

Jam:

Jazz 1959 im Vergleich zwischen Kanon und Soundscape

1. *Setting the Stage:* Introducing the Versuchsanordnung

Dieses Kapitel ist eine Annäherung an Jazz 1959 über das Gefühl, das sich in der Gesamtschau dessen einstellt, was sich von Jazz 1959 heute noch anhören lässt. Die Proben und Konzerte sind verklungen. Aber die Alben sind noch da. Es sind Hunderte allein für die USA, auf die ich mich hier konzentriere. Und sie sind heute fast vollständig und vergleichsweise leicht über das Internet zugänglich. Wenn man sich denn die Mühe macht. Denn Anhören lässt sich nicht abkürzen. Es kostet viel Zeit. Und Aufmerksamkeit.

Was mich dabei, das so zu tun, vor allem umtreibt, ist ein Vergleich: zwischen der klassischen Musikgeschichte von Jazz 1959 mit ihrem Fokus auf Kanon, Meister und eine Handvoll hiermit verbundener Anekdoten. Und einer Musikgeschichte von Jazz 1959 aus dem Nachbau und dem Hören der ganzen Soundscape des Jahrgangs heraus. Macht es historiographisch einen Unterschied, wenn ich alles gehört habe? Ist eine Musikgeschichte möglich im Dienst von Komplexität und Ambivalenz, Diversität und Perspektivreichtum, die auf der eigenen ästhetischen Erfahrung aufbaut und gezielt sinnliche Erkenntnis und ästhetische Urteile nutzt? Lohnt es überhaupt, dies zu versuchen? Erzählt man eine andere Musikgeschichte, wenn sie derart vom eigenen Hören ausgeht? Dem Hören der Soundscape von Jazz 1959, nachgebaut aus alldem, was damals veröffentlicht wurde? In Gegenüberstellung zu dem, was üblicherweise über jenes goldene Jahr dieser Musik berichtet wird? Oder ist es egal, wenn man nicht alles kennt, sondern nur wie sonst die üblichen Verdächtigen: die wenigen allgemein anerkannten Meister und Meisterwerke?

Ich habe dieses Buch also geschrieben, um eine Vorgehensweise zu testen. Durchgeführt habe ich diesen Versuch in der Annahme, dass es ein solches Herangehen heute mehr denn je braucht. Wie ein Experimentieren mit Musikgeschichtserzählung insgesamt. Das ist die zentrale Hypothese hinter diesem Buch.

Wie ich zu dieser Vorgehensweise komme und warum ich sie für wichtig halte, darüber werde ich im anschließenden Kapitel III (*Liner Notes*) dann mehr erzählen und erklären. Und diesen Ansatz dort als wissenschaftlich-historiographische Strategie ausführlich herleiten und vor allem verteidigen.

Kurz gesagt sind wir innerhalb der Ära der Digital Humanities, der digitalen Geisteswissenschaften, ins Zeitalter einer automatisierten Musikgeschichtsschreibung eingetreten, die sich auf riesige Daten- und Wissensmengen, Künstliche Intelligenz (KI) und Chatbots stützt. Und sehen uns mit der Frage konfrontiert, welche Formen handgemachter Musikgeschichtsschreibung es neben dem, was die Maschine schon heute kann und absehbar können wird, denn eigentlich noch braucht?

Diese Frage ist keineswegs bloß akademischer Natur. Vielmehr trifft sie mich schon jetzt ganz konkret in meinem beruflichen Alltag. Nämlich in der universitären Lehre, in der ich Musikgeschichte und Musikgeschichtsschreibung unterrichte. Denn meine Studierenden dürfen beim Verfassen aller schriftlicher Studienleistungen vom Seminarkurzessay bis zur Bachelor-, Master- und Doktorarbeit seit Juli 2023 ganz legal und in beliebigem Umfang KI-Werkzeuge wie ChatGPT & Co. einsetzen.

Das hat Folgen: Wie bewerte ich künftig was? Müssen sich die Aufgabenstellungen ändern? Die Prüfungsformen auch? Was soll überhaupt noch unter diesen Bedingungen an historiographischen Fertigkeiten und Resultaten geprüft werden? Und vor allem: Was eigentlich noch gelehrt? Für welche Art Musikgeschichtsschreibung möchte ich meine Studierenden denn unter den neuen Vorzeichen noch ausbilden, geschweige denn begeistern? Welche möchte man denn selbst noch schreiben? Und umgekehrt lesen, hören, sehen und erleben? Wo braucht es vielleicht jetzt erst recht eine handgemachte Musikgeschichtsschreibung mit individueller Stimme, die von ChatGPT & Co. nicht einfach ersetzt werden kann und wird?

Eine Annäherung an Jazz 1959 über das Hören also. Als eine mögliche Antwort auf diese technologische und epistemische Herausforderung. Welches Gefühl von Jazz 1959 stellt sich bei einem ein, wenn man sich durch die Soundscape des Jahrgangs hört? Was lässt sich auf diesem Erkenntnisweg lernen und verstehen? Und wie verhält sich der Blick auf 1959, den man auf

diese Weise gewinnt, zu dem traditionellen Bild von diesem Jahrgang, auf das man allenthalben trifft, wenn man sich mit Jazz im Allgemeinen oder *Kind of Blue* im Besonderen beschäftigt? Was unterscheidet sich? Ergänzt einander? Steht im Widerspruch? Oder erscheint in anderem Licht?

Um all das zu testen, habe ich die Soundscape von Jazz 1959 nachgebaut. Gehört. Und dann verglichen.

Referenzpunkt dieser Gegenüberstellung ist dabei das, was Scott DeVeaux in seinem in der Jazzforschung berühmt gewordenen Aufsatz »Constructing the Jazz Tradition: Jazz Historiography« aus dem *Black American Literature Forum* von 1991 so treffend die »official history of jazz«¹⁹¹ nennt. In meinem gleichfalls bereits hörzentrierten Schwesterbuch zu hiesigem, *Musikgeschichte ohne Markennamen. Soziologie und Ästhetik des Klavierquintetts* (2019, dazu mehr in Kap. III), sprach ich im Blick auf jene Mechanismen von Macht und Aufmerksamkeitsökonomie, die sich hinter der Kategorie der »official history of jazz« verbergen, von *Leitmedien*. Und erläuterte dort im Kontext Klassischer Musik:

»Unter dem Begriff Leitmedien fasse ich für hiesigen Zweck in einem weiten Sinne all jene Orte und Akteure zusammen, an bzw. von denen Musikgeschichte mit der Autorität, eine dafür maßgebliche Institution zu sein, geformt und tradiert wird.¹⁹² Dafür entlehne ich den Begriff der Publizistik und Medienwissenschaft, in welcher der Terminus für Medien gebraucht wird, die eine – Zitat des Medientheoretikers Udo Göttlich – »Hauptfunktion in der Konstitution gesellschaftlicher Kommunikation und von Öffentlichkeit zukommt.«¹⁹³ Um eben jene Hauptfunktion geht es mir hier auch. Mich interessieren unter dem Begriff Leitmedien also jene Orte und Akteure, in bzw. von denen das gebildet und verhandelt wird, für das es in der Rechtswissenschaft einen vortrefflich präzisen Begriff gibt: die »herrschende Meinung« – »The artworld system«¹⁹⁴, wie es der Philosoph Noël Carroll in seiner Kritik an der Bestimmung des Kunstbegriffs durch Arthur C. Danto und George Dickie genannt hat. Der Mainstream des heutigen Klassikbetriebs. Die Aufmerksamkeitsökonomie dieser Leitmedien mit ihren weitreichenden wirtschaftlichen, sozialen und kulturellen Konsequenzen ist in der Klassischen Musik in Werken wie Interpreten, Labels wie Spielstätten, Kommentatoren wie Publikationsrahmen ganz auf Markennamen zugeschnitten, die wiederum aus der Bedeutung der jeweiligen Instanz abgeleitet sind.¹⁹⁵ Das jedenfalls führt das Genre des Klavierquintetts als Fallbeispiel vor. Überraschungserfolge von – aus Sicht des Mainstreams – No-Name-Produkten gibt es auch in der Klassischen Musik. Ebenso wie One-Hit-Wonder. Wie etwa die Einspie-

lung von Henryk Góreckis Sinfonie Nr. 3 op. 36 (1977) im Jahr 1992 (Elektra Nonesuch 9 79282–2) von London Sinfonietta unter David Zinman mit der Sopranistin Dawn Upshaw, die sich siebenstellig verkaufte.¹⁹⁶ Sie machte die Sängerin zum Star. Und das Werk eines polnischen Avantgardekomponisten zu einem Stück Popkultur. Aber dergleichen ist selten. Die Ausnahme, die die Regel bestätigt. Das Genre des Klavierquintetts hat in zwei Jahrhunderten keine einzige solche Ausnahme hervorgebracht. Die systemischen Mechanismen sind stark und selbst dann auf Markennamenprodukte konzentriert, wenn etwas Neues, Ungewöhnliches versucht wird, etwa, um mittels alternativer Marketingkonzepte oder Aufführungskontexte neue Hörerkreise für Klassische Musik zu erschließen.¹⁹⁷ Auch das zeigt das Genre des Klavierquintetts in exemplarischer Weise. Dergleichen im üblichen Blick der Leitmedien Klassischer Musik auf das Genre des Klavierquintetts wiederfinden und diagnostizieren zu können, ist natürlich nicht allzu überraschend. Vielmehr bestätigt sich hier vieles, was in einer kaum überschaubaren Fülle von kultursoziologischen Beobachtungen vom Kapitel *Kulturindustrie* Max Horkheimers und Theodor W. Adornos über Pierre Bourdieus *Die feinen Unterschiede* und Gerhard Schulzes *Die Erlebnisgesellschaft* bis zu Hartmut Böhmers *Fetischismus und Kultur* an vielen Stellen aufscheint.¹⁹⁸ Das Interessante ist nicht der Befund an sich. Es ist die bedingungslose Konsequenz, mit der man diese Mechanismen im Fall des Klavierquintetts in den Leitmedien Klassischer Musik durchgeführt sieht. Das hat mit der besonderen Beschaffenheit dieses Genres zu tun. Den Beiträgen zu ihm über all die Jahrzehnte. Von wem diese stammen.«¹⁹⁹

Leitmedien sind also, wo ausdrücklich oder implizit ausgehandelt und festgelegt wird, was wichtig ist an Musikgeschichte. Instanzen wie Künstlerkommentare, Tonträgermarkt, Konzertwesen, akademische Musikkritik, Musikjournalismus und Fankommunikation. Sie konturieren DeVeauxs »official history of jazz« – eine Kategorie, deren Herleitung und Wirkungsgeschichte dann ebenfalls in Kapitel III noch näher beschäftigen wird.

Auf Jazz 1959 gemünzt, denke ich als konkrete Bezugspunkte in den Leitmedien des Jazz, aus denen sich dann die »official history of jazz« zu Jazz 1959 herleiten lässt, z. B. an das Bild, das man vermittelt bekommt, wenn man einen Podcast hört wie den erst am 24. Januar 2024 von WDR3 veröffentlichten »Brubeck, Coleman, Mingus: Das goldene Jazzjahr« oder die Folge »Jazz 1959« bei *Switched on Pop* (2019) oder die Episode »1959: The Most Creative Year in Jazz« im *The Dr. Jazz Podcast* (2017).²⁰⁰ Oder den Blog *the1959project.com* durchblättert.²⁰¹ Oder die britische TV-Dokumentation *1959: The Year That Changed*

Jazz von 2009 schaut.²⁰² Oder eine Vortragsreihe wie 1959 in *Jazz History* hört.²⁰³ Oder die 9. Episode »1955-1961: The Adventure«, die um 1959 kreist, aus Ken Burns' monumentaler, fast zwanzig Stunden Sendezeit überspannender TV-Serie *Jazz* (2001) heranzieht.²⁰⁴ Oder in einschlägige Fachmonographien und akademische Abschlussarbeiten schaut wie Fred Kaplans 1959. *The Year Everything Changed*, James Kaplans *3 Shades of Blue: Miles Davis, John Coltrane, Bill Evans, and the Lost Empire of Cool*, Thomas Bugerts *Das Jahr der Innovationen im Jazz. Eine Analyse ausgewählter Alben des Jahres 1959* oder Gregg Gelbs 1959 *Jazz: A Historical Study and Critical Analysis of Jazz and Its Artists and Recordings in 1959*.²⁰⁵ Oder auf wissenschaftliche Aufsätze und Buchkapitel blickt wie Darius Brubecks »1959: The Beginning of Beyond« im *The Cambridge Companion to Jazz* oder John F. Szweds »1959: Multiple Revolutions« in *Jazz 101*.²⁰⁶ Oder sich durch all die vielen Websites mit Ratings und Rankings zu Alben im Allgemeinen und Jazzalben im Besonderen arbeitet, die man unschwer z. B. via Google findet, wenn man nach »Best Jazz Albums«, »Best Albums 1959« und »Best Jazz Albums 1959« fragt.²⁰⁷ Oder wenn man in all die als Bücher und Zeitschriftenbeiträge veröffentlichten Ratings und Rankings vom *All Music Guide to Jazz* und *The Penguin Jazz Guide* bis David Remnicks »100 Essential Jazz Albums« im *New Yorker* und Ben Ratliffs Beitrag zur *The New York Times Essential Library* namens *Jazz. A Critic's Guide to the 100 Most Important Recordings* schaut.²⁰⁸ Oder wenn man die vielen Veröffentlichungen zum Jazzjahrgang 1959 im Web liest.²⁰⁹ Oder all die zahlreichen allgemeinen Jazzgeschichtsbücher, -sammelbände, und -handbücher heranzieht dazu, wie sie über 1959 sprechen. Man denke stellvertretend nur an all die vielen Monographien jüngerer Datums. An die Aktualisierungen der klassischen Überblicks- und Lehrwerke wie die von Joachim-Ernst Berendt (fortgeführt durch Günther Huesmann 2005) und Mark C. Gridley (¹¹2014). Oder an die groß angelegten jüngeren anglo-amerikanischen Versuche einer kohärenten, im Auftreten autoritativen Geschichte des Jazz von Lewis Porter/Michael Ullman/Ed Hazell (1993) und Ted Gioia (1997, ²2011, ³2021) über Ken Burns/Geoffrey C. Wald (2000), John Szwed (2000), Alyn Shipton (2001, ²2007), Henry Martin/Keith Waters (2002, ²2005, ³2012) und Scott DeVeaux/Gary Giddins (2009, ²2015) bis Benjamin Bierman (2016, ²2019), David P. Szatmary (2021) und Richard J. Lawn (2007, ²2013, ³2024 – mit Justin G. Binek). Also an all jene Studien, die in Jazzangelegenheiten insbesondere mit Blick auf den schul- und hochschulpädagogischen Buchmarkt mit dem Gestus von Dietrich Schwanitz' *Bildung. Alles, was man wissen muß* auftreten.

In Gegenüberstellung zu dem vorherrschenden Meinungsbild, das sich aus Leitmedien wie diesen zu 1959 destillieren lässt, geht es in meiner Versuchs-

ordnung hier ausschließlich um Aspekte, die sich aus dem Nachbau und Anhören der Soundscape ableiten lassen. Hierauf konzentriere ich mich. Wie immer, so halten auch im Fall von Jazz 1959 andere Quellentypen und andere methodische Strategien ihrerseits wieder andere Erzählungen bereit. Ich denke etwa an all die Jazzzeitschriften, allgemeinen Musikmagazine und Tageszeitungen des Jahres, die ich für Kontextwissen und auf der Suche nach Alben durchgesehen habe. Primärressourcen, die mitunter ganz andere Aspekte betonen und andere Querverbindungen in den Mittelpunkt stellen, als es die Arbeit mit der Soundscape vermag. Ich werde später zum Vergleich ein paar Beispiele dafür geben. Oder man denke an all die visuellen Zeugnisse von Konzertphotographien bis Coverart. Oder an all die Oral History von Aktiven der damaligen Jazzszene. Eine Diskursanalyse und -kritik der »official history of jazz« ließe sich auch mit anderem Material und Fokus durchführen. Das Buch hätte dreimal so dick werden können. Aber hier dreht sich einmal alles nur ums Hören. Darum, was das Hören beitragen kann zu einer Musikgeschichte von Jazz 1959. Wie sich das, was an Erkenntnis in der Erfahrung der Soundscape steckt, zu dem verhält, was die »official history of jazz« herausarbeitet. Alles an Informationen aus anderen Quellgruppen und an Ertrag aus anderem methodischem Vorgehen, das in die nun folgende alternative Geschichte von Jazz 1959 ergänzend einfließt, wird daher einbezogen, weil es in Bezug auf das wichtig wird, was das Hören der Soundscape in den Fokus rückt.

Das hier ist also nicht *die* Geschichte von Jazz 1959, sondern *eine* Geschichte von Jazz 1959. Eine aus dem Hören, entlang jener Musik, die damals für die Nachwelt festgehalten wurde. Dem, was uns von Jazz 1959 als Musik geblieben ist.

2. *Compared to What?* Die Soundscape von Jazz 1959

»Compared to What« ist ein Lied des Singer-Songwriters Gene McDaniels aus dem Kontext der Bürgerrechtsbewegung der 1960er Jahre. In einer Livefassung vom Montreux Jazz Festival vom 21. Juni 1969, zeitnah veröffentlicht auf *Swiss Movement* von Les McCann und Eddie Harris (1969), wurde es einer der großen LP- und Singlehits des Jazz jener Ära, samt Grammy-Nominierung (wo die Platte gegen Bill Evans' *Alone* unterlag). McCann, der während der Arbeiten an diesem Buchabschnitt am 29. Dezember 2023 verstarb, wurde extrem viel im Hip-hop gesamplet²¹⁰ – Prototyp eines Jazzschaffens, das aktives kul-

turelles Gedächtnis wurde.²¹¹ 1959 hat er als *It's About Time. Teddy Edwards with Les McCann Ltd.* sein erstes Album eingespielt, kurz darauf gefolgt von seiner ersten Trioplatte als *Les McCann Ltd. Plays the Truth*. Eine der Karrieren mit bleibender Wirkung, die im goldenen Jahr des Jazz ihren Anfang nahmen. Eine der kleinen Geschichten, die man entdeckt, wenn man sich systematisch durch die Jazzproduktion dieser Zeit arbeitet.

Die nachfolgende Liste verzeichnet fast 800 Jazzalben, die ich für dieses Projekt dem Jahr 1959 zugeordnet und intensiv angehört habe. Die Soundscape dieses Buches.

Einige kurze Hinweise zur Orientierung: Die Alben wurden in die Soundscape aufgenommen, weil sie 1959 eingespielt und/oder veröffentlicht wurden.

Hierneben werden natürlich auch ältere Alben in 1959 wichtig. Zum Beispiel, indem sie bedeutende Preise wie einen der ersten überhaupt verliehenen Grammy-Awards oder herausragende Besprechungen in für den Jazz wichtigen Medien wie *DownBeat*, *Billboard* und *The Jazz Review* erhalten oder führende Positionen in den Verkaufscharts erreichen. Und dadurch besondere Aufmerksamkeit erfahren und ins Blickfeld eines jeden rücken, der sich im Jahr 1959 intensiv mit Jazz beschäftigt. Alben wie Ahmad Jamals Verkaufshit *At the Pershing: But Not for Me* (1958) oder Frank Sinatras Midnight Crooner und Grammy-gewinner *Frank Sinatra Sings for Only the Lonely* (1958) oder Cannonball Adderleys enthusiastisch besprochenes Meisterstück *Somethin' Else* mit Miles Davis als Sideman (1958).²¹² Sie sind definitionsbedingt aber nicht Teil des Soundscape-Verzeichnisses. Auf sie wird stattdessen im Verlauf dieses Kapitels an entsprechender Stelle ergänzend mit separaten Listen hingewiesen.

Soweit es möglich war, zu identifizieren, sind die Aufnahmen in der Soundscape nach (erstem) Sessiondatum chronologisch geordnet. Die Angaben auf den Cover- und Etikettmaterialien enthalten freilich nur ausnahmsweise selbst klärende Datumsangaben zu Aufnahme- und Veröffentlichungsdaten. In gut einem Viertel der Fälle konnte nur das Aufnahme- bzw. Veröffentlichungsjahr 1959, aber nicht das konkrete Aufnahmedatum näher bestimmt werden. Diese Tonträger wurden am Jahresende in dann alphabetischer Reihenfolge der als Lead verantwortlichen Künstlerinnen und Künstler angehängt. In den sehr seltenen Fällen sich widersprechender Produktionsdaten wurde das Album im Zweifel pragmatisch 1959 zugeschlagen.

Dieses Buch ist ein Projekt über Jazz in den USA 1959. Fast alle Veröffentlichungen sind zwar auch international erfolgt. Angegeben ist aber stets die amerikanische Erstveröffentlichung. Gelegentlich bestätigt allerdings die ein oder andere Ausnahme die Regel. Europäische Sonderfälle sind nicht katego-

risch ausgeschlossen worden. Wenn bei der Recherche eine spannende Erstveröffentlichung z.B. aus England, Frankreich oder Italien in den Fokus rückt, ist sie aufgenommen worden. Platten wie Tubby Hayes Quartets *Tubby's Groove* (Tempo Records [UK] TAP 29, 1960), Jacques Loussiers *Play Bach No. 1* (Disques Decca France 153.905, 1960) oder Armando Trovajolis *Trovajoli Piano Jazz* (RCA Italiana LPM 10049, 1959). Jeder Sonderfall ist über die Angabe des Veröffentlichungslands als solcher erkennbar.

Zeitgenössische wie retrospektive Sampler und Compilations wurden aus grundsätzlichen Erwägungen nicht berücksichtigt, sondern nur Alben, die als auktoriale Aussage wie ein Werk einem einzelnen Künstler oder Künstlerkollektiv zugerechnet werden können. Einzige Ausnahme bildet das ein oder andere Livealbum mit Auftritten 1959 aufgrund seines dokumentarischen Werts, sich Jazz 1959 anzunähern. Es wurden nur LPs aufgenommen und seltene andere Formate wie EPs außen vor gelassen, um insoweit eine Vergleichbarkeit sicherzustellen.

