dem aktuellen Album, „Tomorrow Today“, machen Sie Gebrauch von „Vocalese“. Hinter „Something That You Said“ steckt „A Remark You Made“ von Joe Zawinul und Weather Report, eigentlich ein Instrumental. Sie haben einen Text dazu geschrieben und nicht nur das Thema, sondern auch die Solos vertextet. Hatten Sie dabei Eddie Jefferson oder Jon Hendricks mit ihren Texten zu berühmten Bebop-Solos im Kopf?

Biographie

Als Sohn einer Pianistin und eines Pfarrers am 12. März 1940 in Milwaukee geboren, sang Al Jarreau im Kirchenchor und wirkte als Schüler in einem Vokalquartett mit. Nach Abschluss des Psychologiestudiums mit „Master's degree“ der Universität von Iowa ging er Mitte der 60er Jahre als Sozialarbeiter nach San Francisco und sang abends mit George Dukes Trio in Clubs an der Westküste. Bis Anfang der 70er Jahre nahm er unter dem Pseudonym Lambert Peele, wie er im Fono Forum-Gespräch verriet, zwei Platten mit Standards („The Masquerade Is Over“) und Songs von Bill Withers („Spirits and Feelings“) auf, die nie regulär veröffentlicht wurden, aber seit seinem internationalem Erfolg in verschiedenen Piraten-Versionen kursieren. Das offizielle Plattendebüt gab er 1975 mit „We Got By“; zwei Jahre später erreichte die Live-Doppel-LP „Look to the Rainbow“ die Top 50 der US-Album-Charts. Jarreaus gesungene Fassung von Chick Coreas „Spain“ (1980) wurde zum Klassiker, das Album „Breaking Away“ (1981) erreichte die Top 10. Damit wandte Jarreau sich niveauvollem Pop zu, doch live kommt stets sein Jazz-Hintergrund zum Vorschein. Er ist der einzige Vokalist, der je in drei Sparten – Jazz, Pop, R&B – den Grammy gewann, insgesamt wurde ihm diese hohe Auszeichnung fünf Mal zugesprochen.



AJ Sicher. Ich hatte früher schon Dave Brubecks „Blue Rondo à la Turk“ vertextet (*singt, nicht ganz textfest, in einer Mischung aus Lyrics und Scat; an den Zeilenenden kommt allerhand „melody“, „harmony“, „memory“ vor*). Das ist die Jefferson-Hendricks-Tradition – eine wunderbare Möglichkeit, diese Musik einem neuen Publikum bekannt zu machen. Es hat sie vielleicht schon mal gehört, aber durch den Text wird sie leichter zugänglich und prägt sich besser ein. In meinem Text zu Joe Zawinuls „A Remark You Made“ geht es um die „Bemerkung“, von der die Rede ist. Ich benutze sie wie ein Zitat: „Every heart is safe inside a place that / Makes and shapes the changings / Make the change!“ Am Ende sage ich (*singt*): „Remarkable and wonderful / This something that you said“. Hier taucht das Wort „remark“ wieder auf, wenn auch ein bisschen versteckt.

klm Haben Sie das Stück Ton für Ton vertextet oder es variiert?

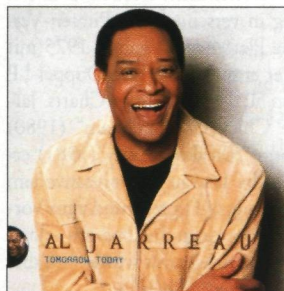
AJ Ton für Ton, was Jaco Pastorius, Wayne Shorter und Joe Zawinul spielen. Ich habe nie mit ihnen gearbeitet, aber ihre Musik ist großartig. Und ich liebe es, Texte zu Musik zu schreiben, die man schon kennt.

CD-Tipps

Look to the Rainbow (1977, Warner)
This Time
(1980, Warner)
Al Jarreau in London
(1984, i.e.
Musik/Universal)
Tenderness (1994, i.e.
Music/Universal)

Neu:

Tomorrow Today (1999,
GRP/Verve/Universal)



klm Sie scatten auch – vermutlich mehr, als dass Sie Instrumentals vertexten. Und zu Beginn Ihrer Karriere wurden Sie damit bekannt, dass Sie Instrumente imitierten.

AJ Gelegentlich mache ich das noch. In Konzerten gibt es oft Improvisationen, die wie Instrumente klingen – wie Drums, Percussion, Bass. Außerdem erzeuge ich Sounds, die nicht an konkrete Instrumente erinnern, sondern Atmosphäre schaffen (*macht windähnliche Geräusche, schnalzt, grunzt, wispert, deutet ein Bassmotiv an und landet bei rhythmischem, Hi-Hat-artigem Zischeln*).

klm Wie kam es zu „Puddit“, Ihrer a cappella-Version von Joe Samples „Put It Where You Want It“? Außer der Originalaufnahme der Crusaders gibt es ja auch eine Fassung von der Average White Band.

AJ Die hatte sogar einen Text. Ich schrieb aber einen neuen. Eigentlich wollte ich das Stück mit der Band spielen; Lee Ritenour hatte es arrangiert. Ich sang es dem Produzenten, Paul Brown, vor, um ihm zu zeigen, wie ich mir Basslinie und Beat vorstellte. Ich hatte kaum angefangen, da sagte er, „Geh“ in den Aufnahmerraum! Ich lasse das Band laufen.“ Nach drei Tagen kam ich wieder, da hatte Lee schon seine Musik drum herum gelegt – sehr schön, wunderbar. Doch Paul meinte, „Es sollte so bleiben, wie du es mir vorgesungen hast.“ Er fand es a cappella viel persönlicher als mit Band – so, wie ich es sonst nur im Konzert hinkriege. Das wollte er auf Platte haben.

klm Mit dem geklatschten Beat erinnert es an traditionelle Work Songs.

AJ (*Zögert einen Moment, singt eine Strophe von Nat Adderleys „Work Song“ mit Text von Oscar Brown, Jr. und markiert jedes Zeilenende mit rhythmischem „Ooh“ oder „Ah“.*)

klm Haben Sie gehört, dass Nat Adderley vor ein paar Tagen gestorben ist?

AJ Tatsächlich? Erst Grover Washington, jetzt Nat. Wow! (*Ist sichtlich berührt.*)



Foto: Albert Sanchez

klm Haben Sie seinen „Work Song“ je gesungen?

AJ Nie, aber das ist eine gute Idee. Einmal kam jemand im Supermarkt zu mir und sagte, dass ihm meine Musik gefällt. Dann fragte er, „Warum gibt es eigentlich keine neue Version von ‚Compared to What?‘?“ Und das habe ich später auf der „Best of ...“-Collection mit George Duke tatsächlich gespielt. Die gleiche Situation wie jetzt: Jemand erinnert mich an ein Stück, das schon lange nicht mehr aufgenommen wurde. Gut möglich, dass ich es bin, der es aufnimmt.

klm Das Titelstück, „Tomorrow Today“, ist eine Latin-Nummer.

AJ Ich wollte ein Salsa-Stück mit Aussage: „Denkt heute jemand an morgen?“ Keinen Party-Song, wie sonst bei Salsa, sondern einen Message-Song. Mein erstes Salsa-Stück.

klm Dies ist Ihr erstes Album seit fünf Jahren. Was haben Sie so lange gemacht?

AJ Eine neue Plattenfirma gesucht. Aufgetreten bin ich so häufig wie immer, und seit zwei Jahren arbeite ich auch mit Symphonieorchestern.

klm Was machen Sie da?

AJ Singen: etwas aus der „Westside Story“, aus „Porgy and Bess“, aus Dvoráks „Aus der Neuen Welt“ oder die „Air“ von Bach. Ich hoffe, dass ich das mal in Deutschland präsentieren kann.



Man nannte sie „Sassy“ (die Freche), wegen ihrer spitzen Zunge, und „the Divine“ (die Göttliche), wegen ihrer begnadeten Stimme. Beide Namen hatte sie sich verdient. Zusammen mit Billie Holiday und Ella Fitzgerald bildete sie das Dreigestirn des Jazzgesangs. Ihr Stern verlosch am 3. April 1990. Zum 10. Todestag erinnert Berthold Klostermann an die große Sarah Vaughan.