Für die meisten Alben existieren mehrere Katalognummern. Allein schon für die Mono- und Stereofassungen. Internationale Ausgaben und spätere Reissues etc. kommen hinzu. Formale Elemente wie die Verwendung von Bindestrichen und anderen Feinheiten sind nicht standardisiert und werden oft uneinheitlich angewendet, selbst zwischen Cover und Plattenetikett desselben Albums (z.B. Argo LP 639 außen, Argo LP-639 innen.) Es wurde jeweils nur eine Version vermerkt. Sie genügt zum Auffinden der Platte. Anliegen der Angaben ist, das Nachhören der Soundscape zu ermöglichen. Also nicht wundern, wenn man auf andere Katalognummern stößt.

In der Regel war das jeweilige Album 2023/24 über die gängigen Streamingplattformen von Spotify bis YouTube zugänglich. Nicht alles ist immer überall verfügbar. Aber man findet auf diesem Weg die Musik. Und hierfür genügen dann ohnehin meist Künstlername und Albumtitel zum Aufstöbern. Die Katalognummern helfen aber bei raren Veröffentlichungen und Zweifelsfällen, den richtigen Tonträger zu finden.

Für deren Inhalt gilt es dabei zu beachten, das spätere Neuveröffentlichungen oft zusätzliche oder alternative Tracks enthalten, verglichen mit der Ersterscheinung. Oft ist nicht ohne weiteres zu erkennen, wenn man ein Album online in Streams findet, ob man sich dem originalen Release oder einer Neuedition gegenüber sieht, die Bonustracks enthält oder mehrere Platten zu einer verbindet. Das betraf im Verlauf meines Projekts auch einige der Tracks, die zunächst für die einleitende, anstelle eines Vorworts angebotene Liste zum Einhören in Jazz 1959 vorgesehen waren. Nummern wie Jimmy Rushings gran-

dioses »I'm Coming Virginia« von der Platte *Little Jimmy Rushing and the Big Brass* (Columbia CL 1152, 1958), die wiederum in der CD- und Stream-Reissue kommentarlos dem Album *Rushing Lullabies* (Columbia CL 1401, 1960) zugeschlagen erscheint.

Mir geht es hier darum, die Soundscape nachvollziehbar und nachhörbar zu machen. Wer punktuell darüberhinausgehende Informationen benötigt, findet diese dann unkompliziert open access im Web. In Jazzsachen ist die englischsprachige Wikipedia enzyklopädisch außerordentlich gut aufgestellt (manch Ungenauigkeiten bei Daten eingeschlossen) und stellt den mit Abstand einfachsten wie informationsreichsten Open-Access-Zugang zu weiterführenden Grundinformationen im Internet dar. Die allermeisten Platten haben hier nämlich einen eigenen Eintrag mit Coverabbildung und Details, etwa zu den beteiligten Musikerinnen und Musikern und den Titeln der eingespielten Stücke. Deswegen wurde darauf verzichtet, im Folgenden zusätzlich Angaben wie Repertoire und Ausführende aufzulisten. Stattdessen weist ein in eckige Klammern gesetztes »W« am Ende von Tonträgerangaben im Soundscape-Verzeichnis darauf hin, dass eine solche dazugehörige Wikipediaseite zum Tonträger existiert. Sie lässt sich dann über die dortige Suchfunktion mittels Künstlernamen und Albumtitel aufrufen. Nutzt man das E-Book, ist der jeweilige Link sogar direkt unterlegt. Wenn eine der jeweiligen Platte gewidmete Seite bei Wikipedia fehlt, verzeichnet jazzdisco.org ebenfalls beteiligte Musiker und Repertoire sowie die Editionsgeschichte, bsnpubs.com (in Teilen) Coverabbildung und Repertoire, und discogs.com schließlich zusätzlich Photographien der Vinylketten sowie beider Coverseiten, worüber sich z.B. Zugriff auf viele Liner Notes ergibt.

Das nachfolgende Verzeichnis ist also weder Diskographie noch Chronik, auch wenn es Züge dessen trägt. Vielmehr legt es eine Vorarbeit offen. Die eigentliche Forschungsarbeit ist aber eben nicht das Zusammentragen dieser Informationen. Es ist, das Zusammengetragene anzuhören und historiographisch Konsequenzen daraus zu ziehen. Die nachfolgenden Informationen dienen also nur als Hilfsmittel. In der Hoffnung, dass die daran anschließende Auseinandersetzung mit Jazz 1959 derart überzeugend passiert, dass Leserinnen und Leser neugierig werden und mir auf dieser Reise ins Jazzjahr 1959 nachfolgen. Und das heißt, all diese Musik nachhören. Zumindest punktuell in exemplarischer Vollständigkeit. Um ein Gefühl für diesen so besonderen Jahrgang zu bekommen. Was Zeit kostet. Aber lohnt. Was ich, wie ich hoffe, in der anschließenden Auseinandersetzung mit der Soundscape nachföhlbar

machen kann. Hier jedenfalls sind meine Reisestationen, die Soundscape von Jazz 1959:

- Jelly Roll Morton: *The Incomparable Jelly Roll Morton. His Rarest Recordings* ([Compilation historischer Tonaufnahmen] 01/04/1924, ?/05/1925, 23/02/1926 – Riverside RLP 12–128, 1959).
- John Hammond: *John Hammond's Spirituals to Swing: The Legendary Carnegie Hall Concerts of 1938/9* (23–24/12/1938 – Vanguard VRS 8523/4, 1959) [W].
- Ahmad Jamal: *The Piano Scene of Ahmad Jamal* (25/10/1951, 05/05/1952, ?/10/1955 – Epic LN 3631, 1959) [W].
- George Lewis and His New Orleans Stompers: *Concert!* (28/05/1954 – Blue Note BLP 1208, 1959).
- Miles Davis: *Miles Davis and the Modern Jazz Giants* (24/12/1954, 26/10/1956 – Prestige PRLP 7150, 1959) [W].
- Bud Powell: *The Lonely One...* (13/01/1955, 25/04/1955, 27/04/1955 – Verve MG V–8301, 1959) [W].
- Count Basie: *Hall of Fame* (05/01/1956, 13/01/1956, 26–27/06/1956 – Verve MG V–8291, 1959) [W].
- The Lester Young-Teddy Wilson Quartet: *Pres and Teddy* (13/01/1956 – Verve MG V–8205, 1959) [W].
- Billie Holiday: *All or Nothing at All* (14/08/1956, 18/08/1956 – Verve MG V–8329, 1959) [W].
- Buddy Shank & Bob Cooper: *Blowin' Country* (29/11/1956, 18/02/1958 – Columbia CL 1291, 1959) [W].
- Jackie McLean: *McLean's Scene* (14/12/1956, 15/02/1957 – New Jazz NJLP 8212, 1959) [W].
- Jimmy Smith: *The Sounds of Jimmy Smith* (11–13/02/1957 – Blue Note BLP 1556, 1959) [W].
- George Wallington Quintet: *The New York Scene* (01/03/1957 – New Jazz NJLP 8207, 1959) [W].
- Tommy Flanagan/John Coltrane/Kenny Burrell/Idrees Sulieman: *The Cats* (18/04/1957 – New Jazz NJLP 8217, 1959) [W].
- J.J. Johnson: *Blue Trombone* (26/04/1957 – Columbia CL 1303, 1959) [W].
- Sonny Stitt: *Personal Appearance* (12/05/1957 – Verve MG V–8324, 1959) [W].
- John Coltrane & Paul Quinichette: *Cattin' with Coltrane and Quinichette* (17/05/1957 – Prestige PRLP 7158, 1959) [W].
- Milt Jackson with Frank Wess & Bobby Jaspar: *Bags & Flutes* (21/05/1957 – Atlantic 1294, 1959) [W].

- Johnny Hodges and the Ellington Men: *The Big Sound* (26/06/1957, 03/09/1957 – Verve MG V–8271, 1959) [W].
- Stan Getz: *The Soft Swing* (12/07/1957 – Verve MG V–8321, 1959) [W].
- Ella Fitzgerald: *Hello Love* (24/07/1957, 25/03/1959 – Verve MG V–4034, 1959) [W].
- Louis Armstrong & Oscar Peterson: *Louis Armstrong Meets Oscar Peterson* (31/07/1957, 14/10/1957 – Verve MG V–8322, 1959) [W].
- Stan Getz: *Award Winner* (02/08/1957 – Verve MG V–8296, 1959) [W].
- Sarah Vaughan: *No Count Sarah* (06–08/08/1957 – Mercury MG 20441, 1959) [W].
- Ella Fitzgerald & Louis Armstrong: *Porgy & Bess* (18–19/08/1957, 14/10/1957 – Verve MG V–4011-2, 1959) [W].
- Jimmy Smith: *The Sermon!* (25/08/1957, 25/02/1958 – Blue Note BLP 4011, 1959) [W].
- The Phil Woods Quartet: *Phil Talks with Quill* (11/09/1957, 26–27/09/1957, 04/10/1957, 08/10/1957 – Epic LN 3521, 1959).
- Joe Williams & Count Basie: *Everyday I Have the Blues* (19/09/1957, 24/09/1959 – Roulette R–52033, 1959) [W].
- Sonny Rollins: *Newk's Time* (22/09/1957 – Blue Note BLP 4001, 1959) [W].
- Yusef Lateef: *Other Sounds* (11/10/1957 – New Jazz NJLP 8218, 1959) [W].
- Benny Golson: *Benny Golson's New York Scene* (14/10/1957, 17/10/1957 – Contemporary C3552, 1959) [W].
- Coleman Hawkins & Ben Webster: *Coleman Hawkins Encounters Ben Webster* (16/10/1957 – Verve MG V–8327, 1959) [W].
- Kid Ory: *The Kid from New Orleans* (27/10/1957 – Verve MG V–1016, 1959).
- Julius Watkins & Charlie Rouse: *The Jazz Modes* (28/10/1957, 20/11/1958 – Atlantic 1306, 1959) [W].
- Charles Mingus: *Modern Jazz Symposium of Music and Poetry* (?/10/1957 – Bethlehem BCP–6026, 1959) [W].
- Tony Scott: *The Modern Art of Jazz* (16/11/1957 – Seeco CELP 4250, 1959).
- Tony Scott & Jimmy Knepper: *Free Blown Jazz* (16/11/1957 – Carlton LP–12/113, 1959).
- Miles Davis: *Jazz Track* (04/12/1957, 27/05/1958 – Columbia CL 1268, 1959) [W].
- Annie Ross with Gerry Mulligan: *Annie Ross Sings a Song with Mulligan!* (11–12/12/1957, 25/09/1958 – World Pacific WP–1253, 1959) [W].
- Dizzy Gillespie: *The Greatest Trumpet of Them All* (17/12/1957 – Verve MG V–8352, 1959) [W].

- Dizzy Gillespie/Sonny Stitt/Sonny Rollins: *Sonny Side Up* (19/12/1957 – Verve MG V–8262, 1959) [W].
- Max Roach: *The Max Roach 4 Plays Charlie Parker* (23/12/1957, 11/04/1958 – Mercury MG 36127, 1959) [W].
- Jackie McLean: *Fat Jazz* (27/12/1957 – Jubilee JLP 1093, 1959) [W].
- Nina Simone: *Little Girl Blue* (?/12/1957 [»late«] – Bethlehem BCP–6028, 1959) [W].
- Randy Weston: *Piano A-la-mode* (?/?/1957 [»spring«] – Jubilee JGM 1060, 1959) [W].
- Jonah Jones: *Jonah Jumps Again* (26/01/1958, 22/04/1958, 26/04/1958, ?/09/1958 – Capitol T–1115, 1959) [W].
- Champion Jack Dupree: *Blues from the Gutter* (04/02/1958 – Atlantic 8019, 1959) [W].
- Duke Ellington: *Blues in Orbit* (04/02/1958, 12/02/1958, 02–03/12/1959 – Columbia CL 1445, 1960) [W].
- King Curtis: *Have Tenor Sax, Will Blow* (05/02/1958, 03/12/1959, 24/04/1959, 08/07/1959 – Atco LP 33–113, 1959).
- Hank Mobley & Lee Morgan: *Peckin' Time* (09/02/1958 – Blue Note BLP 1574, 1959) [W].
- Budd Johnson: *Blues à la mode* (11/02/1958, 14/02/1958 – Felsted FAJ 7007, 1959) [W].
- Barney Wilen: *Jazz Sur Seine* (13–14/02/1958 – Philips P 77.127 L [Frankreich], 1959 – als Milt Jacksons *Paris Session* bereits 1958 in UK veröffentlicht).
- Cannonball Adderley: *Cannonball's Sharpshooters* (04/03/1958, 06/03/1958 – EmArcy MG–36135, 1959) [W].
- Count Basie: *Chairman of the Board* (04/03/1958, 28–29/04/1958, 10–11/12/1958 – Roulette R–52032, 1959) [W].
- Sarah Vaughan: *After Hours at the London House* (07/03/1958 – Mercury MG 20383, 1959) [W].
- Duke Ellington: *Duke Ellington at the Bal Masque* (20/03/1958, 24/03/1958, 26/03/1958, 31/03/1958, 01/04/1958 – Columbia CL 1282, 1959) [W].
- The Jones Brothers: *Keepin' Up with the Joneses* (24/03/1958 – MetroJazz E1003, 1959) [W].
- Pepper Adams & Jimmy Knepper: *The Pepper-Knepper Quintet* (25/03/1958 – MetroJazz E1004, 1959) [W].
- Bud Shank: *Holiday in Brazil* (?/03/1958 – World Pacific WP–1259, 1959) [W].
- Bud Shank: *Latin Contrasts* (?/03/1958 – World Pacific WP–1281, 1959) [W].

- Yusef Lateef: *Yusef Lateef at Cranbrook* (08/04/1958 – Argo LP 634, 1958) [W].
- Shelly Manne & His Friends: *Modern Jazz Performances of Songs from Bells Are Ringing* (15/04/1958, 26/07/1958 – Contemporary M3559, 1959) [W].
- Monk Montgomery, Wes Montgomery, Buddy Montgomery: *Montgomeryland* (18/04/1958, 01/10/1959 – Pacific Jazz PJ–5, 1960).
- Anita O'Day: *At Mister Kelly's* (27/04/1958 – Verve MG V–2113, 1959) [W].
- Hank Mobley/Billy Root/Curtis Fuller/Lee Morgan: *Another Monday Night at Birdland* (28/04/1958 – Roulette R–52015, 1959) [W].
- Jimmy Witherspoon: *Singin' the Blues* (08/05/1958, 16/05/1958 – World Pacific WP–1267, 1959) [W].
- Fred Katz: *4-5-6 Trio* (26/05/1958 – Decca DL 9213, 1959) [W].
- Joe Williams, Lambert, Hendricks & Ross plus The Basie Band: *Sing Along with Basie* (26–27/05/1958, 02–03/09/1958, 15/10/1958 – Roulette R–52018, 1959) [W].
- Freddie Gambrell with Ben Tucker: *Freddie Gambrell with Ben Tucker* (?/05/1958 – World Pacific WP–1256, 1959).
- The Cecil Taylor Quartet: *Looking Ahead!* (09/06/1958 – Contemporary M3562, 1959) [W].
- Nat King Cole: *To Whom It May Concern* (20/06/1958, 11/08/1958, 18/08/1958, 11–12/11/1958 – Capitol W–1190, 1959) [W].
- Jimmy Giuffrè: *The Four Brothers Sound* (23/06/1958, 25/06/1958, 01/09/1958 – Verve MG V–8307, 1959) [W].
- Michel Legrand: *Legrand Jazz* (25/06/1958, 27/06/1958, 30/06/1958 – Columbia CL 1250, 1959) [W].
- The Hi-Lo's: *And All That Jazz* (30/06/1958 – Columbia CL 1259, 1959).
- Nat King Cole: *Welcome to the Club* (30/06/1958, 01–02/07/1958 – Capitol W–1120, 1959) [W].
- The Dave Brubeck Quartet: *Newport 1958* (03/07/1958, 28/07/1958 – Columbia CL 1249, 1959) [W].
- Bobby Scott: *Serenata* (07/07/1958 – Verve MG V–8297, 1959).
- Sarah Vaughan: *Vaughan and Violins* (07–08/07/1958, 12/07/1958 – Mercury MG 20370, 1959) [W].
- João Gilberto: *Chega de Saudade* (10/07/1958, 10/11/1958, 23/01/1959, 30/01/1959, 04/02/1959 – Odeon MOFB 3073, 1959) [W].
- Eddie South: *The Distinguished Violin of Eddie South* (14–15/07/1958 – Mercury MG 20401, 1959).
- Jimmy Smith: *Home Cookin'* (15/07/1958, 24/05/1959, 16/07/1959 – Blue Note BLP 4050, 1961) [W].

- Joe Saye: *A Double Shot of Joe Saye* (21/07/1958, 25/07/1958 – Mercury MG 36147, 1959).
- Miles Davis: *Porgy and Bess* (22/07/1958, 29/07/1958, 04/08/1958, 18/08/1958 – Columbia CL 1274, 1959) [W].
- Lou Donaldson: *Blues Walk* (28/07/1958 – Blue Note BLP 1593, 1959) [W].
- Barry Harris Trio: *Breakin' It Up* (31/07/1958 – Argo LP 644, 1959) [W].
- John Benson Brooks featuring Cannonball Adderley & Art Farmer: *Alabama Concerto* (?/07/1958, ?/08/1958 – Riverside RLP 12–276, 1959).
- Rex Stewart & Fletcher Henderson: *Henderson Homecoming* (01/08/1958 – United Artists UAL 4009, 1959) [W].
- The Modern Jazz Quartet: *The Modern Jazz Quartet at Music Inn Vol. 2. Guest Artist: Sonny Rollins* (03/08/1958, 31/08/1958 – Atlantic 1299, 1959) [W].
- Ruby Braff: *Easy Now* (11/08/1958, 19/08/1958 – RCA Victor LSP–1966, 1959).
- Duke Ellington and Johnny Hodges Plus Others: *Side by Side* (14/08/1958, 20/02/1959 – Verve MG V–8345, 1960) [W].
- Mose Allison: *Creek Bank* (15/08/1958 – Prestige PRLP 7152, 1959) [W].
- Barney Kessel: *The Poll Winners Ride Again* (19/08/1958, 21/08/1958 – Contemporary M3556, 1959) [W].
- Cannonball Adderley: *Jump for Joy* (20–21/08/1958 – EmArcy MG–36146, 1959) [W].
- Stan Getz: *Imported from Europe* (26/08/1958, 15–16/09/1958 – Verve MG V–8331, 1959) [W].
- Henry Mancini: *The Music from Peter Gunn* (26/08/1958, 31/08/1958, 04/09/1958, 29/08/1958 – RCA Victor LPM–1956, 1959) [W].
- The Cy Touff Assignment: *Touff Assignment* (28–29/08/1958 – Argo LP 641, 1959).
- Eddie »Lockjaw« Davis with Shirley Scott: *Jaws* (12/09/1958 – Prestige PRLP 7154, 1959) [W].
- Milt Jackson & Coleman Hawkins: *Bean Bags* (12/09/1958 – Atlantic 1316, 1959) [W].
- George Russell: *New York, N.Y.* (12/09/1958, 24/11/1958, 25/03/1959 – Decca DL 9216, 1959) [W].
- James Moody: *Last Train from Overbrook* (13–14/09/1958, 16/09/1958 – Argo LP 637, 1959) [W].
- Sandy Mosse: *Relaxin' with Sandy Mosse* (15/09/1958, 13/10/1958 – Argo LP 639, 1959).
- The Three Sounds: *Introducing the 3 Sounds* (16/09/1958, 18/09/1958 – Blue Note BLP 1600, 1959) [W].

- The Three Sounds: *Bottoms Up!* (16/09/1958, 28/09/1958, 11/02/1959 – Blue Note BLP 4014, 1959) [W].
- Ralph Burns and His Orchestra: *Porgy & Bess in Modern Jazz* (23/09/1958, 28/09/1958, 05/10/1958 – Decca DL 9215, 1959).
- Wilbur Harden: *The King and I* (23/09/1958, 30/09/1958 – Savoy MG–12134, 1959).
- Marian McPartland: *Marian McPartland at the London House* (24/09/1958 – Argo LP 640, 1959).
- The Mitchells: *Get Those Elephants Outa Here* (06/10/1958 – MetroJazz E1012, 1959) [W].
- Lem Winchester & The Ramsey Lewis Trio: *Lem Winchester & The Ramsey Lewis Trio Perform a Tribute to Clifford Brown* (08/10/1958 – Argo LP 642, 1959) [W].
- The Cecil Taylor Quintet: *Stereo Drive | Hard Driving Jazz* [Mono] (13/10/1958 – United Artists UAL 4014, 1959) [W].
- Joe Williams & Count Basie: *Memories Ad-Lib* (16–18/10/1958 – Roulette R–52021, 1959) [W].
- Steve Lacy: *Reflections. Steve Lacy Plays Thelonious Monk* (17/10/1958 – New Jazz NJLP 8206, 1959) [W].
- Jerome Richardson: *Midnight Oil* (17/10/1958 – New Jazz NJLP 8205, 1959) [W].
- Sonny Rollins: *Sonny Rollins and the Contemporary Leaders* (20–22/10/1958 – Contemporary M3564, 1959) [W].
- Bob Brookmeyer's KC Seven: *Kansas City Revisited* (23/10/1958 – United Artists UAL 4008, 1959).
- Shirley Scott: *Scottie* (23/10/1958 – Prestige PRLP 7155, 1959) [W].
- Pete Rugolo: *Rugolo Plays Kenton* (25–26/10/1958, 24/11/1958 – EmArcy MG–36143, 1959) [W].
- The Chico Hamilton Quintet: *With Strings Attached* (26–27/10/1958 – Warner Bros. B 1245, 1959) [W].
- Cannonball Adderley with Milt Jackson: *Things Are Getting Better* (28/10/1958 – Riverside RLP 12–286, 1959) [W].
- Vic Dickenson & Joe Thomas & Their All-Star Jazz Groups: *Mainstream* (28/10/1958 – Atlantic 1303, 1959).
- Art Blakey and the Jazz Messengers: *Art Blakey and the Jazz Messengers [aka Moanin']* (30/10/1958 – Blue Note BLP 4003, 1959) [W].
- Ahmed Abdul-Malik: *Jazz Sahara* (?/10/1958 – Riverside RLP 12–287, 1959) [W].