Dass sich hinter der „Sassy“-Fassade eine empfindsame, unsichere Persönlichkeit verbarg, ist nichts Ungewöhnliches. Sarah Vaughan war längst ein etablierter Star, der als Künstlerin gerade durch ihr souveränes Auftreten und den effektsicheren Einsatz ihrer schier unbegrenzten stimmlichen Möglichkeiten bestach, da gönnte sie sich ein augenzwinkernd selbstironisches Wortspiel auf den tief sitzenden Minderwertigkeitskomplex, der sie – so man biographischen Berichten trauen darf – seit ihrer Kindheit begleitet haben soll: 1958 hieß eines ihrer Alben „No Count Sarah“. Eine Sarah, die nicht zählt? Die unerheblich ist? Dabei galt sie in der Jazzwelt, in Anspielung an die Schauspiele-

rin Sarah Bernhard, schon als „die Göttliche“. Auf den ersten Blick meinte der Plattentitel etwas anderes: Bei den Aufnahmen wurde Sarah von der Count Basie Band begleitet – freilich ohne den „Count“. Als Leader firmierte sie selbst; am Piano saß Ronnell Bright, mit dem sie seinerzeit regelmäßig arbeitete. Eine „No Count Band“ also. Doch dahinter steckte mehr.

War Sarah doch schon einmal, vor Beginn ihrer Karriere, haarscharf an der Zusammenarbeit mit Count Basie vorbeigeschrammt. 1943, als der berühmte Bandleader eine Sängerin suchte und zum Vorsingen bat, war sie, gerade 19, dabei – als Pianistin. Bei den Auditions drückte sie für die Kandidatinnen die Akkorde. Dass sie singen konnte,

SARAH VAUGHAN

Frech bis göttlich

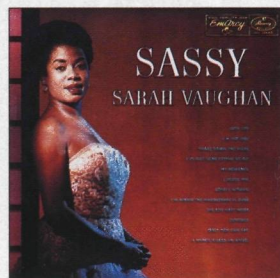
Foto: Hyon Vielz





CD-Tipps

If You Could See Me Now (1944-1947, 2 CDs, History/This is Music)
 The Divine Sarah Vaughan: The Columbia Years (1949-1953, 2 CDs, Columbia/Sony)
 Sarah Vaughan (1954, EmArcy/Universal)
 Sings Broadway: Great Songs from Great Shows (1954-1956, Verve/Universal)
 Swingin' Easy (1954 & 1957, EmArcy/Universal)
 In the Land of Hi-Fi (1955, EmArcy/Universal)
 At Mr. Kelly's (1957, EmArcy/Universal)
 No Count Sarah, (1958, EmArcy/Universal)
 Count Basie / Sarah Vaughan (1960, Roulette/IRS)
 After Hours (1961, Roulette/EMI)
 Live in Japan (1973, 2 CDs, Mobile Fidelity/in-akustik)
 I Love Brazil (1977, Pablo/ZYX)
 How Long Has This Been Going On (1978, Pablo/ZYX)
 The Duke Ellington Songbook, One / Two (1979, Pablo/ZYX)
 Copacabana (1979, Pablo/ZYX)
 Crazy and Mixed Up (1982, Pablo/ZYX)
 Brazilian Romance (1987, Columbia/Sony)



LP-Tipp

Sassy (1956, EmArcy/Mercury/ Speakers Corner)

Pianistin und Sängerin

behielt sie verschämt für sich. „Erst später wurde mir klar“, sollte Basie sich nach Jahren erinnern, „dass ich während der ganzen Zeit, die ich mit der Suche nach einer Sängerin verbrachte, eine der größten Sängerinnen der Welt vor mir hatte, die jeden Tag vorbei kam und Klavier spielte, damit ich mir andere Sängerinnen anhören konnte.“