- Booker Little: *Booker Little 4 and Max Roach* (?/10/1958 – United Artists UAL 4034, 1959) [W].
- Randy Weston: *Little Niles* (?/10/1958 – United Artists UAL 4011, 1959) [W].
- The Young Tuxedo Brass Band: *Jazz Begins: Sounds of New Orleans: Funeral and Parade Music* (01–02/11/1958 – Atlantic 1297, 1959).
- Benny Carter: *Swinging' the '20s* (02/11/1958 – Contemporary M3561, 1959) [W].
- Bob Thompson, His Chorus and Orchestra: *Just for Kicks* (03/11/1958, 10/11/1958, 17/11/1958, 28/11/1958 – RCA Victor LPM–2027, 1959).
- Tony Bennett: *Hometown, My Town* (03–04/11/1958, 06/11/1958 – Columbia CL 1301, 1959) [W].
- Charles Newman: *Fathead. Ray Charles Presents David Newman* (05/11/1958 – Atlantic 1304, 1959) [W].
- Ramsey Lewis: *Down to Earth* (06/11/1958, 04/12/1958 – EmArcy MG–36150, 1959) [W].
- Coleman Hawkins: *Soul* (07/11/1958 – Prestige PRLP 7149, 1959) [W].
- Art Blakey: *Holiday for Skins* (Vol. 1–2) (09/11/1958 – Blue Note BLP 4004 [Vol. 1]/4005 [Vol. 2], 1959) [W].
- The Kai Winding Trombones: *Dance to the City Beat* (11/11/1958, 05/01/1959, 16/01/1959 – Columbia CL 1329, 1959) [W].
- Bennie Green & Gene Ammons: *The Swingin'est* (12/11/1958 – Vee-Jay 1005, 1959) [W].
- Benny Golson: *The Other Side of Golson* (12/11/1958 – Riverside RLP 12–290, 1959) [W].
- Harry »Sweets« Edison: *Sweetenings* (12–14/11/1958 – Roulette R–52023, 1959) [W].
- Roy Haynes, Phineas Newborn & Paul Chambers: *We Three* (14/11/1958 – New Jazz NJLP 8210, 1959) [W].
- Benny Golson: *Benny Golson and the Philadelphians* (17/11/1958 – United Artists UAL 4020, 1959) [W].
- Johnny Hodges and His Strings: *Play the Prettiest Gershwin* (17/11/1958 – Verve MG V–8314, 1959) [W].
- Oscar Peterson: *Oscar Peterson Plays My Fair Lady* (20–21/11/1958 – Verve MG V–2119, 1959) [W].
- Art Blakey & the Jazz Messengers: *1958–Paris Olympia* (22/11/1958, 17/12/1958 – Fontana 680 202, 1959) [W].
- Ella Fitzgerald: *Ella Swings Lightly* (22/11/1958 – Verve MG V–4021, 1959) [W].

- Buck Clayton: *Songs for Swingers* (25/11/1958 – Columbia CL 1320, 1959) [W].
- André Previn's Trio Jazz: *King Size!* (26/11/1958 – Contemporary M3570, 1959) [W].
- Red Garland: *All Kinds of Weather* (27/11/1958 – Prestige PRLP 7148, 1959) [W].
- Ray Draper: *A Tuba Jazz* (?/11/1958 – Jubilee JLP 1090, 1959).
- Herb Pomeroy: *Band in Boston* (?/11/1958 – United Artists UAL 4015, 1959).
- Lena Horne: *Songs by Burke and Van Heusen* (01/12/1958, 09/12/1958, 05/01/1959 – RCA Victor LSP-1895, 1959) [W].
- Carmen McRae: *Book of Ballads* (01-02/12/1958 – Kapp KL 1117, 1959) [W].
- Mark Murphy: *This Could Be the Start of Something* (01/12/1958, 15/12/1958 – Capitol T-1177, 1959) [W].
- The Trombones Inc.: *The Met at the Continental Divide* (03/12/1958, 05/12/1958, 26/12/1958, 29/12/1958, 31/12/1958 – Warner Bros. W 1272, 1959).
- The Mastersounds: *Flower Drum Song* (04/12/1958 – World Pacific WP-1252, 1959) [W].
- Eddie »Lockjaw« Davis: *The Eddie »Lockjaw« Davis Cookbook, Vol. 2* 05/12/1958 – Prestige PRLP 7161, 1959) [W].
- Shorty Rogers: *Chances Are It Swings* (09/12/1958, 12/12/1958, 20/12/1958 – RCA Victor LSP-1975, 1959) [W].
- Frank Sinatra: *Come Dance with Me!* (09/12/1958, 22-23/12/1958 – Capitol W-1069, 1959) [W].
- The First Jazz Piano Quartet: *The First Jazz Piano Quartet* (12/12/1958, 16-17/12/1958 – Warner Bros. W 1274, 1959).
- The Morris Nanton Trio: *Roberta. The Original Jazz Performance* (12/12/1958, 19/12/1958 – Warner Bros. W 1279, 1959).
- The Jimmy Rowles Septet: *Weather in a Jazz Vane* (13/12/1958 – Andex A 3007, 1959).
- Lou Donaldson: *Light-Foot* (14/12/1958 – Blue Note BLP 4053, 1959) [W].
- Bill Evans: *Everybody Digs Bill Evans* (15/12/1958 – Riverside RLP 12-291, 1959) [W].
- Jimmy Cleveland: *A Map of Jimmy Cleveland* (16-18/12/1958 – Mercury MG 20442, 1959) [W].
- The Gerry Mulligan Quartet: *What Is There to Say?* (17/12/1958, 23/12/1958, 15/01/1959 – Columbia CL 1307, 1959) [W].
- Jimmy Timmens and His Jazz All-Stars: *Gilbert and Sullivan Revisted* (18/12/1958, 22/12/1958, 29/12/1958 – Warners Bros. W 1278, 1959).

- Art Blakey and the Jazz Messengers: *Des Femmes Disparaissent* (18–19/12/1958 – Fontana 660 224, 1959) [W].
- Count Basie: *Basie One More Time* (19/12/1958, 23–24/01/1959 – Roulette R–52024, 1959) [W].
- Ray Bryant: *Alone with the Blues* (19/12/1958 – New Jazz NJLP 8213, 1959) [W].
- Bobby Darin: *That's All* (19/12/1958, 22/12/1958, 24/12/1958 – Atco 33–104, 1959) [W].
- Barney Kessel: *Carmen* (19/12/1958, 22/12/1958 – Contemporary M3563, 1959) [W].
- Art Blakey & the Jazz Messengers: *Art Blakey et les Jazz-Messengers au Club St. Germain* (Vol. 1–3) (21/12/1958 – RCA [Vol. 1]/430.044 [Vol. 2], 430.045 [Vol. 3] 1959) [W].
- Donald Byrd: *Off to the Races* (21/12/1958 – Blue Note BLP 4007, 1959) [W].
- Tony Bennett & Count Basie and His Orchestra: *In Person!* (22/12/1958, 30/12/1958 – Columbia CL 1294, 1959) [W].
- Melba Liston: *Melba Liston and Her 'Bones* (22/12/1958, 24/12/1958 – MetroJazz E1013, 1959) [W].
- Stan Kenton: *The Kenton Touch* (22–23/12/1958 – Capitol T–1276, 1959) [W].
- Chet Baker & Johnny Pace: *Chet Baker Introduces Johnny Pace* (23/12/1958, 29–30/12/1958 – Riverside RLP 12–292, 1959) [W].
- Zoot Sims–Bob Brookmeyer Octet: *Stretching Out* (27/12/1958 – United Artists UAL 4023, 1959) [W].
- Milt Jackson: *Bags' Opus* (28–29/12/1958 – UAL 4022, 1959) [W].
- Bud Powell: *The Scene Changes [aka The Amazing Bud Powell Vol. 5]* (29/12/1958 – Blue Note BLP 4009, 1959) [W].
- Chet Baker: *Chet* (30/12/1958, 19/01/1959 – Riverside RLP 12–299, 1959) [W].
- The Australian Jazz Quintet: *Modern Jazz Performances of Kurt Weill's »Three Penny Opera«* (?/1958 – Bethlehem BCP–6030, 1959).
- Charlie Byrd: *Jazz at the Showboat* (?/1958 – Offbeat OJ–3001, 1959).
- Benny Carter: *Aspects* (?/1958 – United Artists UAL 4017, 1959) [W].
- Teddy Charles and His Quartet: *Salute to Hamp* (?/1958 [»late«] – Bethlehem BCP–6032, 1959).
- Tommy Dorsey & His Orchestra: *Sentimental and Swingin'* (?/1958 – Columbia CL 1240, 1959).
- Jerry Fuller Sextet: *Clarinet Portrait: Blues and Swing* (?/1958 – Andex A 3008, 1959).
- John Handy III: *In the Vernacular* (?/1958 – Roulette R–52042, 1959) [W].

- Hank Jones: *Porgy and Bess. Swinging Impressions by Hank Jones* (?/?/1958 [»late«] – Capitol T-1175, 1959) [W].
- Taft Jordan: *The Moods of Taft Jordan* (?/?/1958, ?/?/1959 – Mercury MG 20429, 1959).
- Sun Ra and His Myth Science Arkestra: *The Nubians of Plutonia [aka The Lady with the Golden Stockings]* (?/?/1958, ?/?/1959 – El Saturn LP 406, 1966) [W].
- Dempsey Wright: *Bill Hollman Arranges The Wright Approach* (?/?/1958 – Annex A 3006, 1959).
- Tony Bennett & Count Basie and His Orchestra: *Strike Up The Band* (03/01/1959, 05/01/1959 – Roulette R-25072, 1959) [W].
- Ella Fitzgerald: *Ella Fitzgerald Sings the George and Ira Gershwin Song Book* (Vol. 1–5) (05/01/1959, 07–08/01/1959, 26/03/1959, 15–18/07/1959 – Verve MG V-4024 bis MG V-4028, 1959) [W].
- Helen Humes: *Helen Humes* (05/01/1959, 27/01/1959, 10/02/1959 – Contemporary M3571, 1960).
- Blue Mitchell: *Out of the Blue* (05/01/1959 – Riverside RLP 12–293, 1959) [W].
- The Mastersounds: *Ballads and Blues* (07/01/1959 – World Pacific WP-1260, 1959) [W].
- Arnett Cobb & Eddie »Lockjaw« Davis: *Blow Arnett, Blow* (08/01/1959 – Prestige PRLP 7151, 1959) [W].
- Chico Hamilton: *Ellington Suite* (09/01/1959, 12/01/1959 – World Pacific WP-1258, 1959) [W].
- Dick Katz: *Piano & Pen* (13/01/1959 – Atlantic 1314, 1959).
- Lucky Thompson: *Lucky in Paris* (14–15/01/1959 – Symphonium 1 230, 1959).
- Bill Potts: *The Jazz Soul of Porgy and Bess* (13–15/01/1959 – United Artists UAL 4032, 1959).
- Milt Jackson & John Coltrane: *Bags & Trane* (15/01/1959 – Atlantic 1389, 1961) [W].
- June Christy: *Recalls Those Kenton Days* (15/01/1959, 21/01/1959, 05/02/1959 – Capitol T-1202, 1959) [W].
- Ornette Coleman: *Tomorrow Is the Question!* (16/01/1959, 23/02/1959, 09–10/03/1959 – Contemporary M3569, 1959) [W].
- Lightnin' Hopkins: *Lightnin' Hopkins* (16/01/1959 – Folkways FS3822, 1959) [W].
- Charles Mingus: *Jazz Portraits [aka Wonderland]* (16/01/1959 – United Artists UAL 4036, 1959) [W].
- Jackie McLean: *Jackie's Bag* (18/01/1959 – Blue Note BLP 4051, 1961) [W].

- Wes Montgomery feat. The Eddie Higgins Trio: *One Night in Indy* (18/01/1959 – Resonance HLP-9018, 2016) [W].
- Bill Evans with Paul Chambers/Philly Joe Jones: *On Green Dolphin Street* (19/01/1959 – Victor VIJ-6457, 1977) [W].
- Shelly Manne & His Men: *Play Peter Gunn* (19-20/01/1959 – Contemporary M3560, 1959) [W].
- Shelly Manne & His Men: *Son of Gunn!!* (19-20/01/1959 – Contemporary M3566, 1959) [W].
- Kenny Dorham: *Blue Spring* (20/01/1959, 18/02/1959 – Riverside RLP 12-297, 1959) [W].
- Harry Lookofsky: *Stringsville* (20/01/1959, 22/06/1959 – Atlantic 1319, 1959).
- Max Roach: *The Many Sides of Max* (20-22/01/1959 – Mercury MG 20911, 1964) [W].
- Rex Stewart & Dicky Wells: *Chatter Jazz* (21-22/01/1959 – RCA Victor LPM 2024, 1959) [W].
- Evans Bradshaw Trio: *Pieces of Eighty-Eight* (25/01/1959 – Riverside RLP 12-296, 1959) [W].
- Bennie Green: *Walkin' & Talkin'* (25/01/1959 – Blue Note BLP 4010, 1959) [W].
- Ruth Brown: *Late Date with Ruth Brown* (27/01/1959, 02/02/1959, 05/02/1959 – Atlantic 1308, 1959) [W].
- Eddie Costa: *The House of Blue Lights* (29/01/1959, 02/03/1959 – Dot DLP 3206, 1959).
- Horace Silver Quintet: *Finger Poppin' with the Horace Silver Quintet* (31/01/1959 – Blue Note BLP 4008, 1959) [W].
- Les Elgart and His Orchestra: *New Sounds at the Roosevelt* (?/01/1959, ?/04/1959 – RCA Victor LPM-2045, 1959).
- Gil Evans: *Great Jazz Standards* (?/01/1959, 05/02/1959 – World Pacific WP-1270, 1959) [W].
- Coleman Hawkins & Roy Eldridge: *Complete Live at the Bayou Club* (?/01/1959 – Lone Hill Jazz LHJ10350, 2008).
- Gene Krupa: *Big Noise from Winnetka. Gene Krupa at the London House* (?/01/1959 – Verve MG V-8310, 1959).
- Stan Kenton: *Kenton Live from the Las Vegas Tropicana* (02/02/1959 – Capitol T-1460, 1961) [W].
- Paul Chambers: *Go* (02-03/02/1959 – Vee-Jay VJLP 1014, 1959) [W].
- The Cannonball Adderley Quintet: *Cannonball Adderley Quintet in Chicago* (03/02/1959 – Mercury MG 20449, 1959) [W].

- Shorty Rogers: *The Wizard of Oz and Other Harold Arlen Songs* (03/02/1959, 05/02/1959, 10/02/1959 – RCA Victor LSP–1997, 1959) [W].
- Chico Hamilton: *The Three Faces of Chico* (04/02/1959 – Warner Bors. W 1344, 1959).
- Charles Mingus: *Blues & Roots* (04/02/1959 – Atlantic 1305, 1960) [W].
- The Prestige Blues-Swingers featuring Coleman Hawkins: *Stasch* (05/02/1959 – Swingville SVLP 2013, 1960).
- Zoot Sims/Al Cohn/Phil Woods: *Jazz Alive! A Night at the Half Note* (06–07/02/1959 – United Artists UAL 4040, 1959) [W].
- Elmo Hope: *Elmo Hope with Frank Butler and Jimmy Bond* (08/02/1959 – Hifi-jazz J–616, 1959²¹³) [W].
- Quincy Jones: *The Birth of a Band!* (09/02/1959, 09–10/03/1959, 26–28/05/1959, 16/06/1959 – Mercury MG 20444, 1959) [W].
- Sonny Stitt: *The Hard Swing* (09/02/1959 – Verve MG V–8306, 1959) [W].
- Sonny Stitt: *Sonny Stitt Swings the Most* (09/02/1959, 21/12/1959, 23/12/1959 – Verve MG V–8380, 1960) [W].
- Mose Allison: *Autumn Song* (13/02/1959 – Prestige PRLP 7189, 1959) [W].
- Freddie Redd Quartet: *The Music from »The Connection«* (15/02/1959 – Blue Note BLP 4027, 1960) [W].
- Lightnin' Hopkins: *Country Blues* (16/02/1959, 26/02/1959 – Tradition TLP 1035, 1959) [W].
- Lightnin' Hopkins: *Autobiography in Blues* (16/02/1959, 26/02/1959 – Tradition TLP 1040, 1959) [W].
- Bill Smith with Shelly Manne, Jim Hall & Monty Budwig: *Folk Jazz* (16/02/1959, 24/11/1959 – Contemporary M3591, 1961).
- Sonny Stitt: *Sonny Stitt Plays Jimmy Giuffrè Arrangements* (16/02/1959 – Verve MG V–8309, 1959) [W].
- Red Rodney: *Red Rodney Returns. Featuring Billy Root* (16–17/02/1959 – Argo LP 643, 1959) [W].
- Warne Marsh: *The Art of Improvising* (17/02/1959, 24/02/1959 – Revelation REV 22, 1959) [W].
- Terry Gibbs Orchestra: *Launching a New Sound in Music* (17–18/02/1959 – Mercury MG 20440, 1959).
- Dizzy Gillespie: *Have Trumpet, Will Excite!* (17–18/02/1959, 20/02/1959 – Verve MG V–8313, 1959) [W].
- Dizzy Gillespie: *The Ebullient Mr. Gillespie* (17–18/02/1959, 20/02/1959 – Verve MG V–8328, 1959) [W].

- Lou Donaldson with The Three Sounds: *LD+3* (18/02/1959 – Blue Note BLP 4012, 1959) [W].
- Duke Ellington: *Jazz Party* (19/02/1959, 25/02/1959 – Columbia CL 1323, 1959) [W].
- Wynton Kelly: *Kelly Blue* (19/02/1959, 10/03/1959 – Riverside RLP 12–298, 1959) [W].
- Dinah Washington: *What a Difference a Day Makes!* (19/02/1959, 07/04/1959, ?/?(«Mid«)/1959, ?/08/1959 – Mercury MG 20479, 1959) [W].
- Duke Ellington and Johnny Hodges: *Back to Back. Duke Ellington and Johnny Hodges Play the Blues* (20/02/1959 – Verve MG V–8317, 1959) [W].
- Jimmy Rushing: *Rushing Lullabies* (20/02/1959, 19/06/1959 – Columbia CL 1401, 1960).
- Hal Singer with Charlie Shavers: *Blue Stompin'* (20/02/1959 – Prestige PRLP 7153, 1959) [W].
- Ahmad Jamal: *Jamal at the Penthouse* (27–28/02/1959 – Argo LP 646, 1959) [W].
- Les Brown & Vic Schoen: *Stereophonic Suite for Two Bands* (23–24/02/1959 – Kapp KDL–7003, 1959).
- Maynard Ferguson: *Maynard Ferguson Plays Jazz for Dancing* (23/02/1959, 25–26/02/1959, 31/03/1959 – Roulette R–52038, 1959) [W].
- Jimmy Giuffrè: *7 Pieces* (23/02/1959, 25/02/1959, 02/03/1959 – Atlantic 1295, 1959) [W].
- Gulf Coast Jazz: *Wade in the Water* (23/02/1959 – Analex F–510, 1962).
- Lee Konitz: *Live at the Half Note* (24/02/1959 – Verve 314 512 659–2, 1984) [W].
- Clark Terry Quintet with Don Butterfield: *Top and Bottom Brass* (24/02/1959, 26/02/1959 – Riverside RLP 12–295, 1959) [W].
- Mal Waldron: *Left Alone* (24/02/1959 – Bethlehem BCP–6045, 1960) [W].
- Duke Ellington: *The Ellington Suites* (25/02/1959, 01/04/1959, 14/04/1959 plus 27/04/1971, 05/10/1972 – Pablo 2310–762, 1976) [W].
- André Previn: *André Previn Plays Song by Jerome Kern* (26/02/1959, 10/03/1959 – Contemporary M3567, 1959) [W].
- Arnett Cobb: *Smooth Sailing* (27/02/1959 – Prestige PRLP 7184, 1959) [W].
- Thelonious Monk: *The Thelonious Monk Orchestra at Town Hall* (28/02/1959 – Riverside RLP 12–300, 1959) [W].
- Lena Horne/Harry Belafonte: *Porgy and Bess* (?/02/1959, ?/03/1959 – RCA Victor LSP–2019, 1959) [W].
- Sil Austin: *Plays Pretty for the People* (?/02/1959 – Mercury MG 20424, 1959).