Dass es dabei nicht blieb, versteht sich fast von selbst: Natürlich kam es noch zu gemeinsamen Aufnahmen mit Count Basie (1960). Doch die Begebenheit zeigt, außer Sarahs anfänglichem Mangel an Selbstvertrauen, dass sie über eine Fähigkeit verfügte, die sie von den beiden bereits etablierten Starsängerinnen ihrer Zeit, Billie Holiday und Ella Fitzgerald, unterschied und sie zur Gesangsprotagonistin einer neuen Jazzgeneration werden ließ: Sie spielte ein Instrument. Als Pianistin kannte sie sich in Harmonik aus, konnte mit der Stimme über Akkordprogressionen improvisieren wie ein Bläser und war damit jedem Instrumentalisten ebenbürtig. Auch denen des Bebop, deren harmonische Neuerungen sie auf gleichem Niveau mitvollziehen und bedienen konnte. Nicht ohne Grund waren die – im Sinne des Bebop – „musikalischsten“ Sänger oft Instrumentalisten, die auch sangen: etwa der Saxophonist und Flötist James Moody oder die Trompeter Clark Terry und Chet Baker. Und unter den Sängerinnen, die et-

wa gleichzeitig mit Sarah Vaughan die Szene betraten, waren Dinah Washington und – die freilich erst in den 50er Jahren bekannt gewordene – Carmen McRae auch kompetente Pianistinnen.

Klavier und vor allem Orgel gespielt hatte Sarah schon in der Kirchengemeinde. Wo sie natürlich auch im Chor sang. Am 27. März 1924 als Sarah Lois Vaughan in Newark (New Jersey) geboren, trat sie als Kind in den Chor der Mount Zion Baptist Church ein und wurde dort mit 12 Jahren Organistin. 1942 gewann sie, wie acht Jahre zuvor Ella Fitzgerald, einen Nachwuchswettbewerb im Harlemer Apollo Theater. Sie sang „Body and Soul“, das damals Billie

Holiday „gehörte“. Ähnlich wie bei Ella führte dieser Erfolg sie direkt in eine Big Band: Der Sänger Billy Eckstine hatte sie im Apollo gehört und seinem Chef Earl Hines ans Herz gelegt. Der engagierte sie als seine Ersatzpianistin und als Sängerin. Dass sie als Pianistin nennenswert zum Einsatz kam, steht zu bezweifeln. Doch sie landete in der Wiege des Bebop, denn in Hines' Orchester saßen damals einige experimentierfreudige junge Musiker, darunter Charlie Parker und Dizzy Gillespie. Tonzugnisse aus dieser Zeit gibt es nicht: Es herrschte gerade der für die Dokumentation der Jazzgeschichte so fatale 14-monatige Aufnahmestreik der Musikergewerkschaft.

Anfang 1944 verließ Billy Eckstine Hines, um sein eigenes Orchester zu gründen. Er nahm einige der Bebopper mit; Sarah folgte ihm wenig später. Zwar war „Mr. B“, wie er sich nannte, beileibe kein Bebopper, sondern ein „Crooner“, der mit vibratoreichem Bariton und schwülstigen Orchestrierungen den schwarzen Popschmack der Zeit traf. Doch seine Band war ein Sammelbecken junger Experimentatoren, und er selbst erkannte das wahre Talent seiner Entdeckung aus dem Apollo: „Sarah ist mein Kind. Ich habe immer versucht, Musiker-Sänger zu sein – also Musik zu singen. Genau das macht Sarah. Deshalb war ich so beeindruckt, als ich sie zuerst hörte, und habe sie mitgebracht. Zum ersten Mal war da eine Sängerin, die dasselbe wollte wie ich – einen Akkord nehmen, improvisieren und über die ‚changes‘ singen wie ein Trompeter oder Saxophonist.“

Ein knappes Jahr blieb Sarah bei „Mr. B“, gab zu Silvester 1944 bei ihm ihr Plattendebut und machte sich dann, mit kurzem Intermezzo bei John Kirby, selbstständig. Um unter eigenem Namen doch „Mr. B“ treu zu bleiben. Denn fortan verband sie die beiden Linien, die sich im Eckstine-Orchester gekreuzt hatten, in ihrer eigenen Arbeit: avancierten Bebop und schwülstigen Pop. An ihren ersten eigenen Aufnahmen, die im Mai 1945 stattfanden, waren Parker und Gillespie, dann außerdem Tadd Dameron (p) und Max Roach (dr) beteiligt. Gegen Ende der 40er Jahre war sie u. a. mit Miles Davis und Tony Scott (cl) zu hören. Daneben nahm sie mit großen Orchestern, teilweise auch mit Streichern, populäre Balladen auf – und ließ dabei das ausladende Eckstinesche Vibrato nicht vermissen.