- Jimmy Cleveland: *Rhythm Crazy* (?/02/1959 – EmArcy MGE–26003, 1964) [W].
- Miles Davis: *Kind of Blue* (02/03/1959, 22/04/1959 – Columbia CL 1355, 1959) [W].
- Sonny Rollins Trio: *St. Thomas. Sonny Rollins in Stockholm 1959* (02/03/1959, 04/03/1959 – Dragon DRLP 73, 1984).
- Sonny Rollins Trio: *Live in Europe 1959* (02/03/1959, 04–05/03/1959, 07/03/1959, 09/03/1959, 11/03/1959 – Solar 4569910, 2011).
- Victor Feldman: *Latinsville!* (02–03/03/1959, 20/03/1959, 04/05/1959 – Contemporary M5005, 1960) [W].
- Billie Holiday: *Last Recording* (03–04/03/1959, 11/03/1959 – MGM E3764, 1959) [W].
- Lester Young: *Lester Young in Paris* (04/03/1959 – Verve MG V–8378, 1960).
- Sun Ra and His Arkestra: *Jazz in Silhouette* (06/03/1959 – Impulse! ASD–9265, 1959) [W].
- Sun Ra and His Astro Infinity Arkestra: *Sound Sun Pleasure!!* (06/03/1959 – El Saturn 512, 1970) [W].
- Art Blakey & the Jazz Messengers: *Just Coolin'* (08/03/1959 – Blue Note ST–64201, 2020) [W].
- Bob Brookmeyer: *Portrait of the Artists* (09/03/1959, 06/04/1959, 09/04/1959 – Atlantic 1320, 1960) [W].
- Tommy Flanagan: *Lonely Town* (10/03/1959 – Blue Note GP–3198, 1979) [W].
- The Curtis Fuller Sextette: *Sliding Easy* (12/03/1959 – United Artists UAL 4041, 1959) [W].
- Bob Brookmeyer & Bill Evans: *The Ivory Hunters* (12/03/1959 – United Artists UAL 3044, 1959) [W].
- Art Pepper + Eleven: *Modern Jazz Classics* (14/03/1959, 28/03/1959, 12/05/1959 – Contemporary M3568, 1959) [W].
- Ahmed Abdul-Malik: *East Meets West* (16/03/1959, 31/03/1959 – RCA Victor LPM–2015, 1960) [W].
- Terry Gibbs Orchestra: *Dream Band* (17–19/03/1959 – Contemporary 7647, 1981).
- Terry Gibbs Orchestra: *Dream Band Vol. 3: Flying Home* (17–19/03/1959, ?/11/1959 – Contemporary 7654, 1981).
- Terry Gibbs Orchestra: *Dream Band Vol. 6: One More Time* (17–19/03/1959, ?/11/1959 – Contemporary 7658, 1983).
- The J.J. Johnson Sextet: *Really Livin'* (18–19/03/1959, 24/03/1959 – Columbia CL 1383, 1959) [W].

- Dave Pell: *The Big Small Bands* (19/03/1959, 26/03/1959, 04/05/1959, 07/05/1959 – Capitol T-1309, 1960).
- Paul Quinichette and His Basie-ites: *Like Basie!* (20/03/1959 – United Artists UAL 4024, 1959) [W].
- Mal Waldron: *Impressions* (20/03/1959 – New Jazz NJLP 8242, 1960) [W].
- Lambert, Hendricks & Ross: *The Swingers* (21/03/1959, 24/03/1959 – World Pacific WP-1264, 1959).
- Nat Adderley: *Much Brass* (23/03/1959, 27/03/1959 – Riverside RLP 12-301, 1959) [W].
- Frank Sinatra: *No One Cares* (24-26/03/1959, 14/05/1959 – Capitol W-1221, 1959) [W].
- Abbey Lincoln: *Abbey Is Blue* (25-26/03/1959, 12/05/1959, ?/11/1959 – Riverside RLP 12-308, 1959) [W].
- John Coltrane: *Coltrane Jazz* (26/03/1959, 24/11/1959, 02/12/1959, 21/10/1960 – Atlantic 1354, 1961) [W]
- Herb Ellis & Jimmy Giuffre: *Herb Ellis Meets Jimmy Giuffre* (26/03/1959 – Verve MG V-8311, 1959) [W].
- Sonny Clark: *My Conception* (29/03/1959 – Blue Note GXF-3056, 1979) [W].
- Barney Kessel: *Some Like It Hot* (30-31/03/1959 – Contemporary M3565, 1959) [W].
- Kid Ory Band: *Kid Ory Plays W.C. Handy* (31/03/1959, 01/04/1959 – Verve MG V-1017, 1959).
- Charlie Byrd: *Byrd in the Wind: Jazz at the Showboat Vol. II* (?/03/1959 – Offbeat OJ-3005, 1959).
- Sonny Criss: *At the Crossroads* (?/03/1959 – Peacock PLP 91, 1959).
- Gene Mayl's Dixieland Rhythm Kings: *Jazz in Retrospect* (?/03/1959 – Riverside RLP 12-289, 1959).
- Anita O'Day: *Anita O'Day Swings Cole Porter with Billy May* (02/04/1959, 09/04/1959 – Verve MG V-8312, 1959) [W].
- The Buddy DeFranco Men: *Generalissimo* (02/04/1959 – Verve MG V-8363, 1959).
- The Buddy DeFranco Men: *Live Date!* (02/04/1959 – Verve MG V-8383, 1959).
- The Buddy DeFranco Men: *Bravura* (05/04/1959 – Verve MG V-8363, 1959).
- Anita O'Day: *Cool Heat. Anita O'Day Sings Jimmy Giuffre Arrangements* (06-08/04/1959 – Verve MG V-8312, 1959) [W].
- Buddy Rich & Max Roach: *Rich Versus Roach* (07-08/04/1959 – Mercury MG 20448, 1959) [W].

- Blossom Dearie: *Sings Comden and Green* (08–09/04/1959 – Verve MG V–2109, 1959) [W].
- The Junior Mance Trio: *Junior* (09/04/1959 – Verve MG V–8319, 1959) [W].
- Ben Webster: *Ben Webster and Associates* (09/04/1959 – MG V–8314, 1959) [W].
- Billy Doggett: *On Tour* (09–11/04/1959 – King 667, 1959).
- Buddy Rich: *Richcraft* (09–10/04/1959 – Mercury MG 20451, 1959) [W].
- Bobby Scott: *Bobby Scott Plays the Music of Leonard Bernstein* (09–10/04/1959 – Verve MG V–8326, 1959).
- Sonny Stitt: *A Little Bit of Stitt* (10/04/1959 – Roost RLP 2235, 1959) [W].
- The Mastersounds: *In Concert* (11/04/1959 – World Pacific WP–1269, 1959).
- The Famous Castle Jazz Band: *The Five Pennies* (12–13/04/1959 – Good Time Jazz M12037, 1959).
- Nat King Cole: *A Mis Amigos* (13–16/04/1959 – Capitol W 1220, 1959) [W].
- Billy Strayhorn's Septet: *Cue for Saxophone* (14/04/1959 – Felsted FAJ 7008, 1959) [W].
- Art Blakey & the Jazz Messengers: *At the Jazz Corner of the World* (Vol. 1–2) (15/04/1959 – Blue Note BLP 4015 [Vol. 1]/4016 [Vol. 2], 1959) [W].
- Cecil Taylor: *Love for Sale* (15/04/1959 – United Artists UAL 4046, 1959) [W].
- Young Men from Memphis: *Down Home Reunion* (15/04/1959 – United Artists UAL 4029, 1959).
- Roland Hanna: *Roland Hanna Plays Harold Rome's Destry Rides Again* (16–17/04/1959 – Atco LP SD 33–108, 1959) [W].
- Red Garland: *Red in Blues-ville* (17/04/1959 – Prestige PRLP 7157, 1959) [W].
- Bud Shank: *Slippery When Wet* (18/04/1959 – World Pacific WP–1265, 1959) [W].
- Cal Tjader: *Concert by the Sea* (20/04/1959 – Fantasy LP 3295, 1959).
- Ramsey Lewis: *An Hour with the Ramsey Lewis Trio* (22/04/1959 – Argo LP 645, 1959) [W].
- Dicky Wells: *Trombone Four-in-Hand* (21–22/04/1959 – Felsted FAJ 7009, 1959) [W].
- The Dave Brubeck Quartet: *Gone with the Wind* (22–23/04/1959 – Columbia CL 1347, 1959) [W].
- Cannonball Adderley: *Cannonball Takes Charge* (23/04/1959, 27/04/1959, 12/05/1959 – Riverside RLP 12–303, 1959) [W].
- Mel Tormé with The Meltones: *Back in Town* (23/04/1959, 28–29/04/1959 – Verve MG V–2120, 1959) [W].
- Barney Wilen: *Barney* (23–24/04/1959 – RCA 430.053, 1960).

- Count Basie: *Fresno, California, April 24, 1959* (24/04/1959 – Jazz Unlimited JUCD 2039, 1993).
- Shirley Scott: *Scottie Plays the Duke* (24/04/1959 – Prestige PRLP 7163, 1959) [W].
- Eddie »Lockjaw« Davis/Buddy Tate/Coleman Hawkins/Arnett Cobb: *Very Saxxy* (29/04/1959 – Prestige PR 7167, 1959) [W].
- Peggïe Lee & George Shearing Quintet: *Beauty and the Beat!* (29/04/1959 – Capitol ST 1219, 1959) [W].
- Nina Simone: *The Amazing Nina Simone* (?/04/1959 – Colpix CP 407, 1959) [W].
- John Coltrane: *Giant Steps* (04–05/05/1959, 02/12/1959 – Atlantic 1311, 1960) [W].
- Charles Mingus: *Mingus Ah Um* (05/05/1959, 12/05/1959 – Columbia CL 1370, 1959) [W].
- Pete Brown: *From the Heart* (05–06/05/1959 – Verve MG V–8365, 1959).
- Philly Joe Jones Big Band Sounds: *Drums Around the World* (04/05/1959, 11/05/1959, 28/05/1959 – Riverside RLP 12–302, 1959) [W].
- Ray Charles: *The Genius of Ray Charles* (06/05/1959, 23/06/1959 – Atlantic 1312, 1959) [W].
- John Lewis: *Improvïsed Meditations and Excursions* (07–08/05/1959 – Atlantic 1313, 1959) [W].
- Lee Konitz & Jimmy Giuffrë: *Lee Konitz Meets Jimmy Giuffrë* (12–13/05/1959 – Verve MG V–8335, 1959) [W].
- Arnett Cobb: *Party Time* (14/05/1959 – Prestige PRLP 7165, 1959) [W].
- Art Farmer: *Brass Shout* (14/05/1959 – United Artists UAL 4047, 1959) [W].
- Manny Albam, Teddy Charles, William Russo, Teo Macero with The Manhattan Jazz All-Stars: *Something New, Something Blue* (15/05/1959 – Columbia CL 1388, 1959).
- Oscar Peterson: *A Jazz Portrait of Frank Sinatra* (18/05/1959 – Verve MG V–8334, 1959) [W].
- Sonny Stitt & The Oscar Peterson Trio: *Sonny Stitt Sits In with The Oscar Peterson Trio* (18/05/1959 – Verve MG V–8344, 1960) [W].
- The Three Sounds: *Good Deal* (20/05/1959 – Blue Note BLP 4020, 1960) [W].
- Curtis Fuller's Quintet: *Blues-ette* (21/05/1959 – Savoy MG–12141, 1960) [W].
- Blossom Dearie: *My Gentleman Friend* (21–22/05/1959 – Verve MG V–2125, 1959) [W].
- Count Basie & Billy Eckstine: *Basie/Eckstine Incorporated* (22/05/1959, 28/07/1959 – Roulette R–52029, 1959) [W].

- Ornette Coleman: *The Shape of Jazz to Come* (22/05/1959 – Atlantic 1317, 1959) [W].
- Willis Jackson: *Please Mr. Jackson* (25/05/1959 – Prestige PRLP 7162, 1959) [W].
- Willis Jackson: *Cool »Gator«* (25/05/1959, 09/11/1959, 26/02/1960 – Prestige PRLP 7172, 1960) [W].
- Willis Jackson: *Blue Gator* (25/05/1959, 09/11/1959, 26/02/1960, 16/08/1960 – Prestige PRLP 7183, 1960) [W].
- Willis Jackson: *Together Again!* (25/05/1959, 09/11/1959, 26/02/1960, 13/12/1961 – Prestige PRLP 7364, 1965) [W].
- Willis Jackson: *Together Again, Again* (25/05/1959, 09/11/1959, 26/02/1960, 16/08/1960 – Prestige PRLP 7428, 1966) [W].
- Finn Mickelborg: *A Bit à la Miles* (25/05/1959 – Debut DEP 46, 1959).
- The John Mehegan Quartet: *Casual Affair* (28/05/–02/06/1959 – T.J. Records TJLP-A1, 1959).
- Duke Ellington: *Anatomy of a Murder* (29/05/1959, 01–02/06/1959 – Columbia CL 1360, 1959) [W].
- Count Basie: *Breakfast Dance and Barbecue* (31/05/1959 – Roulette R-52028, 1959) [W].
- Donald Byrd: *Byrd in Hand* (31/05/1959 – Blue Note BLP 4019, 1959) [W].
- Big Miller: *Did You Ever Hear the Blues?* (?/05/1959 – United Artists UAL 3047, 1959).
- Randy Weston: *Destry Rides Again* (?/05/1959 – United Artists UAL 4045, 1959) [W].
- Thelonious Monk: *5 By Monk By 5* (01–02/06/1959 – Riverside RLP 12–305, 1959) [W].
- Art Taylor: *Taylor's Tenors* (03/06/1959 – New Jazz NJLP 8219, 1959) [W].
- Buster Smith: *The Legendary Buster Smith* (07/06/1959 – Atlantic 1323, 1959) [W].
- Anita O'Day: *Anita O'Day and Billy May Swing Rodgers and Hart* (06–08/06/1959 – Verve MG V-2141, 1960) [W].
- Herb Geller: *Herb Geller and His All Stars Play Selections from Jule Styne and Stephen Sondheim's Music for Gypsy* (09–10/06/1959 – Atco LP 33–109, 1959).
- Yusef Lateef: *The Dreamer* (11/06/1959 – Savoy MG 12139, 1959) [W].
- Yusef Lateef: *The Fabric of Jazz* (11/06/1959 – Savoy MG 12140, 1959) [W].
- Maynard Ferguson: *A Message from Birdland* (17/06/1959 – Roulette R-52027, 1959).
- Walter Perkins: *MJT + III* (17–18/06/1959 – Vee Jay VJLP-1013, 1959).

- Phineas Newborn Jr.: *Piano Portraits* (17–18/06/1959 – Roulette R-52031, 1959) [W].
- Benny Golson: *Gone with Golson* (20/06/1959 – New Jazz NJLP 8235, 1960) [W].
- Billy Taylor: *With Four Flutes* (20/06/1959, 24/06/1959 – Riverside RLP 12–306, 1959) [W].
- Billy Taylor: *Taylor Made Jazz* (20/06/1959, 24/06/1959 – Argo LP 650, 1959) [W].
- Jules Farmer: *Jules Farmer* (23–25/06/1959 – Imperial LP 12028, 1959).
- Billy Taylor: *One for Fun* (24/06/1959 – Atlantic 1329, 1959) [W].
- The Dave Brubeck Quartet: *Time Out* (25/06/1959, 01/07/1959, 18/08/1959 – Columbia CL 1397, 1959) [W].
- Les Elgart and His Orchestra: *Music from the Broadway Hit Production Saratoga* (?/06/1959 – RCA Victor LPM–2166, 1959).
- Ike Quebec: *From Hackensack to Englewood Cliffs* (01/07/1959, 20/07/1959 – Blue Note 66083, 2000) [vgl. auch *The Complete Blue Note 45 Sessions* – Blue Note 11441, 2005] [W].
- Jackie McLean: *New Soil* (02/07/1959 – Blue Note BLP 4013, 1959) [W].
- Barney Wilen Quartet: *Newport '59* (04/07/1959 – Fresh Sound Records FSR CD–165, 1991).
- Oscar Peterson: *The Jazz Soul of Oscar Peterson* (14/07–09/08/1959 – Verve MG V–8351, 1959) [W].
- Oscar Peterson: *Oscar Peterson Plays the George Gershwin Song Book* (14/07–09/08/1959 – Verve MG V–2054, 1959) [W].
- Oscar Peterson: *Oscar Peterson Plays the Cole Porter Song Book* (14/07–09/08/1959 – Verve MG V–2052, 1959) [W].
- Oscar Peterson: *Oscar Peterson Plays the Irving Berlin Song Book* (14/07–09/08/1959 – Verve MG V–2053, 1959) [W].
- Oscar Peterson: *Oscar Peterson Plays the Duke Ellington Song Book* (14/07–09/08/1959 – Verve MG V–2055, 1959) [W].
- Oscar Peterson: *Oscar Peterson Plays the Jerome Kern Song Book* (14/07–09/08/1959 – Verve MG V–2056, 1959) [W].
- Oscar Peterson: *Oscar Peterson Plays the Richard Rodgers Song Book* (14/07–09/08/1959 – Verve MG V–2057, 1959) [W].
- Oscar Peterson: *Oscar Peterson Plays the Harry Warren and Vincent Youmans Song Book* (14/07–09/08/1959 – Verve MG V–2059, 1959).
- Oscar Peterson: *Oscar Peterson Plays the Harold Arlen Song Book* (14/07–09/08/1959 – Verve MG V–2060, 1959) [W].

- Oscar Peterson: *Oscar Peterson Plays the Jimmy McHugh Song Book* (14/07-09/08/1959 – Verve MG V-2061, 1959).
- John Lewis: *Odds Against Tomorrow* (16-17/07/1959, 20/07/1959 – United Artists UAL 4061, 1959) [W].
- Joe Castro: *Groove Funk Soul* (18-19/07/1959 – Atlantic 1324, 1960) [W].
- Henry »Red« Allen & Edward »Kid« Ory: *Red Allen Meets Kid Ory* (19/07/1959 – Verve MG V-1018, 1959).
- The Albert Nicholas Quartet: *The Albert Nicholas Quartet with Art Hodes* (19/07/1959, 27/07/1959 – Delmark DL-207, 1960).
- Memphis Slim: *The Real Boogie Woogie* (19/07/1959 – Folkways FG 3524, 1959).
- Count Basie: *String Along with Basie* (20/07/1959, 10-11/05/1960 – Roulette R-52051, 1960) [W].
- Max Roach: *Quiet as It's Kept* (21/07/1959 – Mercury MG 20491, 1960) [W].
- Chet Baker: *Chet Baker Plays the Best of Lerner & Loewe* (21-22/07/1959 – Riverside RLP 12-307, 1959) [W].
- The Richard Evans Trio: *Richard's Almanac* (21-23/07/1959 – Argo LP 658, 1959).
- The Barbara Carroll Trio: *Why Not?* (24/07/1959 – Sesac N-3201/02, 1959 [Jazz Vault JV-114, 1979]).
- André Previn and His Pals: *West Side Story* (24-25/07/1959 – Contemporary M3572, 1959) [W].
- Ira Sullivan: *Blue Stroll* (26/07/1959 – Delmark DL-402, 1961) [W].
- Thelonious Monk: *Les Liaisons Dangereuses* (27/07/1959 – Sam SRS-1-CD/ Saga SRS-1-CD, 2017) [W].
- Art Blakey and the Jazz Messengers: *Les Liaisons Dangereuses* (28-29/07/1959 – Fontana 680 203, 1960) [W].
- Art Farmer: *The Aztec Suite* (29-30/07/1959 – United Artists UAL 4082, 1959) [W].
- Albert Nicholas with Art Hodes' All-Star Stompers: *Albert Nicholas with Art Hodes' All-Star Stompers* (30-31/07/1959 – Delmark DL 209, 1959).
- Saxes Inc.: *Saxes Inc.* (?/07/1959, ?/08/1959 – Warner Bros. W 1336, 1959).
- Tony Scott: *Golden Moments* (01/08/1959, 09/08/1959 – Muse MR 5230, 1982).
- Tony Scott: *I'll Remember* (01/08/1959, 09/08/1959 – Muse MR 5266, 1984).
- Walter Davis Jr.: *Davis Cup* (02/08/1959 – Blue Note BLP 4018, 1960) [W].
- Jimmy Giuffre: *Ad Lib* (03/08/1959 – Verve MG V-8361, 1960) [W].
- Lambert, Hendricks & Ross: *The Hottest New Group in Jazz* (06/08/1959, 04/11/1959 – Columbia CL 1403, 1959) [W].

- Johnny Griffin: *The Little Giant* (04–05/08/1959 – Riverside RLP 12–304, 1959) [W].
- The Jimmy Giuffre 3: *The Easy Way* (06–07/08/1959 – Verve MG V–8337, 1959) [W].
- Stuff Smith: *Cat on a Hot Fiddle* (07/08/1959, 22/10/1959 – Verve MG V–8339, 1959) [W].
- Duke Ellington: *Live at the Blue Note* (09/08/1959 – Roulette SRCP 3001, 1969 [als Billy Strayhorn: *!!!Live!!!* – vollständige Reissue unter heutigem Namen als Roulette CDP 7243 828 637 2 4, 1994]) [W].
- Jimmie Dodd: *Lonely Guitar* (10–11/08/1959, 13/08/1959 – Imperial LP–9089, 1959).
- Illinois Jacquet: *Illinois Jacquet Flies Again* (11/08/1959 – Roulette R–52035, 1959).
- Red Garland: *Satin Doll* (12/08/1959, 02/10/1959 – Prestige PRLP 7859, 1971) [W].
- Coleman Hawkins with the Red Garland Trio: *Coleman Hawkins with the Red Garland Trio [aka Swingsville 2001]* (12/08/1959 – Swingsville SVLP 2001, 1959) [W].
- Coleman Hawkins: *Hawk Eyes* (12/08/1959 – Prestige PR7156, 1959) [W].
- Wynton Kelly: *Kelly Great* (12/08/1959 – Vee-Jay VJLP 1016, 1960) [W].
- The Dave Brubeck Quartet & Bill Smith: *The Riddle. Compositions by Bill Smith* (12–13/08/1959 – Columbia CL 1454, 1959).
- Tiny Grimes with Jerome Richardson: *Tiny in Swingville* (13/08/1959 – Swingville SVLP 2002, 1959) [W].
- Bill Jennings: *Enough Said!* (21/08/1959 – Prestige PR7164, 1959) [W].
- The Modern Jazz Quartet: *Pyramid* (22/08/1959, 25/08/1959, 21/12/1959, 15/01/1960 – Atlantic 1325, 1960) [W].
- Blue Mitchell: *Blue Soul* (24/08/1959, 28/09/1959, 30/09/1959 – Riverside RLP 12–309, 1959) [W].
- Mark Murphy: *Mark Murphy's Hip Parade* (24/08/1959, 26/08/1959, 28/08/1959 – Capitol T–1299, 1960) [W].
- Dizzy Reece: *Blues in Trinity* (24/08/1959 – Blue Note BLP 4006, 1959) [W].
- Kenny Burrell with Art Blakey: *On View at the Five Spot Cafe* (25/08/1959 – Blue Note BLP 4021, 1960) [W].
- The Curtis Fuller Jazztet with Benny Golson: *The Curtis Fuller Jazztet* (25/08/1959 – Savoy MG–12143, 1959) [W].
- *Lenox School of Jazz Concert* (29/08/1959 – Royal Jazz (D) [S]OJ 1/2, 1959 [Royal Jazz RJD 513, 1990]).

- The Modern Jazz Disciples: *The Modern Jazz Disciples* (29–30/08/1959, 13/09/1959 – New Jazz NJLP 8222, 1959).
- Horace Silver: *Blowin' the Blues Away* (29–30/08/1959, 13/09/1959 – Blue Note BLP 4017, 1959) [W].
- Teddy Edwards with Les McCann Ltd.: *It's About Time*²¹⁴ (?/08/1959 – Pacific Jazz PJ–6, 1960) [W].
- Harold Land: *The Fox* (?/08/59 – Hifijazz J–612, 1960) [W].
- James Moody: *James Moody* (?/08/59 – Argo LP 648, 1959) [W].
- André Previn: *The Subterraneans* (02/09/1959, 11–12/01/1960, 03/02/1960 – MGM SE 3812 ST, 1960) [W].
- Georgie Auld: *Homage* (05/09/1959 – Xanadu 190, 1982).
- Ahmad Jamal: *Portfolio of Ahmad Jamal* (05–06/09/1959 – Argo LP 638, 1959) [W].
- Paul Desmond: *First Place Again!* (05–07/09/1959 – Warner Bros. W 1356, 1959) [W].
- Duke Ellington: *Festival Season* (08/09/1959 – Columbia CL 1400, 1960) [W].
- The Herb Pilhofer Trio: *Jazz* (08–09/09/1959 – Argo LP 657, 1960).
- Joe Turner: *Big Joe Rides Again* (09/09/1959 – Atlantic 1332, 1960).
- Milt Jackson & Quincy Jones: *The Ballad Artistry of Milt Jackson* (09–10/09/1959 – Atlantic 1342, 1959) [W].
- The Dave Brubeck Quartet: *Southern Scene* (10–11/09/1959, 29/10/1959 – Columbia CL 1439, 1959).
- Johnny »Hammond« Smith: *All Soul* (11/09/1959 – New Jazz NJLP 8221, 1959) [W].
- Nina Simone: *Nina Simone at Town Hall* (12/09/1959, ?/10/1959 – Colpix CP 409, 1959) [W].
- Ted Auletta and The Dixieland Dandies: *In New Orleans with the Dixieland Dandies* (14–15/09/1959 – Argo LP 654, 1960).
- The Lou McGarity Big Eight: *Blue Lou* (14–15/09/1959 – Argo LP 654, 1960).
- Kenny Burrell: *A Night at the Vanguard* (16/09/1959 – Argo LP 655, 1960) [W].
- Buck Clayton All Stars: *Copenhagen Concert* (17/09/1959 – SteepleChase [DK] SCC–6006/7, 1979) [W].
- Dizzy Gillespie Quintet: *Copenhagen Concert* (17/09/1959 – SteepleChase [DK] SCCD 36024, 1992).
- Gloria Lynne: *Lonely and Sentimental* (17/09/1959 – Everest LPBR 5063, 1959).
- Al Smith: *Hear My Blues* (20/09/1959 – Bluesville BVLP 1001, 1960) [W].
- Sonny Stitt: *The Sonny Side of Stitt* (21/09/1959 – Roost RLP 22140, 1960) [W].

- Stan Kenton: *Standards in Silhouette* (21–22/09/1959 – Capitol T–1394, 1960) [W].
- Kid Ory & Red Allen: *A Jazz Concert in Berlin* (22/09/1959 – Jazz Crusade JCCD–3125, 2007).
- Stan Kenton: *Viva Kenton!* (22–23/09/1959 – Capitol ST 1305, 1960) [W].
- Shelly Manne & His Men: *At the Black Hawk* (Vol. 1–5) [(12–24/09/1959 – Contemporary M3577–M3580, OJCCD–660–2, 1960 [Vol. 1–4]/1991 [Vol. 5]) [W].
- The Modern Jazz Quartet & Guests: *Third Stream Music* (23/09/1959, 15/01/1960 – Atlantic 1345, 1960).
- Ronnie Ross & Allan Ganley: *The Jazz Makers* (23/09/1959 – Atlantic 1333, 1960).
- Chet Baker: *Chet Baker in Milan* (25–26/09/1959, 06/10/1959 – Jazzland JLP 18, 1959) [W].
- Chet Baker: *Chet Baker with Fifty Italian Strings* (28–29/09/1959, 05/10/1959 – Jazzland JLP 21, 1959) [W].
- Al Grey & The Basie Wing: *The Last of the Big Plungers* (25/09/1959, 28/09/1959 – Argo LP 653, 1960) [W].
- Roland Hanna: *The Piano of Roland Hanna: Easy to Love* (25/09/1959 – Atco LP SD 33–121, 1959) [W].
- Lem Winchester & Benny Golson: *Winchester Special* (25/09/1959 – New Jazz NJLP 8223, 1959) [W].
- Jimmy Wisner Trio: *Blues for Harvey* (?/09/1959 – Felsted FL 7509, 1959).
- Red Garland: *Red Garland Live!* (02/10/1959 – New Jazz NJLP 8326, 1965) [W].
- Red Garland: *Lil' Darlin'* (02/10/1959 – Status ST 8314, 1959) [W].
- Red Garland: *Red Garland at the Prelude* (02/10/1959 – Prestige PRLP 7170, 1971) [W].
- Jimmy Witherspoon: *At the Monterey Jazz Festival* (02/10/1959 – Hifi Jazz J421, 1959).
- Donald Byrd: *Fuego* (04/10/1959 – Blue Note BLP 4026, 1959) [W].
- Duke Ellington: *Berlin 1959* (04/10/1959 – Storyville 1038315, 2021).
- The Wes Montgomery Trio: *The Wes Montgomery Trio [aka A Dynamic New Sound]* (05–06/10/1959 – Riverside RLP 12–310, 1959) [W].
- George Lewis and His Orchestra: *Blues from the Bayou* (07/10/1959 – Verve MG V–1019, 1960).
- George Lewis and His Orchestra: *Dr. Jazz* (08/10/1959 – Verve MG V–1021, 1960).

- Ornette Coleman: *Change of the Century* (08–09/10/1959 – Atlantic 1327, 1959) [W].
- The Modern Jazz Quartet: *Music from Odds Against Tomorrow* (09–10/10/1959 – United Artists UAL 4063, 1959) [W].
- Max Roach: *Moon Faced and Starry Eyed* (09–10/10/1959 – Mercury MG 20539, 1960) [W].
- Stan Kenton, June Christy & The Four Freshmen: *Road Show* (10/10/1959 – Capitol STBO 1327, 1960) [W].
- Oscar Peterson: *Oscar Peterson Plays Porgy & Bess* (12/10/1959 – Verve MG V–8340, 1959) [W].
- Yusef Lateef: *Cry! – Tender* (16/10/1959 – New Jazz NJLP 8324, 1960) [W].
- The Cannonball Adderley Quintet: *The Cannonball Adderley Quintet in San Francisco* (18/10/1959, 20/10/1959 – Riverside RLP 12–311, 1959) [W].
- Jackie McLean: *Swing, Swang, Swingin'* (20/10/1959 – Blue Note BLP 4024, 1960) [W].
- Jerome Richardson: *Roamin' with Richardson* (21/10/1959 – New Jazz NJLP 8226, 1960) [W].
- Thelonious Monk: *Thelonious Alone in San Francisco* (21–22/10/1959 – Riverside RLP 12–312, 1959) [W].
- Tony Bennett: *To My Wonderful One* (23/10/1959, 10–12/11/1959 – Columbia CL 1429, 1960) [W].
- Thad Jones: *Motor City Scene* (24/10/1959, 31/10/1959 – United Artists UAL 4024, 1959).
- Duke Pearson: *Profile* (24/10/1959 – Blue Note BLP 4022, 1960) [W].
- Pete Fountain: *Pete Fountain Day* (26/10/1959 – Coral CRL 57313, 1959).
- Randy Weston: *Live at the Five Spot* (26/10/1959 – United Artists UAL 4066, 1959) [W].
- Bill Henderson: *Bill Henderson Sings* (27/10/1959 – Vee-Jay VJLP 1014, 1959).
- Bev Kelly: *Love Locked Out* (27–28/10/1959, 30/10/1959 – Riverside RLP 328, 1959).
- Tony Bennett: *Sings for Two* (28/10/1959 – Columbia CL 1446, 1961) [W].
- Tony Scott: *Sung Heroes* (28–29/10/1959 – Sunnyside SSC 1015, 1986).
- Ray Bryant: *Ray Bryant Plays* (29/10/1959, 05–06/11/1959 – Signature SM 6008, 1960) [W].
- Lee Konitz: *You and Me* (29–30/10/1959 – Verve MG V–8362, 1959) [W].
- Oliver Nelson: *Meet Oliver Nelson* (30/10/1959 – New Jazz NJLP 8224, 1959) [W].

- Lou Donaldson: *The Time Is Right* (31/10/1959, 29/11/1959 – Blue Note BLP 4025, 1960) [W].
- Buddy Colette and His Swinging Sheperds: *At the Cinema!* (?/10/1959 – Mercury MG 20447, 1959).
- Toots Thielemanns: *The Soul of Toots Thielemanns* (?/10/1959, ?/11/1959 – Signature SM 6006, 1959).
- Charles Mingus: *Mingus Dynasty* (01/11/1959, 13/11/1959 – Columbia CL 1440, 1960) [W].
- Gerry Mulligan & Ben Webster: *Gerry Mulligan Meets Ben Webster* (03/11/1959, 02/12/1959 – Verve MG V-8343, 1960) [W].
- Quincy Jones: *The Great Wide World of Quincy Jones* (04-05/11/1959, 11/11/1959 – Mercury MG 20561, 1959) [W].
- Johnny »Hammond« Smith: *That Good Feelin'* (04/11/1959 – New Jazz NJLP 8229, 1959) [W].
- Oscar Peterson: *Swinging Brass with the Oscar Peterson* (05/11/1959 – Verve MG V-8364, 1960) [W].
- Ben Webster & Oscar Peterson: *Ben Webster Meets Oscar Peterson* (06/11/1959 – Verve MG V-8349, 1960) [W].
- Wayne Shorter: *Introducing Wayne Shorter* (09-10/11/1959 – Vee-Jay VJLP 3006, 1960) [W].
- Willis Jackson: *Cookin' Cherry* (09/11/1959, 26/02/1960, 16/08/1960 – Prestige PRLP 7211, 1961) [W].
- Art Blakey & the Jazz Messengers: *Africaine* (10/11/1959 – Blue Note LT 1088, 1981) [W].
- Carmen McRae: *Something to Swing About* (10-12/11/1959 – Kapp KL 1169, 1960) [W].
- Kenny Dorham: *Quiet Kenny* (13/11/1959 – New Jazz NJLP 8225, 1960) [W].
- Art Blakey & the Jazz Messengers: *Art Blakey et les Jazz Messengers au Théâtre des Champs-Élysées* (15/11/1959 – RCA 430.054, 1960) [W].
- Gerry Mulligan & Johnny Hodges: *Gerry Mulligan Meets Johnny Hodges* (17/11/1959 – Verve MG V-8367, 1960) [W].
- Philly Joe Jones: *Showcase* (17-18/11/1959 – Riverside RLP 12-313, 1959) [W].
- Dizzy Reece: *Star Bright* (19/11/1959 – Blue Note BLP 4023, 1960) [W].
- Miles Davis: *Sketches of Spain* (20/11/1959, 10-11/03/1960 – Columbia CL 1480, 1960) [W].
- The Teddy Charles Group: *On Campus: Ivy League Concert* (21/11/1959 – Bethlehem BCP-6044, 1960).

- Ted McNabb & Co.: *Big Band Swing* (19/11/1959, 23/11/1959, 25/11/1959 – Epic LN 3663, 1960).
- J.R. Monterose: *The Message* (24/11/1959 – Jaro International JAM-5004, 1960).
- Jimmy Heath: *The Thumper* (27/11/1959, 30/11/1959, 07/12/1959 – Riverside RLP 12-314, 1960) [W].
- Terry Gibbs Orchestra: *Dream Band Vol. 2: The Sundown Sessions* (?/11/1959 – Contemporary 7652, 1981).
- The Australian All Stars: *Jazz for Beach-Niks* (01-02/12/1959, 15-16/12/1959 – Bethlehem BCP-6070, 1963).
- Milt Buckner: *Mighty High* (02/12/1959 – Argo LP 660, 1960).
- Jimmy Witherspoon, Gerry Mulligan & Ben Webster: *At the Renaissance* (02/12/1959 – Vogue LAE 12253, 1961).
- Buck Clarke Quintet: *Cool Hands* (02-03/12/1959 – Offbeat OJ-3003, 1960).
- Eddie »Lockjaw« Davis with Shirley Scott: *Misty* (04/12/1959, 12/04/1960 – Moodsville MV 30, 1963) [W].
- Shirley Scott: *Soul Searchin'* (04/12/1959 – Prestige PRLP 7173, 1960) [W].
- Sonny Red: *Out of the Blue* (05/12/1959, 23/01/1960 – Blue Note BLP 4032, 1960) [W].
- Nancy Wilson: *Like in Love* (05/12/1959, 07-08/12/1959 – Capitol T-1319, 1960) [W].
- Shelly Manne & His Men: *The Proper Time* (07-14/12/1959, 28/01/1960 – Contemporary M3587, 1961) [W].
- The Paul Smith Trio: *The Big Men* (08-09/12/1959 – Verve MG V-2130, 1960).
- Frank Wess: *Opus de Blues [aka I Hear Ya Talkin']* (08/12/1959 – Savoy SST-13009 [SJL 1136], 1984) [W].
- Frank Strozier: *Fantastic Frank Strozier* (09/12/1959, 03/02/1960 – Vee-Jay VJLP 3005, 1960) [W].
- Ray Bryant: *Little Susie* (10/12/1959, 19/01/1960 – Columbia CL 1449, 1960) [W].
- Jimmy Forrest: *All the Gin Is Gone* (10/12/1959, 12/12/1959 – Delmark DL-404, 1965) [W].
- Jimmy Forrest: *Black Forrest* (10/12/1959, 12/12/1959 – Delmark DL-427, 1972) [W].
- The Red Garland Trio + Eddie »Lockjaw« Davis: *The Red Garland Trio + Eddie »Lockjaw« Davis [aka Moodsville Volume 1]* (11/12/1959 – Moodsville MVLP 1, 1960) [W].

- Bud Powell: *Bud in Paris* (12/12/1959, 14/02/1960, 12/03/1960, 15/06/1960, 14/10/1960 – Xanadu 102, 1975) [W].
- Tal Farlow: *The Guitar Artistry of Tal Farlow* (15–16/12/1959 – Verve MG V–8370, 1960).
- Tal Farlow: *Plays the Music of Harold Arlen* (15–16/12/1959 – Verve MG V–8371, 1960).
- Count Basie: *Dance Along with Basie* (16/12/1959, 18/12/1959, 28/12/1959, 30–31/12/1959 – Roulette R–52036, 1960) [W].
- Duke Pearson: *Tender Feelin's* (16/12/1959, 19/12/1959 – Blue Note BLP 4035, 1960) [W].
- The Curtis Fuller Sextette: *Imagination* (17/12/1959 – Savoy MG–12144, 1959) [W].
- Erroll Garner: *Dreamstreet* (18/12/1959 – ABC Paramount ABC 365, 1961).
- Buddy Tate: *Tate's Date* (18/12/1959 – Swingville SVLP 2003, 1960) [W].
- Art Blakey & the Jazz Messengers: *Paris Jam Session* (18/12/1959 – Fontana 680 207, 1961) [W].
- Eddie »Lockjaw« Davis & Shirley Scott: *Bacalao* (20/12/1959 – Prestige PRLP 7178, 1960) [W].
- Mose Allison: *Transfiguration of Hiram Brown* (21/12/1959, 23/12/1959, 11/01/1960 – Columbia CL 1444, 1960) [W].
- Sonny Stitt: *Saxophone Supremacy* (21/12/1959, 23/12/1959 – Verve MG V–8377, 1961) [W].
- Sonny Stitt: *Sonny Stitt Blows the Blues* (21–22/12/1959 – Verve MGV–8324, 1960) [W].
- Benny Golson: *Getting' with It* (23/12/1959 – New Jazz NJLP 8248, 1960) [W].
- Bill Evans Trio: *Portrait in Jazz* (28/12/1959 – Riverside RLP 1162, 1960) [W].
- James Moody: *Hey! It's James Moody* (29/12/1959 – Argo LP 666, 1960) [W].
- Debby Moore: *My Kind of Blues* (?/12/1959 – Top Rank International RM 301, 1960).

Weitere im Jahr 1959 aufgenommene und/oder veröffentlichte Alben ohne verifizierbare Angaben zum genauen Recording Date in alphabetischer Reihenfolge:

- Larry Adler: *An Evening with Larry Adler* (Decca DL 8908, 1959).

- Manny Albam and His Orchestra: *Drum Feast* (United Artists UAL 3079, 1959).
- Tony Aless and His Quartet: *Good Housekeeping's Plan for Reducing the Sporting Way* (Harmony HL 7199, 1959).
- Steve Allen: *Steve Allen Plays* (Dot DLP 3161, 1959).
- Ernestine Anderson: *The Toast of the Nation's Critics* (Mercury MG 20400, 1959).
- Chet Atkins: *My Brother Sings* (RCA Victor LPM 1932, 1959).
- Georgie Auld and The Mello-Larks: *The Melody Lingers On* (Top Rank International RM 306, 1959).
- Georgie Auld: *Hawaii on the Rocks* (Jaro International JAM-5003, 1959).
- Georgie Auld: *Manhattan with Strings* (United Artists UAL 3068, 1959).
- Georgie Auld: *Plays for Melancholy Babies* (ABC-Paramount ABC 287, 1959).
- Don Bagley: *Jazz Horizons: The Soft Sell* (Dot DLP 9007, 1959).
- Pearl Bailey: *Pearl Bailey Sings Porgy & Bess and Other Gershwin Melodies* (Roulette R-25063, 1959).
- Harold »Shorty« Baker: *The Broadway Beat* (King 608, 1959).
- Chris Barber's Jazz Band: *Petite Fleur* (Laurie LLP 1001, 1959).
- Chris Barber: *Here Is Chris Barber* (Atlantic 1292, 1959).
- Warren Barker: *77 Sunset Strip* (Warner Bros. W 1289, 1959).
- George Barnes and His Quartet: *Country Jazz* (Colortone C33-4915, 1959).
- Barons of Dixieland: *The Sensational Barons of Dixieland Visit the Bowery* (Silver Deal UT 113, 1959).
- Ray Bauduc & Nappy LaMare: *Two-Beat Generation* (Capitol T-1198, 1959).
- Les Baxter: *Les Baxter's Jungle Jazz* (Capitol T-1184, 1959) [W].
- Louis Bellson: *Louis Bellson Swings Jule Styne* (Verve MG V-2131, 1960).
- Betty Bennett with the André Previn Trio: *I Love to Sing* (United Artists UAL 3070, 1959).
- Luiz Bonfá: *O Violao de Luiz Bonfá* (Cook 1134, 1959).
- Earl Bostic: *Dance Music from the Bostic Workshop* (King 613, 1959).
- Earl Bostic: *Earl Bostic Plays Sweet Tunes from the Roaring 20s* (King 620, 1959).
- Earl Bostic: *Earl Bostic Plays Sweet Tunes from the Swinging 30s* (King 632, 1959).
- Earl Bostic: *Earl Bostic Plays Sweet Tunes from the Sentimental 40s* (King 640, 1959) [W].
- Earl Bostic: *Musical Pearls by Earl Bostic* (King 662, 1959).
- Ruby Braff: *Blowing Around the World* (United Artists UAL 3045, 1959).
- Ruby Braff: *Ruby Braff Goes Girl Crazy* (Warner Bros. W 1273, 1959).