Denn ihrer Stimme waren keine Grenzen gesetzt. Mit Leichtigkeit und virtuoson Intervallsprüngen durchmaß sie einen Umfang von drei Oktaven, der ihr den Ruf eintrug, sie hätte auch Opernsängerin werden können, erfand kleine melodisch-rhythmische Verzerrungen und beherrschte alle Timbreschattierungen, von glockenheller Klarheit bis zum erdigen, bluesgefärbten „dirty“-Ton. Anders als Billie Holiday, die jeden Text zu inszenieren und zu dramatisieren verstand, anders auch als Ella Fitzgerald mit ihrer unbekümmerten Leichtigkeit und ihrem lockeren „swing“, war Sarah Vaughan die Virtuosa, die ihre Stimme nicht so sehr als Medium für einen Text, gar eine „Geschichte“, sah, sondern als unerschöpflich vielseitiges, modulationsreiches Instrument. Doch auch wo das „Instrument“

Die Stimme als Instrument

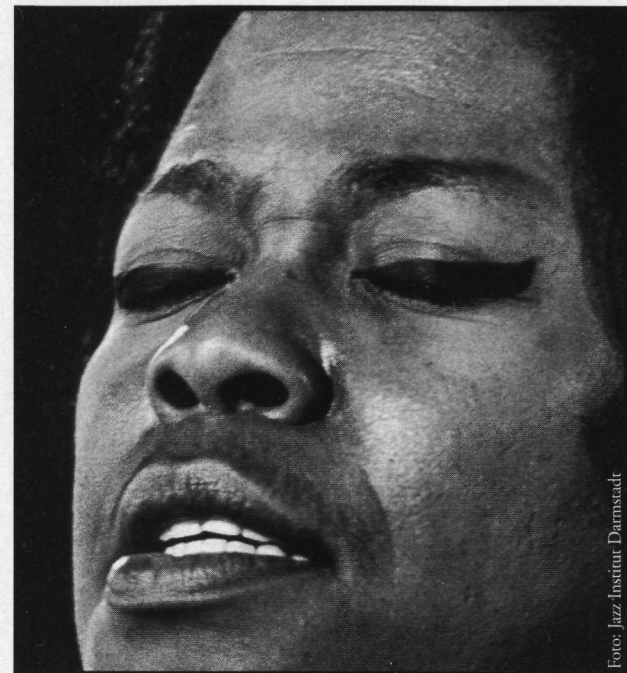
Stimme die Bedeutung des Textes unterlaufen oder konterkarieren konnte, wurde die Virtuosität nie zum Selbstzweck oder zur Demonstration leerer Fertigkeit, sondern blieb, dank Sarahs harmonischem Gespür, immer im Dienste der Musik.

Das sicherte ihr Anerkennung und Interesse an Zusammenarbeit seitens der Bebopper. Derweil trimmte der Trompeter George Treadwell, den sie 1947 heiratete und der ihr Management in die Hand nahm, sie konsequent für den Popmarkt und verpasste ihr ein neues Outfit inklusive plastischer Operation. Dass sie ab 1950 mehrfach in Folge den „Down Beat“-Poll als „beste Jazzsängerin“ anführte, verdankte sie jedoch ihrem Gesang. Ihr Status als Star