- Ruby Braff: *You're Getting to Be a Habit with Me* (Stere-O-Craft RCS-507 M, 1959).
- Buddy Bregman and His Dance Band: *Swingin' Standards* (World Pacific WP-1263, 1959).
- The Brothers Candoli: *Bell, Book & Candoli* (Dot DLP 3168, 1959).
- The Brothers Candoli: *Two for the Money* (Mercury MG 20515, 1959).
- Les Brown and His Band of Renown: *Swing Song Book* (Coral CRL 757300, 1959).
- Les Brown and His Band of Renown: *Jazz Song Book* (Coral CRL 757311, 1960).
- Patti Brown: *Patti Brown Plays Big Piano* (Columbia CL 1379, 1959).
- Ralph Burns and His Orchestra: *Porgy & Bess in Modern Jazz* (Decca DL 9215, 1959).
- Don Byas & Drew Moore: *Danish Brew* (Craig Jazz Mark 101, 1959).
- Bobby Byrne: *The Jazzbone's Connected to the Trombone* (Grand Award G.A. 33-416, 1959).
- Red Callender: *The Lowest* (MetroJazz E1007, 1959).
- Frankie Carle: *Piano Bouquet* (Harmony HL 7166, 1959).
- Frankie Carle: *The Piano Style of Frankie Carle* (RCA Camden CAL 478, 1959).
- Barbara Carroll: *Songs from the Rodgers and Hammerstein Musical Flower Drum Song* (Kapp KL 1113, 1959).
- Barbara Carroll: *Satin Doll* (Kapp KL 1193, 1959).
- Diahann Carroll/André Previn: *Porgy and Bess* (United Artists UAL 4021, 1959).
- Teddy Charles, Indrees Sulieman, John Jenkins & Mal Waldron: *Coolin'* (New Jazz NJLP 8216, 1959).
- François Charpin Trio: *Champagne Cocktail* (Kapp KL 1111, 1959).
- The Clark Sisters: *Swing Again* (Dot DLP 3137, 1959).
- The Michael Cordin Septet: *Silhouettes in Jazz* (Everest LPBR 5038, 1959).
- Cozy Cole: *Hits!* (Love LP 500 M, 1959).
- Cozy Cole: *The Drummer with the Big Beat* (King 673, 1959).
- Chris Connor: *Sings Ballads of the Sad Cafe* (Atlantic 1307, 1959).
- Hans Conried: *Peter Meets Wolf in Dixieland* (Strand SL 1001, 1959).
- Johnny Costa: *In My Own Quite Way* (Dot DLP 3167, 1959).
- The Jomar Dagrón Quartet: *The Jomar Dragon Quartet Featuring Phil Urso* (Legacy Records MK 1050, 1959).
- Bobby Darin: *This Is Darin* (Atco 33-115, 1960) [W].
- Eddie »Lockjaw« Davis: *This and That* (King 637, 1959).
- Sammy Davis Jr./Carmen McRae: *Porgy and Bess* (Decca DL 8854, 1959).

- The Diamonds: *The Diamonds Meet Pete Rugolo* (Mercury MG 20368, 1959).
- Wilbur De Paris and His New New Orleans Jazz: *That's a Plenty* (Atlantic 1318, 1959).
- The Dixie Rebels: *The Dixie Rebels* (Command RS 33–801, 1959).
- Marge Dodson: *In the Still of the Night* (Columbia CL 1309, 1959).
- Eric Dolphy: *Hot & Cool Latin* (Blue Moon BM 3057, 1996).
- Dorothy Donegan: *Live* (Capitol T–1155, 1959).
- The Dorothy Donegan Trio: *September Song* (Jubilee LP 1013, 1959).
- Frank D'Rone: *Frank D'Rone Sings* (Mercury MG 20418, 1959).
- Al »Spider« Dungan: *Please Don't Put Your Empties on the Piano* (Warner Bros. W 1329, 1959).
- Les Elgart: *On Tour* (Columbia CL 1291, 1959).
- Mercer Ellington and His Orchestra: *Colors in Rhythm* (Coral CRL 57293, 1959).
- Doc Evans and His Dixieland Band: *Muskrat Ramble* (Audiophile AP–56, 1959).
- Doc Evans and his Dixieland Band: *Spirituals and Blues* (Audiophile AP–63, 1959).
- Percy Faith: *Plays George Gershwin's Porgy and Bess* (Columbia CL 1298, 1959).
- Bob Florence and His Orchestra: *Name Band: 1959* (Carlton LP12/115, 1959).
- Pete Fountain: *The Blues* (Coral CRL 57284, 1959).
- Pete Fountain: *Pete Fountain at the Bateau Lounge* (Coral CRL 57314, 1960).
- Jerry Fuller Sextet: *Clarinet Portrait* (Ardex A 3008, 1959).
- Freddie Gambrell Featuring Paul Horn: *Mikado* (World Pacific WP–1262, 1959).
- Tyree Glenn: *At the Roundtable* (Roulette R–25050, 1959).
- Babs Gonzales: *Tales of Manhattan: The Cool Philosophy of Babs Gonzales* (Jaro International JAM–5000, 1959).
- Benny Goodman: *Happy Session* (Columbia CL 1324, 1959).
- Benny Goodman & His Orchestra: *Play Rodgers & Hammerstein II Sound of Music* (MGM E 3810, 1959).
- Benny Goodman: *In Stockholm 1959* (Phontastic PHONT NCD 8801, 1988).
- Eydie Gormé: *Love Is a Season* (ABC-Paramount ABC–273, 1959).
- Eydie Gormé: *On Stage* (ABC-Paramount ABC–307, 1959).
- Bob Grant and His Orchestra: *Songs of Our Times. Song Hits of 1934!* (Vocalion VL 3646, 1959).
- Earl Grant: *Nothin' But the Blues* (Decca DL 8916, 1959).

- The Great New Gus Bivona Band: *Ballads, Bounce & Bivona* (Warner Bros. W 1264, 1959).
- The Bobby Hackett Quartet: *The Bobby Hackett Quartet* (Capitol T-1235, 1959).
- Edmond Hall: *Petite Fleur* (United Artists UAL 4028, 1959).
- Lionel Hampton: *Golden Vibes* (Columbia CL 1304, 1959).
- Lionel Hampton: *Hamp's Big Band* (Audio Fidelity AFLP 1913, 1959).
- Slide Hampton: *Slide Hampton and His Horn of Plenty* (Strand SL 1006, 1959) [W].
- Coleman Hawkins: *The High and the Mighty Hawk* (Felsted FAJ 7005, 1959).
- Cathy Hayes: *It's All Right with Me* (Hifi R 416, 1959).
- Tubby Hayes Quartet: *Tubby's Groove* (Tempo Records [UK] TAP 29, 1960).
- Jon Hendricks: *A Good Git-Together* (World Pacific WP-1283, 1959) [W].
- Woody Herman Sextet: *At the Roundtable* (Roulette R-25067, 1959).
- The Hi-Lo's: *In Stereo* (Omega Disk OSL-11, 1959).
- Bill Holman-Mel Lewis-Quintet: *Jive for Five* (Analex A-3005, 1959).
- Paul Horn Four: *Impressions!* (World Pacific WP-1266, 1959).
- Pee Wee Hunt: *Blues a la Dixie* (Capitol T-1144, 1959).
- Jackie and Roy: *In the Spotlight* (ABC-Paramount ABC-267, 1959).
- Calvin Jackson: *Cal-Essence* (Raynote 3001-M, 1959).
- The Jazz Afro-Cuban Beat & Shelly Manne: *Hot Skins* (Interlude MO 513, 1959).
- Antonio Carlos Jobim & Luiz Bonfá: *Black Orpheus (Orfeu Negro)* (Fontana MGF-27520, 1959) [W].
- Plas Johnson: *This Must Be the Plas!* (Capitol T-1281, 1959).
- Jonah Jones: *I Dig Chicks* (Capitol T-1193, 1959).
- Jonah Jones: *Swingin' 'Round the World* (Capitol T-1237, 1959).
- Jonah Jones: *Jonah Jones at The Embers* (RCA Victor LPM-2004, 1959).
- Bob Kames: *Songs I'm Sure You Remember* (King 612, 1959).
- Monty Kelly and The Orchestra: *Porgy and Bess* (Carlton LP 12/111, 1959).
- Beverly Kenney: *Like Yesterday* (Decca DL 8948, 1959).
- Beverly Kenney: *Born to Be Blue* (Decca DL 8850, 1959).
- Sonny King: *For Losers Only* (Colpix CP 402, 1959).
- Gene Krupa: *Hey...Here's Gene Krupa* (Verve MG V-8300, 1959).
- Gene Krupa: *The Gene Krupa Story* (Verve MG V-15010, 1959).
- Frankie Laine & Michel Legrand: *Reunion in Rhythm* (Columbia CL 1277, 1959) [W].
- The John LaPorta Quartet: *The Most Minor* (Everest LPBR 5037, 1959).
- The John La Salle Quartet: *Jumpin' at the Left Bank* (Capitol T-1176, 1959).

- Dee Lawson: *Round Midnight* (Roulette R-52017, 1959).
- Bernie Leighton: *Dizzy Fingers* (Cameo 1005, 1959).
- George Lewis: *On Stage* (Verve MG V-8304, 1959).
- Enoch Light & The Light Brigade: *The Private Life of a Private Eye* (Command RS 33-805, 1959).
- Big Tiny Little: *Honky Tonk Piano* (Brunswick BL 54049, 1959).
- Big Tiny Little: »Big« *Tiny Little's 20's* (Brunswick BL 54057, 1959).
- Alice Lon: *It's Alice* (Coral CRL 57302, 1959).
- Julie London: *London By Night* (Liberty LRP 3105, 1959) [W].
- Julie London: *Your Number Please* (Liberty LRP 3130, 1959) [W].
- Jacques Loussier: *Play Bach No. 1* (Disques Decca France 153.905, 1960).
- Lee Lovett: *Lee+3* (Wynne WLP 110, 1959).
- Machito and His Afro-Cuban Jazz Ensemble: *With Flute to Boot* (Roulette R-52026, 1959).
- Manhattan Jazz All Stars: *Swinging Guys and Dolls* (Columbia CL 1426, 1959).
- Herbie Mann: *Herbie Mann's African Suite* (United Artists UAL 4042, 1959) [W].
- Jack Marshall's Music: *Soundsville!* (Capitol T-1194, 1959).
- Johnny Martel: *I Cover the Waterfront* (Gone Records 5005, 1959).
- Gradie Martin and The Slew Foot Five: *Hot Time Tonight* (Decca DL 8883, 1959).
- The Mastersounds: *Happy Holidays from Many Lands* (World Pacific WP-1280, 1959).
- The Mastersounds: *Play Horace Silver* (World Pacific WP-1284, 1959).
- Billy Maxted's Manhattan Jazz Band: *Bourbon St. Billy and the Blues* (Seeco CELP 438, 1959).
- Mary Ann McCall: *Melancholy Baby* (Coral CRL 57276, 1959).
- Lou McGarity Quintet: *Some Like It Hot* (Jubilee JLP 1108, 1959).
- Sarah McLawler & Richard Otto: *We Bring You Swing* (Vee Jay VJLP 1006, 1959).
- Carmen McRae: *When You're Away* (Kapp KL 1135, 1959) [W].
- Members of the Count Basie Orchestra: *Compositions of Count Basie and Others* (Crown CLP 5111, 1959).
- Members of the Stan Kenton Orchestra: *Salute to Stan Kenton* (Crown CLP 5093, 1959).
- The Metronomes: *And Now... The Metronomes* (Wynne WLP 106, 1959).
- The Metropolitan Jazz Octet: *The Legend of Bix* (Argo LP 659, 1959).

- The New Glenn Miller Orchestra: *On Tour with The New Glenn Miller Orchestra* (RCA Victor LPM–1948, 1959).
- Charles Mingus: *Shadows* (?/?/1957 [»late«], ?/?/1958 [»early«], 01/11/1958 – DOL DOST697H, 2016) [W].
- Frank Minion: *The Soft Land of Make Believe* (Bethlehem BCP–6052, 1961).
- The Paul Moer Trio: *The Contemporary Jazz Classics of The Paul Moer Trio* (Del-Fi DFLP 1212, 1959).
- Tony Mottola: *Mr. Big* (Command RS 33–807, 1959).
- Lyle Murphy: *New Orbits in Sound* (GNP GNP 33, 1959).
- Turk Murphy and His Jazz Band: *At the Roundtable* (Roulette R–25076, 1959).
- The Morris Nanton Trio: *Rodgers' and Hammerstein's Flower Drum Song. The Original Jazz Performance* (Warner Bros. B 1256, 1959).
- The Newport Youth Band: *Newport Jazz Festival* (Coral CRL 57306, 1959).
- Sy Oliver: *Back Stage* (Dot DLP 3184, 1959).
- The Frankie Ortega Trio: *At the Embers* (Jubilee JLP 1112, 1959).
- Frankie Ortega & Sy Oliver: *77 Sunset Strip and Other Selections* (Jubilee JLP 1106, 1959).
- Mary Osborne: *A Girl and Her Guitar* (Warwick W2004, 1960).
- Marty Paich: *I Get a Boot Out of You* (Warner Bros. W 1349, 1959).
- Charlie Palmieri Quartet: *Easy Does It* (Gone G–5007, 1959).
- Johnny Pate: *A Date with Pate* (King 611, 1959).
- Jad Paul: *Tiger Rag* (Liberty LRP 3120, 1959).
- Eddie Peabody: *Eddie Peabody Plays* (Dot DLP 3211, 1959).
- Bernard Peiffer: *Modern Jazz for People Who Like Original Music* (Laurie LLP 1006, 1960).
- Brock Peters: *At the Village Gate* (United Artists UAL 3062, 1959).
- Anne Phillips: *Born to Be Blue* (Roulette R–25090, 1959).
- Jesse Powell: *Blow Man Blow* (Jubilee JLP 1113, 1959).
- Googie René: *Romesville!* (Class MO–CS–5003, 1959).
- Johnny Richards: *Walk Softly, Run Wild* (Coral CRL 57304, 1959).
- Lyle Ritz: *50th State Jazz* (Verve MG V–8333, 1959).
- The River Boat Five: *Take the Train* (Mercury MG 20422, 1959).
- George Roberts: *Meet Mr. Roberts* (Columbia CL 1384, 1959).
- Howard Roberts: *Good Pickin's* (Verve MG V–8305, 1959).
- Muriel Roberts: *Flower Drum Song* (Dot DLP 3173, 1959).
- Shorty Rogers: *Shorty Rogers Meets Tarzan* (MGM E 3798, 1960).
- Annie Ross with Buddy Bregman & His Orchestra: *Gypsy* (World Pacific WP–1276, 1959).

- Annie Ross & Zoot Sims: *A Gasser!* (World Pacific WP-1285, 1959).
- Pete Rugolo: *Rhythm Meets Rugolo* (Mercury MG 36082, 1959).
- Pete Rugolo and His All Stars: *Music from Out of Space* (Mercury MG 20551, 1959).
- The San Francisco Marching, Trotting & Walking Band: *Concert in the Park* (Fantasy 3276, 1959).
- Mongo Santamaria: *Mongo* (Fantasy 3291, 1959).
- Saroff & the Cool Ones: *Like Beat Man* (Kapp KL 1173, 1959).
- J.P. Sasson and the Muskrats: *Dixie Downbeat* (Mercury Wing MGW 12144, 1959).
- Bob Scobey's Frisco Band: *Rompin' and Stompin'* (RCA Victor LPM-2086, 1959).
- Bob Scobey's Frisco Band: *Something's Always Happening on the River* (RCA Victor LPM-1889, 1959).
- The George Shearing Quintet and Orchestra: *Blue Chiffon* (Capitol T-1124, 1959).
- The George Shearing Quintet: *Shearing on Stage!* (Capitol T-1187, 1959).
- The George Shearing Quintet: *Latin Affair* (Capitol T-1275, 1959).
- The George Shearing Quintet: *George Shearing Goes Hollywood* (MGM L70117, 1959).
- Don Shirley: *Don Shirley* (Audio Fidelity AFLP 1897, 1959).
- Bobby Short: *The Mad Twenties* (Atlantic 1302, 1959).
- The Signatures: *The Signatures Sign In* (Warner Bros. W 1250, 1959).
- Shel Silverstein and The Red Onions: *Hairy Jazz* (Elektra EKL-176, 1959).
- Johnny Smith Trio: *Easy Listening* (Roost LP 2233, 1959).
- Johnny Smith Trio: *Johnny Smith Favorites* (Roost LP 2237, 1959).
- Johnny Smith Trio: *Designed for You* (Roost LP 2238, 1959).
- Paul Smith Trio: *Saratoga* (Imperial LP 12039, 1959).
- Tab Smith: *Keeping Tab* (Checker LP 2971, 1959).
- *Some Like It Hot* [Soundtrack] (United Artists UAL 4030, 1959).
- Sammy Spear and His Rogues of Ragtime: *Oh You Kid!* (Jubilee JLP 1110, 1959).
- Dakota Staton: *Crazy He Calls Me* (Capitol T-1170, 1959).
- Dakota Staton: *Time to Swing* (Capitol T-1241, 1959).
- Dakota Staton: *More Than the Most* (Capitol T-1325, 1959).
- Jack Sterling and His Quintet: *Cocktail Swing* (Harmony HL 7202, 1959).
- Rex Stewart & Cootie Williams: *Porgy & Bess Revisited* (Warner Bros. W 1260, 1959) [W].

- The Rex Stewart Quintet: *Redhead* (Design DLP 99, 1959).
- The Ralph Sutton Quartet: *Jazz at the Olympics* (Omega OML-1051, 1959).
- Sam »The Man« Taylor: *Jazz for Commuters and Salute to the Saxes* (MetroJazz E1008, 1959).
- Jack Teagarden: *Shades of Night* (Capitol T-1143, 1959).
- Jack Teagarden: *At the Roundtable* (Roulette R-25091, 1959).
- Claude Thornhill and His Orchestra: *Dance to the Sound of Claude Thornhill and His Orchestra* (Decca DL 8878, 1959).
- The Three Suns: *At the Candlelight Café* (RCA Camden CAL 513, 1959).
- Jim Timmens and Orchestra: *Show Boat Revisited* (Warner Bros. W 1324, 1959).
- Cal Tjader: *Cal Tjader Goes Latin* (Fantasy LP 3289, 1959).
- Cal Tjader: *A Night at the Blackhawk* (Fantasy LP 3283, 1959).
- Bobby Troup and His Stars of Jazz: *Bobby Troup and His Stars of Jazz* (RCA Victor LPM-1959, 1959).
- Armando Trovajoli: *Trovajoli Piano Jazz* (RCA Italiana LPM 10049, 1959).
- Sarah Vaughan: *The Magic of Sarah Vaughan* (Mercury MG 20438, 1959).
- Joe Venuto: *Sounds Different!* (Everest LPBR 5053, 1960).
- Ruth Wallis: *Love Is for the Birds* (Wallis Original WLP-17, 1959).
- Moe Wechsler: *Honky Tonk Piano* (Roulette R-25069, 1959).
- Joe Wilder Quartet: *Jazz from Peter Gunn* (Columbia CL 1319, 1959).
- Joe Wilder Quartet: *The Pretty Sound* (Columbia CL 1372, 1959).
- Barney Wilen: *Un Témoin Dans La Ville* (Fontana 660.226 MR, 1959).
- Cootie Williams & Wini Brown: *Around Midnight* (Jaro International JAM-5001, 1959).
- Joe Williams: *Sings About You!* (Roulette R-52030, 1959).
- Stanley Wilson: *The Music from »M Squad«* (RCA Victor LPM-2062, 1959).
- Teddy Wilson: *Mr. Wilson and Mr. Gershwin* (Columbia CL 1318, 1959).
- The Teddy Wilson Trio: *These Tunes Remind Me of You* (Verve MG V-8299, 1959).
- Teddy Wilson and His Trio: *Play Gypsy in Jazz* (Columbia CL 1352, 1959) [W].
- Teddy Wilson: *And Then They Wrote...* (Columbia CL 1442, 1960).
- Del Wood: *Rags to Riches* (RCA Victor LPM 1633, 1959).
- Harry Zimmerman: *Big Dixie* (HiFi Records SR 608, 1959).

Mit dieser Soundscape kann man nun viel anstellen. Ich möchte dies anhand einer großen Geschichte veranschaulichen, die ich im Folgenden erzählen werde. Die sich aus der Soundscape ableitet. Eine große Geschichte in drei mitein-

ander zusammenhängenden Teilen. Zum Kanon des Jahrgangs. Zum euphorischen Selbstbild der Zeit. Und zugleich den Selbstzweifeln, die hierin mitschwingen. Gefolgt abschließend von einer Reihe kleinerer Erzählungen, von *Borderlines*, *Shortcomings* and *Short Stories*, die sich ebenfalls aus der Arbeit mit der Soundscape ergeben. Um einerseits eine Idee davon zu vermitteln, was auf diesem Erkenntnisweg noch so alles möglich ist. Verbunden andererseits mit einigen einordnenden Worte dazu, was die Soundscape im Vergleich zu anderen methodischen Strategien aber auch nicht zu leisten vermag im Bemühen um eine Annäherung an das, was Jazz 1959 war und ausmacht.

Im abschließenden dritten Kapitel wartet dann am Ende noch ein letztes Paar historiographischer Beobachtungen zu diesem Gegenstand. Die sich dort freilich aus dem Vergleich der hiesigen Forschungsarbeit mit jener meines in der Versuchsanordnung komplementären Schwesterbuchs *Musikgeschichte ohne Markennamen. Soziologie und Ästhetik des Klavierquintetts* ergeben. Und damit auf einer anderen Ebene liegen. Nicht Soundscape vs. kanonzentrierte Leitmedien. Sondern Soundscape A vs. Soundscape B. Aber dazu dann später mehr.