war etabliert. Nach einem Fünfjahresvertrag mit Columbia unterzeichnete sie Mitte der 50er Jahre bei Mercury und fuhr dort zum ersten Mal zweigleisig: Ihre Popaufnahmen erschienen beim Mutter-Label, die Jazzeinspielungen beim Sub-Label EmArcy. Unter letzteren schuf sie mit zwei verschiedenen Trios („Swingin' Easy“), einem Sextett um den Trompeter Clifford Brown, in dem selbst die Flötentöne eines Herbie Mann noch von gewisser Klasse sind („Sarah Vaughan“), und einer Big Band mit hochkarätigem Kernquartett unter Leitung von Ernie Wilkins („In the Land of Hi-Fi“) bleibende Meilensteine des Jazzgesangs. Im selben überaus produktiven Zeitraum entstand eine Serie von „Songbooks“ mit Musik der wichtigsten Broadway-Komponisten. Es spielten Orchester, geleitet von Hal Mooney, mit dem sie auch „Sassy“ aufnahm. Das „Songbook“-Projekt war eine direkte Antwort auf und fast ein Wettlauf gegen die entsprechende Serie, die die große, aber immer geschätzte – was auf Gegenseitigkeit beruhte – Konkurrentin Ella Fitzgerald bei Verve herausbrachte.

Wenn Sarah ab 1960 ihre Jazz- und Popaktivitäten unter wechselnden Labels wieder zusammenbrachte, zeigte dies nur, dass sie ihre Talente, und d. h. sich selbst, nicht auseinander dröseln ließ. Jazz oder Pop – zwei Seiten derselben Persönlichkeit, und beide erfüllte Sarah Vaughan gleichermaßen souverän und künstlerisch kompetent mit Leben.

Nach fünfjähriger Plattenpause tauchte sie 1971 auf Norman Granz' neuem Label Pablo auf, dem sie zwölf Jahre lang die Treue hielt. Es entstanden teils großartige Alben mit Label-typischen All-Star-Combos, ein „Ellington Songbook“ knüpfte an die „Songbook“-Serie der 50er Jahre an. Und ein neues Interesse der Sängerin verschaffte sich klingenden Ausdruck: Gleich auf mehreren Alben widmete Sarah sich der brasilianischen Musik, mal von klassischer Bossa-Nova-Couleur, mal moderneren Zuschnitts. In ihrem letzten Lebensjahrzehnt schien Sarah Vaughan, immer noch beachtlich bei Stimme, dann doch noch eine Kompensation für die – nie wirklich gesuchte – Karriere als Opernsängerin zu brauchen. Neben vernachlässigten Popscheiben versuchte sie sich mit großen Orchestern erneut an Gershwin



und an vertonter Lyrik des jungen Karol Wojtyła, besser bekannt geworden als Papst Paul Johannes II. Die Ergebnisse passen vor lauter Bombast ins Kuriositätenkabinett.

Es sollte Quincy Jones vorbehalten bleiben, Sarah Vaughan mit Ella Fitzgerald auf derselben Platte zu verewigen, obwohl ihre Stimmen dabei nur als Kolorit dienen. So geschehen kurz vor Sarahs Tod auf dem aufwendig produzierten Jazz-Funk-HipHop-Album „Back on the Block“. Damit brachte er nicht nur die beiden Konkurrentinnen unter einen Hut, sondern einmal mehr die jazzige und die poppige Seite der Sarah Vaughan. Und das auf dem seinerzeit letzten Stand von Studio-High-Tech und musikalisch-stilistischen Fusion-Trends. Am 3. April 1990 starb die „Göttliche“ in Los Angeles an Krebs. Da war sie selbst aktuellsten Tendenzen der Musikszene nichts schuldig geblieben und hatte ihr zumeist überragendes, stets beachtliches Niveau gehalten. □

Literatur

Will Friedwald, Swinging Voices of America: Ein Kompendium großer Stimmen (St. Andrä-Wörtern: Hannibal, 1992)
Leslie Gourse, Sassy: The Life of Sarah Vaughan (New York: Da Capo, 1994)
Kitty Grime, Jazz Voices (London: Quartet Books, 1983)
Marianne Ruth, Sarah Vaughan (New York, Holloway House, 1994)
Siegfried Schmidt-Joos, „Über die Grenzen: Sarah Vaughan“, in: du: Die Zeitschrift der Kultur, Heft 4, 1992
Marcus Woelfle, „Sarah Vaughan“, in: Gunna Wendt (Hg.), Die Jazz-Frauen (Hamburg: Sammlung Luchterhand, 1992), S. 21 ff.