3. *And Then They Wrote...*

Lehren aus dem Vergleich kanonzentrierter vs. soundscapezentrierter Musikgeschichtsschreibung

a. *The Shape of Jazz to Come:*

Der Kanon im Spiegel der Soundscape

Es ist nicht zu übersehen, wie groß und stabil die Einigkeit auf Ebene der »official history of jazz« ausfällt, dass 1959 in Sachen Jazz etwas Besonderes passiert. Man vergleiche zum Einstieg als Illustration und Beleg stellvertretend nur die beiden summarischen Skizzen zu Jazz 1959 von Darius Brubeck (Dave Brubecks Sohn) und John F. Szwed:

»The idea for this chapter came from Mervyn Cooke's suggestion that we jointly organise a seminar – on jazz in 1959 – at the University of Nottingham. As soon as I began I found the choice of year felicitous both as a decisive cultural moment in establishing an autonomous art-form and as a year for musical landmarks recorded in every style of jazz (from mainstream to avant-garde). Nineteen fifty-nine was the year when jazz, as it is now, began. Jazz before this time is now largely regarded

as historic, as music usually identified by regional (e.g., Harlem school, Chicago style) and temporal (early jazz, Swing Era) associations. From 1959 onwards, it more strongly resembles universal current practice, indicating – and without condescension to pre-1959 jazz – that this is the beginning of contemporary jazz. This is easily demonstrated by the still pervasive familiarity of certain of the recordings made in that year. *Kind of Blue* (Miles Davis), *Time Out* (Dave Brubeck), *Giant Steps* (John Coltrane) and Ornette Coleman's *The Shape of Jazz to Come* are albums that can scarcely be unknown or un-owned by jazz *aficionados* – and the 1960s had not even officially begun. [...] While the aforementioned album titles themselves proclaim new directions and the artists involved were simultaneously pushing the boundaries of jazz outwards, jazz in general was ›groovin' high‹ and definitely in forward gear that year. Wes Montgomery signed with Riverside, Thelonious Monk recorded his famous Town Hall Concert and two of Miles Davis's sidemen on *Kind of Blue*, John Coltrane and Bill Evans, were recording as leaders while Miles himself was working on *Sketches of Spain* with Gil Evans. Further, John Lewis and Duke Ellington composed feature-film scores, *Odds Against Tomorrow* and *Anatomy of a Murder* respectively. Nineteen fifty-nine also saw the term ›bossa nova‹ used for the first time (in connection with ›Desafinado‹ by Antonio Carlos Jobim) and the publication of the second edition of George Russell's almost mystical treatise on music theory, *The Lydian Chromatic Concept of Tonal Organisation for Improvisation*. It was the year Eric Dolphy moved to New York, of Johnny Dankworth's success and also of the infamous riot at Newport (the first regular US jazz festival, founded by George Wein in 1954), and much else. Studios fans could prolong this scene-setting recitative of 1959 to chapter length. The music that was recorded in that year is enough to flag it as one of unusual creativity in jazz even in the context of the extraordinary period from the mid-1950s through to the mid-1960s when American artists and intellectuals in every discipline were successfully modernising the cultural landscape. Indeed, it was a ›golden era‹ in terms of the high quality of art, music, dance, film, literature, drama and even television, one which was embraced by audiences large enough to confer full celebrity status on a few jazz musicians and many other artists in every field.²¹⁵

»Though we should always be wary of using single dates as markers for points of change, 1959 begs to be seen as the moment at which jazz ceased to follow an evolutionary handbook. It was if not the beginning, then at least the moment at which we can first see jazz moving into a state of permanent diversity. Confidence in jazz was still high, with record-

ings of an extraordinary range appearing almost daily. The mainstream was still flowing nicely: Louis Armstrong recorded with Duke Ellington, affirming the wholeness of the tradition. Dave Brubeck has just recorded *Time Out*, an album of compositions with unusual and provocative meters: this was experimental music, but gently so, and his quartet sounded friendly to those who followed him. (Even today, ›Take Five‹, a piece from that album, remains so popular that it turns up behind automobile ads on TV.) Cannonball Adderley recorded *The Cannonball Adderley Quintet in San Francisco*, one of the most popular of the soul jazz albums. Charles Mingus produced *Mingus Ah Um*, which showed just how such folk and soul elements could be used not just for popular consumption but in compositions of great seriousness and emotional power. Many other jazz musicians at the time were recording ›jazz‹ versions of Broadway and private eye TV show scores: *Gypsy*, *Flower Drum Song*, *Porgy and Bess*, *Peter Gunn*, and *77 Sunset Strip*. It was evidence that America as a whole thought of jazz as a single style of music, unaware that hard-core jazz followers were at that very moment finding it increasingly difficult to say exactly what kind (or kinds) of the new jazz they favored. But 1959 was also the year in which three very innovative albums appeared, each producing its own form of shock [: *Giant Steps*, *Kind of Blue*, *The Shape of Jazz to Come*.]«²¹⁶

Filme. Bücher. Magazine. TV-Dokumentationen. Anekdotensammlungen. Podcasts. Weblogs. Die berühmteste Jazzphotographie überhaupt. Vieles führt Jazzinteressierte nach 1959. Aber geht man nach den Leitmedien des Jazz, ist es vor allem eins, das für dieses überbordende Interesse verantwortlich ist: die ungewöhnliche Vielzahl an Tonaufnahmen, die als qualitativ herausragend wahrgenommen werden – der Kanon.²¹⁷ Wird über Jazz 1959 gesprochen, dreht es sich zuallererst um ihn. So wie bei Brubeck und Szwed. Keine anderen zwölf Monate sind im Reden über die bedeutendsten Jazzplatten aller Zeiten mit vergleichbar vielen Aufnahmen gesegnet wie jene des Jahres 1959.²¹⁸ Der außergewöhnliche Nimbus dieses Zeitraums trägt zuallererst dem glücklichen Umstand dieser allgemein als ungewöhnlich reich eingeschätzten Produktion Rechnung. 1959 ist im Jazz ein Gütesiegel. Und seinen Kern bilden vier Platten, die in diesen Wochen und Monaten aufgenommen und veröffentlicht werden:

- Miles Davis: *Kind of Blue* (02/03/1959, 22/04/1959 – Columbia CL 1355, 1959).
- Charles Mingus: *Mingus Ah Um* (05/05/1959, 12/05/1959 – Columbia CL 1370, 1959).

- Ornette Coleman: *The Shape of Jazz to Come* (22/05/1959 – Atlantic 1317, 1959).
- The Dave Brubeck Quartet: *Time Out* (25/06/1959, 01/07/1959, 18/08/1959 – Columbia CL 1397, 1959).

In der meinungsfreudigen und gerne auch polarisierend-streitlustigen Welt des Jazz ist dies einer der seltenen Horte (fast) universeller Einigkeit. Zieht man die Kategorie Jazz 1959 größer, wie ich es in meiner Soundscape getan habe und wie es meist geschieht, wenn man von Jazz 1959 spricht, indem man nämlich zusätzlich Alben einschließt, die entweder 1959 aufgenommen und später veröffentlicht werden bzw. vorher eingespielt und 1959 erscheinen, wächst dieser Kernkanon nochmals. Unstrittig werden dann noch dazu gezählt:

- Art Blakey and the Jazz Messengers: *Art Blakey and the Jazz Messengers [aka Moanin']* (30/10/1958 – Blue Note BLP 4003, 1959).
- John Coltrane: *Giant Steps* (04–05/05/1959, 02/12/1959 – Atlantic 1311, 1960).
- Miles Davis: *Sketches of Spain* (20/11/1959, 10–11/03/1960 – Columbia CL 1480, 1960).
- Bill Evans Trio: *Portrait in Jazz* (28/12/1959 – Riverside RLP 1162, 1960).

Zusammen bilden sie die großen 4+4. Um sie herum legt sich ein zweiter Ring von Alben, die nicht mehr immer, aber immer noch sehr oft genannt werden, wenn es darum geht, die ungewöhnliche Qualität des Jazzjahrgangs 1959 zu erfassen, zu belegen und vorzuführen. Einspielungen, die hier immer wieder dazu gezählt werden, sind z.B.

- Miles Davis: *Porgy and Bess* (22/07/1958, 29/07/1958, 04/08/1958, 18/08/1958 – Columbia CL 1274, 1959).
- Ella Fitzgerald: *Ella Fitzgerald Sings the George and Ira Gershwin Song Book (Vol. 1–5)* (05/01/1959, 07–08/01/1959, 26/03/1959, 15–18/07/1959 – Verve MG V–4024 bis MG V–4028, 1959).
- Thelonious Monk: *The Thelonious Monk Orchestra at Town Hall* (28/02/1959 – Riverside RLP 12–300, 1959).
- Sun Ra and His Arkestra: *Jazz in Silhouette* (06/03/1959 – Impulse! ASD–9265, 1959).
- Abbey Lincoln: *Abbey Is Blue* (25–26/03/1959, 12/05/1959, ?/11/1959 – Riverside RLP 12–308, 1959).

- Duke Ellington: *Anatomy of a Murder* (29/05/1959, 01–02/06/1959 – Columbia CL 1360, 1959).

Irgendwann beginnt der Konsens über diesen zweiten Ring aber auszufasern. In der seit 1973 gepflegten Grammy Hall of Fame finden sich neben den kanonischen 4+4 z.B.:

- Nina Simone: *Little Girl Blue* (?/12/1957 – Bethlehem BCP–6028, 1959), daraus die Single »I Loves You, Porgy« [Aufnahme in die Grammy Hall of Fame: 2000].
- Henry Mancini: *The Music from Peter Gunn* (26/08/1958, 31/08/1958, 04/09/1958, 29/08/1958 – RCA Victor LPM–1956, 1959) [1998].
- Bobby Darin: *That's All* (19/12/1958, 22/12/1958, 24/12/1958 – Atco 33–104, 1959) – daraus die Single »Mack, the Knife« [1999].
- Ella Fitzgerald: *Ella Fitzgerald Sings the George and Ira Gershwin Song Book* (Vol. 1–5) (05/01/1959, 07–08/01/1959, 26/03/1959, 15–18/07/1959 – Verve MG V–4024 bis MG V–4028, 1959) [2019].
- Dinah Washington: *What a Diff'rence a Day Makes!* (19/02/1959, 07/04/1959, ?/?(»Mid«)/1959, ?/08/1959), daraus die Single »What a Diff'rence a Day Makes!« [1998].
- The Cannonball Adderley Quintet: *The Cannonball Adderley Quintet in San Francisco* (18/10/1959, 20/10/1959 – Riverside RLP 12–311, 1959) [1999].
- Charles Mingus: *Mingus Dynasty* (01/11/1959, 13/11/1959 – Columbia CL 1440, 1960) [1999].

Was man aus der »official history of jazz« mitnimmt, ist also zuallererst, dass es einen Kanon von 4+4 gibt, der als essenziell nicht nur für Jazz 1959, sondern für die Jazzgeschichte überhaupt angesehen wird. Einen Kanon, den nicht die zahllosen alten, noch aktiven Heroen von Louis Armstrong bis Duke Ellington prägen. Sondern die zur vollen Blüte kommende Generation der im Jazz Age zwischen Ende des Ersten Weltkriegs und Anfang der Great Depression Geborenen. Und dass darum herum mindestens ein gutes Dutzend weiterer Alben aus diesem Jahrgang platziert liegt, die weithin als wenn schon nicht kanonisch, so doch jedenfalls als herausragend gelten und so zum Mythos des Jahrgangs beitragen.

Erarbeitet man sich vor dem Hintergrund dieses in den Leitmedien des Jazz weithin tradierten Geschichtsbilds die Soundscape von Jazz 1959 und stellt deren Hörerfahrung dem traditionellen Narrativ gegenüber, fällt als

Erstes auf, wie gut gewählt die 4+4 sind. Dieser Jahrgang ist ein schlechtes Spielfeld für Kanonstürmer. Denn der Kanon hält der Soundscape stand. Seine Dekonstruktion, so erweist sich, ist nicht der Plot Twist, den man gewinnt, indem man die Versuchsanordnung der Soundscape wählt.

Wie außergewöhnlich die Platten des Kanons sind, wird vielmehr unmittelbar nacherlebbar, wenn man sie vor dem Hintergrund der Soundscape gezielt vergleichend hört. Das ist umso interessanter, als dass die Qualität dieses Jahrgangs in Breite und Tiefe, wie sie sich in der Soundscape zeigt, wirklich verblüffend ist – die komplementäre Erkenntnis, die die Soundscape bereithält. Die 4+4 sind also nicht Kanon, weil der sie umgebende Rest zweite Liga abwärts spielt. Ganz im Gegenteil. Und doch stechen die 4+4 heraus. Dieser Eindruck stellt sich schon bei den Zeitgenossen ein, wie man etwa anhand der damaligen Rezensionen nachlesen kann. Und ist heute auch weit über Jazz-spezialistenkreise hinaus mannigfaltig gefestigt.

Die fünf am häufigsten genannten Alben des Kanons der 4+4 sind z.B. auch jene, die als Teil des Pantheons der amerikanischen Tonaufnahmen jedweder Art, des National Recording Registry, ausgewählt wurden. Ausgehend vom National Recording Preservation Act von 2000 wird seit 2002 durch Aufnahme in diese Liste ausgezeichnet, was in den USA als Inbegriff nationalen hörbaren Kulturerbes gilt.²¹⁹ Und hier finden sich vorneweg: *Kind of Blue* (Aufnahme ins Register: 2002), *Mingus Ah Um* (2003), *Giant Steps* (2004), *Time Out* (2005) und *The Shape of Jazz to Come* (2012). *Moanin'*, *Sketches of Spain* und *Portrait in Jazz* fehlen nur, weil man sich für diese Künstler für andere, noch berühmtere Aufnahmen entschieden hat: Art Blakey mit *A Night at Birdland* (21/02/1954 – Blue Note BLP 5037–5039, 1954 [2013]), Miles Davis mit *Kind of Blue* und Bill Evans mit *Complete Village Vanguard Recordings* (25/06/1961 – Riverside 3RCD-4443-2, 2005 [2009])²²⁰.

1959 stellt 10 % der bislang ins National Recording Registry aufgenommenen Jazzaufnahmen aus inzwischen über 100 Jahren Tondokumenten des Jazz, beginnend mit den berühmt-berüchtigten Einspielungen der Original Dixieland Jazz Band im Jahre 1917. 1959 steht nicht nur im Zentrum dieser Zeitachse. Sondern auch des Kanons des Jazz insgesamt. Und diese Alben wiederum im Mittelpunkt ihres Jahrgangs.

Die Erfahrung der Soundscape von Jazz 1959 beginnt im Vergleich zur »official history of jazz« erst dann einen Unterschied zu machen, sobald man über diesen Kernkanon von 4+4 hinausdenkt. Mein Blick auf jenen zweiten Ring, der sich dicht folgend um die 4+4 legt und in deren Ergänzung die besondere Stellung dieses Jahrgangs innerhalb der Jazzgeschichte auch in Tiefe und

Breite trägt, fällt z.B. durch den Nachbau der Soundscape um ein Vielfaches umfangreicher und ausdifferenzierter aus, als es an dieser Stelle in den Leitmedien des Jazz üblicherweise veranschlagt wird. Es sind am Ende Dutzende Alben geworden. Statt der üblichen gut zwei Hände voll. Die Alben der anstelle eines Vorworts gegebenen Liste von Tracks zum Einhören in Jazz 1959 stehen stellvertretend hierfür. Andere, die die Soundscape nachhören, werden insofern sicherlich eine in Teilen andere Auswahl treffen. Das ist immer so. Und der Dialog darüber Teil der Faszination, ja des Spaßes, sich über Musikgeschichte auszutauschen. Aber die schiere Masse an Qualität, die dicht unter dem Niveau des Kanonischen auf die 4+4 folgt und mittels der Soundscape als solche ästhetisch erfahrbar wird, ist nicht zu überhören und nicht zu bestreiten.

So dekonstruiert die Erfahrung der Soundscape also am Ende nicht die traditionelle Erzählung von Jazz 1959 im Blick auf das, was man bedeutende Musik nennen könnte, reichert sie aber spürbar an. Dieser Jahrgang war besonders. Und er belohnt es, in die Tiefe und Breite zu gehen. Man findet so viel mehr vom Guten.

b. *Now is the time!*

Euphorie und Zweifel im Selbstbild der Zeit im Spiegel der Soundscape

Für einen Fan von Jazzmusik dieser Ära ist das die vielleicht wichtigste Nachricht. Das allein würde aber aus historiographischer Sicht gewiss nicht den enormen Aufwand rechtfertigen, den ich für diesen Testlauf mit der Soundscape auf mich genommen habe. Man hat weitere hörensweite Jazzalben entdeckt. Eine ganze Menge sogar. Das ist immer ein Gewinn. Gewiss. Aber nichts davon schreibt die »official history of jazz« um. Bliebe es also dabei, wäre das Kapitel an dieser Stelle zu Ende. Man hätte die Resilienz des Kanons getestet. Und er hätte sich als belastbar erwiesen. Nun gut.

Freilich ist das nur Anfang. Die Soundscape trägt weiter. Sie systematisch durchzuhören und mit historiographischem Interesse den sinnlichen Erkenntnissen und ästhetischen Urteilen nachzuspüren, die sich in dieser ästhetischen Erfahrung einstellen, lenkt die Aufmerksamkeit auf eine Vielzahl an Aspekten, die die kanonzentrierten Leitmedien des Jazz in ihrer darum herum kreisenden »official history of jazz« nicht zu sehen vermögen, unfreiwillig verschatten oder gar bewusst ignorieren. Hier, so zeigt die Versuchsanordnung, liegt der eigentliche Wert der historiographischen Strategie, über den Nachbau und das Durchhören einer Soundscape zu gehen.

Durch die Arbeit mit der Soundscape steht Jazz 1959 für mich in einem spürbar anderen Licht als zuvor. Und offenbart hierin nicht nur, wie lohnenswert es ist, sich die Zeit dafür zu nehmen, hinzuhören. Sondern gibt einem auch eine Vergleichsfolie in die Hand, gegen die sich die Möglichkeiten, aber eben auch Grenzen dessen abzeichnen, was das Auftauchen von KI-Tools wie ChatGPT & Co. für die automatisierte Musikgeschichtsschreibung und deren Vermittlung in typischen Szenarien wie der universitären Lehre bedeuten. Das sind nämlich alles Anwendungen, die ganz auf den Wissensangeboten der kanonzentrierten Leitmedien des Jazz aufbauen, wie ich im Anschluss in Kapitel III dann näher zeigen werde. Über die Soundscape lassen sich jedoch Charakteristika von Jazz 1959 erkunden, die das Besondere dieses Jahrgangs wesentlich mit ausmachen, die sich über einen kanonzentrierten Ansatz aber nicht aufschließen lassen. Und zu denen die automatisierte Musikgeschichtsschreibung von ChatGPT & Co. daher nichts zu sagen weiß.

Der wichtigste Teil der großen Geschichte, die ich erzählen möchte, ist der, der mich überhaupt erst zur Wahl von Jazz 1959 als Gegenstand meiner Versuchsanordnung hier geführt hat. Er ist ebenso verblüffend wie faszinierend. Ihm vor allem habe ich mit dem Nachbau der Soundscape und ihrem Erkunden nachspüren wollen. Er beginnt mit der Veröffentlichung einer Magazinausgabe, die in den ersten Tagen des Jahres 1959 herauskommt.

Jazz 1959 werden immer zuallererst seine kanonischen Platten sein. Nichts führt an ihnen vorbei. Nichts sollte. Nachdem ich mich systematisch durch fast 800 Platten gehört habe, die auf dem amerikanischen Markt 1959 eingespielt und/oder veröffentlicht worden sind, strahlen sie nur noch heller. Nichts an diesem Kanon gibt es zu lamentieren oder zu relativieren. Der Zufall wollte es, dass verschiedene Künstler zur selben Zeit unabhängig voneinander in ganz unterschiedlicher Weise im selben Metier mit verschiedenen künstlerischen Stoßrichtungen Herausragendes schaffen sollten. Und es ist diese Verbindung aus Exzellenz, Diversität und Langzeitwirkung, die 1959 im Spotlight halten wird, solange Jazz relevant bleibt. Oder wie es bei Rachel Martin und Vince Pearson auf NPR heißt:

»It's not only a year that produces all these great albums, it's this pivotal moment – because every one of these points in a different direction, and lots of people have followed those directions in the 60 years since. You can

go out to a club in most American cities and hear someone who's evoking any one of these ideas.«²²¹

Aber hinsichtlich Jazz 1959 gilt eben nicht nur für uns Nachkommende, was Krin Gabbard in seiner Biographie von Charles Mingus schreibt: »[b]ut for jazz aficionados, 1959 will always be an ›annus mirabilis‹«. ²²² Die Zeitgenossen von *Kind of Blue* äußern sich schon genauso. Dahingehend, dass das goldene Zeitalter jetzt sei, 1959.

Nur: Man äußert sich in dieser Weise schon lange, bevor sieben der 4+4 überhaupt erschienen sind (nur *Moanin'* kommt früh im Jahr heraus). Man konnte das Gros jener Musik, auf der heute so sehr die Aufmerksamkeit ruht, wenn es um Jazz 1959 geht, also noch gar nicht kennen, aber trotzdem schon die eigene Gegenwart als ein »Golden Age of Jazz« feiern? Jetzt wird es spannend. Denn wie kann das sein? Wie passt unsere heutige, so sehr vom Kanon ausgehende Erzählung der Leitmedien des Jazz mit diesem Selbstbild der Zeit zusammen?

Erst die Soundscape erlaubt eine Annäherung an diese unter Zeitgenossen weit verbreitete Wahrnehmung, die eigene Ära vom heutigen Kanon unabhängig als Hochphase des Jazz zu erfahren.

Anlass, für die Versuchsanordnung, die ich hier im Selbstversuch experimentell erproben wollte, ausgerechnet Jazz 1959 als Fallstudie zu wählen, gibt die Ausgabe des *Esquire*, die am 4. Januar 1959 erscheint. Und sie stammt mit dem *Esquire* als Veröffentlichungsort nicht einmal aus einer Publikation, die sich üblicherweise schwerpunktmäßig dem Jazz widmet. Sondern aus einer allgemeinen, vielgelesenen Publikumszeitschrift. Umso verblüffender der Aufschlag, den das Titelbild des *Esquire* macht: »The Golden Age of Jazz«! Der Slogan prangt vor graublauem Untergrund in dicken Lettern auf einem hellbraunen Pappkarton, aus dem eine Vielzahl im Jazz beliebter, auf strahlend polierter Blasinstrumente ragt.

Der *Esquire*, der immer noch existiert, ist damals ein auflagenstarkes »Magazine for Men«. Die auf Titelblatt und Seiten 98 bis 118 dem Jazz gewidmete Ausgabe, die kurz nach Neujahr 1959 herauskommt, ist dementsprechend voller Hochglanzanzeigen für teure Alkoholika, Uhren, Medientechnik, Parfums usw. Neben dem Schwerpunktthema Jazz finden sich Geschichten u. a. zu Politik, Autorennen, Comedy, Medien und Reisen. ²²³ (Was man angesichts des Untertitels »Magazine for Men« vielleicht erwarten könnte, was der *Esquire* aber tatsächlich nicht zeigt, sind dagegen halbbekleidete oder gar nackte Frauen,

anders als das ungleich berühmtere andere »Magazine for Men« dieser Zeit, der *Playboy*.)

Dabei scheint Jazz Silvester 1958/59, unsicher seiner selbst, zwischen den Stühlen zu stehen. Die Richtung des Kommenden wirkt ebenso unklar wie der erreichte Status. Die Swing-Epoche ist vorbei. Und selbst die Bebop-Ära schon Geschichte, welcher der große schwarze Schriftsteller Ralph Ellison im ersten Essay des *Esquire*, »Time Past« betitelt, nachspürt. Die Musik, die unter dem Lemma Jazz gemacht und gehört wird, hat sich in zahllose Genres und Stile ausdifferenziert.²²⁴ Und von den vier ganzseitigen Portraitphotographien im *Esquire* zeigt eine vielsagend den Grabstein von Charlie Parker. Eine weitere Lester Young, der wenige Wochen später versterben sollte. Eine Louis Armstrong in einem Liegestuhl im Sonnenuntergang mit nachdenklichem Gesichtsausdruck in einem Lebensabendsetting. Und eine Duke Ellington, der noch im 19. Jahrhundert geboren ist. Hierneben bietet der *Esquire* die wohl bekannteste Jazzphotographie überhaupt. Sie stammt von Art Kane. Zu sehen sind neben lokalen Kindern insgesamt 55 Jazzmusiker und zwei Jazzmusikerinnen. Das doppelseitige Centerfold ist heute als *A Great Day in Harlem* bekannt.²²⁵ Die Aufnahme entstand am 12. August 1958 17 East 126th Street zwischen Fifth Avenue und Madison Avenue in Harlem. Ihr sind eine einstündige Oscar-prämierte Dokumentation (*A Great Day in Harlem* von Jean Beach, 1994) und ein 168 Seiten starkes Buch mit zahlreichen weiteren Fotos vom Shooting (*Art Kane. Harlem 1958*, 2018) gewidmet.²²⁶ Und auch dieses Gruppenportrait zeigt in großer Zahl vor allem alte Helden wie Count Basie (*1904), Roy Eldridge (*1911), Coleman Hawkins (*1904), Dizzy Gillespie (*1917), Gene Kruppa (*1909), Thelonious Monk (*1917), Mary Lou Williams (*1910) und Lester Young (*1909).

Doch die Januar-Ausgabe des *Esquire* erweist sich bei genauem Hinsehen eben nicht als das, was man angesichts der Aufmachung vielleicht erwarten würde: als nostalgische Leistungsschau. Nicht als Hommage an eine große, aber vergangene Zeit. Nicht als Tribut an etwas, das war, aber nicht mehr ist. Auch wenn die edel inszenierte Aufmachung und Bebilderung das auf den flüchtigen ersten Blick suggerieren mag, weil man genau das vielleicht auch erwartet, angesichts dessen, wie die typischen Jazzgeschichtsbücher für den Breitenmarkt und erst recht Popmusikbücher oder massenmediale Produktionen wie Ken Burns' epische TV-Dokumentation *Jazz* heutzutage von dieser Musik erzählen. Wo nämlich die Hochphase des Jazz, als er synonym für die Popkultur der USA steht, in den 1920er bis 1940er Jahren liegt.

Doch nicht so der *Esquire*. Das »The Golden Age of Jazz«, es findet sich nicht 1929 im Strahlen des Jazz Age vor dem Börsencrash des Black Friday oder 1939 im vollen Schwung der großen Swing Big Bands in der Ruhe vor dem Sturm des Zweiten Weltkriegs oder 1949 im Zentrum der Bebop-Revolution. Nein, im Hier und Jetzt.

Im Rückblick eine Prophezeiung, wirkt die Schlagzeile »The Golden Age of Jazz« am Kiosk zu Jahresbeginn bei genauem Hinsehen daher wie eine Provokation. Denn im Mittelpunkt dieses Themenschwerpunkts stehen nicht die Photographien oder Ellisons »Time Past«. Gemeint ist mit dem Titelslogan vielmehr das, was mit John Clellon Holmes' »Time Present« darauf folgt. Jener Holmes, über den Marian McPartland nur zwei Monate später im *Down-Beat* sagen wird: »Of all people who have tried to write about jazz, he's done the most convincing job.«²²⁷ Und was Holmes zu sagen hat, könnte kaum herausfordernder sein, befinden wir uns 1959 doch bereits mehrere Jahre hinein mitten im alles umwälzenden Rock'n'Roll-Boom und damit dem, was heutzutage landläufig in Musikgeschichtsbüchern als Beginn der modernen Popmusik gesetzt wird. Holmes freilich könnte nicht unmissverständlicher sein in dem triumphalen Bild, das er von seiner Gegenwart zeichnet – und zwar für den Jazz:

»For these days you are just as likely to find jazz cropping up in Congressional appropriations as in the columns of *Down Beat*. The Voice of America probably broadcasts as much Mulligan as that swinging little station down near the end of the dial. Your bookstore has a shelf of volumes covering everything from the autobiography of Billie to the birth of bop; and, if your record dealer has heard of Vivaldi, he's probably hip to Gillespie as well. Something strange and wonderful has happened to jazz, and no matter whether you still prefer your ten-dollar mint copy of King Oliver's *New Orleans Shout*, and refuse to buy the four-dollar LP which offers you seven additional selections, or whether you've just recently made up with those ›squares‹ with whom you broke when you first dug Charlie Parker, you are living in the most exciting, most creative, and perhaps most crucial age through which our native music has ever passed. Whether you know it or not, you are living in the Golden Age of Jazz.«²²⁸

Was für ein Paukenschlag! Was für ein Auftakt für 1959!

Holmes verweist auf den sozialen Aufstieg des Jazz. Auf seine Produktivität (über 300 Alben nur in den USA allein in 1958 nach seiner Rechnung). Auf öffentliche Anerkennung wie Dave Brubeck im November 1954 auf dem Cover

von *Time*.²²⁹ Auf mediale Präsenz. Auf Verkaufszahlen. Auf das Greifen nach Kunststatus.

Eine erkennbare, aber vielseitige und aufregende Ästhetik, eine anerkannte Tradition und ein breites, vielschichtiges Publikum brauche es für ein goldenes Zeitalter, schreibt Holmes, und all das habe Jazz nun erreicht.²³⁰ Und bevor unter der Überschrift »Time Future« noch acht Einschätzungen zur Lage des Jazz von einigen der bedeutendsten Akteure der damaligen Szene folgen – Thelonious Monk, Dave Brubeck, John Lewis, Roger Sessions, Willie »The Lion« Smith, Gerry Mulligan, Sonny Rollins und Duke Ellington –, ruft Holmes begeistert aus:

»It is new possibilities, as well as new opportunities, and the next sixty years are certain to be more incredible than the last. [...] And, make no mistake about it, now is the time.«²³¹

Der *Esquire* steht mit der euphorischen Meinung, die er über Jazz 1959 verkündet, nicht allein. Und das macht die Sache noch spannender. Wer seinerzeit Jazz intensiver verfolgt, für den liegt offenkundig etwas in der Luft. Oder wie June Bundy im *Billboard* nur gut zwei Monate später am 9. März auf der Frontseite in dicken Lettern seinen Leitartikel übertitelt: »Late '50's Bid for Posterity Fame as Real »Jazz« Age«. ²³² Insbesondere auf die Sichtbarkeit von Jazz (im weitesten Sinne) in der Popularkultur wird dabei von Bundy abgestellt, in Charts, TV-, Radio- und Festival-Programmen sowie Soundtracks von Kinofilmen.

Die Ausgabe vom 29. Juni 1959 des *Billboard* bringt dann den jährlichen Themenschwerpunkt »Spotlight on Jazz« mit einer Vielzahl journalistischer Beiträge zum Stand der Dinge.²³³ Mildred Hall berichtet z.B. über die Aktivitäten des State Department (Außenministerium) in Sachen Jazz und Cultural Diplomacy. Paul Ackerman geht dem Einfluss des Blues auf den Jazz nach. Ein langer, anonym bleibender Beitrag schaut auf das kommende Newport Jazz Festival voraus. Howard Cook beschäftigt sich mit der Frage, was die neue Stereotechnologie für den Jazz bedeutet. Lee Zhito schreibt einen Nachruf auf den West Coast Jazz als ästhetisch distinkte Bewegung. Nat Hentoff setzt sich mit dem Milieu Jazz als Geschäftswelt auseinander. Er rät Künstlern dazu, eigene Musikverlage zu gründen, persönliche Manager zu engagieren, etwa für die Auseinandersetzung mit Bookingagenturen, und legt der Szene insgesamt nahe, eine Interessenvertretung zu initiieren, um z.B. Einfluss auf Festivalprogramme zu bekommen und als Clearing House Anlaufpunkt für verlässliche Informationen zu werden. Leonard Feather sinniert über die Zukunft des

Jazz und stellt die überbordende stilistische Diversität des Jazz 1959 heraus. Ne-suhi Ertegum prognostiziert den Aufstieg des Jazz zu einer Art Kunstmusik im Kreis der Fine Arts. George T. Simon spricht über die intensive emotionale Erfahrung, die Jazz bereiten kann, und reklamiert dies als Weg, neue Publikumsgruppen zu erschließen. Bob Rolontz fragt nach der gegenwärtigen Popularität des Jazz. Auch ihm scheint Jazz integraler Teil der Popkultur geworden zu sein. Zum Beleg gibt er eine Reihe von Beispielen, auch wieder zu Charts, TV-, Radio- und Festival-Programmen sowie Soundtracks von Kinofilmen. Er macht zudem ein wachsendes Interesse in Teilen der Jugendkultur aus, da Jazz ein Image als cool, modern und intellektuell hip habe – was z.B. zu einem Publikumszuwachs im Bereich von Collegestudierenden führe. Die Popularität von Jazz wird dabei als Gegenreaktion auf Rock'n'Roll gelesen. Und George Avakian schließlich lenkt die Aufmerksamkeit wiederum darauf, dass der Jazz endlich neue Stars hervorbringe wie Ahmad Jamal und zugleich als anspruchsvolle Konzertmusik auf Wachstumspfad sei.

Neben all dem steht ein Text Ralph J. Gleason. Ein noch heute renommierter Musikjournalist mit Fokus Jazz und Rock, der insbesondere für seine instruktiven, inhaltsreichen Interviews in Erinnerung geblieben ist. Im Herbst 1958 hat er gerade erst das Monterey Jazz Festival mit aus der Taufe gehoben. Später sollte er den *Rolling Stone* mitbegründen. Gleason weist auf die zunehmende Akademisierung und Professionalisierung der Ausbildung von Jazzmusikern hin, was er für nötig erachtet, da inzwischen so viel an Jazztradition zu lernen sei. Hiervon verspricht sich Gleason weitere Qualitätsgewinne für diese Musikkultur. Die einzahlen auf das, was Gleason erwartet, dass nämlich 1959 den Beginn der größten Zeit des Jazz markiert:

»Jazz music today is standing on the threshold of its greatest era. Within the next few years it will reach heights of popularity never dreamed of by its pioneers in New Orleans, Kansas City and Chicago. We have ample evidence of this from the pages of *The Billboard* itself which show us that Dave Brubeck usually outsells Dinah Shore, and Miles Davis outsells Tony Martin. The growth of the jazz festivals from Newport to Monterey is opening up to new audiences by the thousands each summer. Timex, for all its bad points, and the additional use of jazz in TV elsewhere is creating new listeners for this music. The cultural feedback that has resulted from our discovery of the European discovery of jazz has raised jazz immeasurably (sic!) in the cultural scheme of things in this country. When even the chain papers can recognize the value of jazz; when newspapers readers who have never bought a jazz record nor attended a jazz concert can write in and

ask for lists of records and recommendations of books, we are beginning to move forward.«²³⁴

Andere stimmen in jenen Tagen ebenfalls in den Chor um Holmes, Bundy und Gleason ein. Kritikerlegende Nat Hentoff verfasst z.B. 1959 das Schlusskapitel »Whose Art Form?: Jazz at Mid-Century« zu dem von ihm mitherausgegebenen Sammelband *Jazz* und eröffnet dieses – vor manch kritischem, Avakian gleichkommendem Blick auf die Veränderung der Arbeitsbedingungen im Jazzbereich geprägte Kapitel – mit folgenden euphorischen Worten:

»The long voyage from New Orleans barrelhouse to public respectability ends in a triumph.« This sanguine viewpoint is shared by most writers on jazz; most of the jazz public; and increasingly by those listeners and readers who are not basically interested in the music, but who see more and more references to jazz in ›respectable‹ places, note its inclusion in year-end roundups of cultural affairs, and observe other evidence that jazz is no longer in context only in gin mills and brothels. The resultant consensus is that jazz has indeed become triumphantly accepted and honoured, and perhaps even be an ›art form‹, as it is more fervent proselytizers claim.«²³⁵

Im zweiten zentralen Sammelband des Jahres 1959, *The Art of Jazz*, erscheint von der nicht weniger renommierten Kritikerlegende Martin Williams ebenfalls als Schlusskapitel ein Text, »The Funky-Hard Bop Regression«. Williams beschäftigt sich hierin hoffnungsfroh mit Trends hin zu mehr rhythmischer Komplexität und Flexibilität in der Rhythm Section, wachsender Gestaltungsfähigkeit bei langen Soli bei prominenten Bläsern wie Coltrane und Rollins sowie der Rückkehr von Spielfreude und Emotion im Jazz entgegen zuvor dominierenden, eher intellektualisierenden Tendenzen hin zu Jazz als Kunstmusik in Bebop, Third Stream und Cool Jazz. In Summe ergibt das für Williams eine Trendumkehr. Und verleiht ihm Hoffnung, dass Jazz zugleich künstlerisch interessant, aber auch gesellschaftlich relevant bleibt:

»There may be a certain amount of divination involved in such analysis, of course. But it is not as if I were to declare in the early ›twenties that jazz would soon become a soloist's style after hearing Louis Armstrong on a riverboat, or predicted bop after dropping in at Minton's in early 1941. I believe such things as I have discussed are happening now.«²³⁶

Der renommierte Historiker Eric Hobsbawm verfasst zur selben Zeit unter dem Pseudonym Francis Newton seine noch nach Jahrzehnten rezipierte Monographie *The Jazz Scene*, in der er u.a. erklärt:

»Jazz, in fact, has developed not only into the basic idiom of popular music, but also towards something like an elaborate and sophisticated art music, seeking both to merge with, and to rival, the established art music of the Western world. Compared to the musical idioms which might at first sight appear to belong to the same order, it is not only vastly more successful but more unstable and far more ambitious. [...] It has been astonishingly and universally successful. [...] Jazz has made much of its way as part of the pop world, as a special flavour in an increasingly jazz-influenced pop music. But jazz has also made its way independently, as a separate art, appreciated by special groups of people quite separately from, and generally in flat opposition to, commercial pop music.«²³⁷

Und in *Jazz. The Metronome Yearbook 1959* wird im zentralen Text *A Hope for the Future* verkündet:

»Despite these problems, many of which will be covered in full detail in future issues of the monthly MUSIC USA, we expect that we are heading for a special and Golden Age of jazz.«²³⁸

Was mag bei Zeitzeugen wie diesen das Gefühl ausgelöst haben, in Sachen Jazz in der Mitte von etwas Besonderem zu leben? Im Auge des Hurrikans zu stehen? Am Beginn von etwas Besonderem? Wie kann man sich die begeisternden Einschätzungen der eigenen Gegenwart erklären, waren doch die Alben noch gar nicht erschienen, geschweige denn als Kanon etabliert, die heute den Blick auf diesen Jahrgang so sehr bestimmen?

Darüber lässt sich naturgemäß nur wenig erfahren in den einschlägigen Erzählungen und Dokumentationen der Leitmedien des Jazz zu 1959, die am Ende doch immer dieselben wenigen Alben und dieselben kleinen Geschichten drumherum von den *Kind of Blue*-Improvisationen aus dem vermeintlichen Nichts über Rollins' kurioses Sabbatical auf der Williamsburg Bridge bis zu Colemans skandalumwittertem New Yorker Konzertdebüt im Five Points in immer neuen Varianten präsent halten. Zurecht auch. Aber irgendwann kennt man das. Recht schnell sogar. Und es erklärt zeitgenössische Urteile wie jene von Holmes, Bundy und Gleason eben nicht. Zu ihnen wissen die Leitmedien des Jazz nichts zu sagen.

Wenig überraschend helfen einem daher auch führende Chatbots unserer Zeit nicht weiter. Gefragt, was die Position sei, die der *Esquire* Anfang Januar 1959 entwirft, und inwiefern diese belastbar sei, beklagt der auf wissenschaftliche Veröffentlichungen hin orientierte Chatbot Consensus entschuldigend den Mangel relevanter Forschungsarbeiten zu der an ihn gestellten Frage und ChatGPT, dass ihm die Ausgangsquelle gleich ganz unbekannt sei.²³⁹ Perplexity verweist zunächst auf den besagten Kanon rund um *Kind of Blue*. In Reaktion darauf damit konfrontiert, dass dieser Kanon Anfang Januar 1959 doch noch gar nicht erschienen sei, lenkt Perplexity ein (»You make a fair point«) und versucht es mit einer generischen Antwort (»their January thesis was likely based more on the jazz scene's momentum and potential for transformation«), die am Ende nicht falsch ist, aber reichlich unspezifisch und vage.²⁴⁰

In Kontrast hierzu bietet die Soundscape zu Jazz 1959 nun eine Möglichkeit, sich an dieses Selbstbild der Ära anzunähern, wie es im *Esquire* und in anderen Zeitzeugnissen der Monate davor und danach zum Ausdruck gebracht wird.

Die Soundscape erlaubt dabei viele Zugänge, sie zu erkunden, um ein Gefühl für jenes Momentum zu gewinnen, das Perplexity aufgrund der dort verarbeiteten Sekundärquellen zu Jazz 1959 ahnt, ohne es näher fassen zu können. Man kann der Soundscape z.B. chronologisch folgen, nach Aufnahme- oder Veröffentlichungsdatum. Man kann einfach willkürlich in sie hinein und dort dann wild hin und her springen. Man kann mit Beiträgen jener bekannten Künstlernamen beginnen, die einem etwas sagen. Oder wie im Plattenladen nach dem gehen, was einem als Albumtitel und Cover ins Auge springt. Oder wer mag, in der Soundscape jene Aufnahmen durchgehen, die mir mit meinem geschulten Ohr vor dem Hintergrund meiner persönlichen Hörbiographie in Sachen Jazz in der Summe der Soundscape als besonders exzellent herausstechen. Die Alben der anstelle eines Vorworts gegebenen Liste von Tracks bieten den Zugang hierzu.

Interessiert einen freilich das in jenen Tagen vielfach anzutreffende euphorische Selbstbild der Zeit, bietet sich ein anderer, vergleichender Weg in die Soundscape an. Sich jenen Alben zuzuwenden, über die in jenen Monaten von wichtigen Künstlern und renommierten, an zentraler Stelle sichtbaren Journalisten begeistert gesprochen wird. Denn wenn es ein Momentum gibt, ins Jahr 1959 hinein und die darauffolgenden Monate hindurch, wird es durch solche Platten getrieben und getragen sein.

Über solch professionelle Urteilsbildungen zu gehen, ist dabei spürbar informationsreicher als der Weg über reine Verkaufszahlen. Nicht nur, weil die-

se anders als letztere regelmäßig mit einer Kommentierung einhergehen. Sich also um die Sichtbarmachung von Argumenten bemühen. Sondern schon aufgrund des ganz basalen Umstandes, dass genaue Verkaufszahlen in Sachen Jazzalben rar sind, nicht zuletzt, weil Jazz 1959 in allgemeinen Bestsellerlisten kaum auftaucht.²⁴¹

Die *Billboard*-Album-Charts des Jahres 1958 werden – wie dann auch jene 1959 – von Musical-, Film- und TV-Cast-Alben- bzw. -Soundtracks angeführt. Hierneben dominieren Trends wie die Mitsingplatten von Mitch Miller, die Folkalben des Kingston Trio und Schnulzenkönige wie Johnny Mathis. Und natürlich Rock'n'Roll. Jazz am nächsten stehen noch Crooner wie Frank Sinatra und Bobby Darin.²⁴² Die *Billboard* Hot 100, die als Singlecharts erstmals am 4. August 1958 erscheinen, enthalten ebenfalls kaum Hinweise auf Jazz. In der Jahresendabrechnung für 1959 findet man z.B. Bobby Darins »Mack the Knife« (2), Dinah Washingtons »What a Diff'rence a Day Makes« (45) und Sarah Vaughans »Broken Hearted Melody« (51).²⁴³ Alles Crossover. Alles Vokalmusik. Alles wenig. Dass über die Jahre und Jahrzehnte gleich mehrere, obendrein weithin künstlerisch-intellektuell respektierte instrumentale Jazzalben des Jahres 1959 laut dem US-Branchenverband RIAA in den Bereich von Gold- oder sogar Platinstatus vorstoßen sollten (*Kind of Blue*; *Time Out*; *Sketches of Spain*; *Giant Steps*) und auf lange Sicht den Jahrgang in Alben aller Musikrichtungen nach Verkaufszahlen sogar dominieren, kann damals niemand ahnen.²⁴⁴

Ein wenig kommerzieller Zeitkontext lässt sich dennoch den erhalten gebliebenen Künstlerkommentaren der Ära und der oft ins feuilletonhafte spielenden Debattenkultur der journalistischen Reviewpraxis mit auf den Weg geben. Im Rahmen seiner Fokusausgabe Jazz am 29. Juni 1959 veröffentlicht der *Billboard* nämlich eine Liste der meistverkauften Jazzalben der zwölf Monate vor Redaktionsschluss (Mai 1958 bis April 1959), eine Synthese seiner wöchentlichen Verkaufsmeldungen:

- (1) Shelly Manne & His Friends: *[Modern Jazz Performances of Songs from] My Fair Lady* (Contemporary C3527, 1956).
- (2) Ahmad Jamal: *At the Pershing: But Not for Me* (Argo LP 628, 1958).
- (3) Erroll Garner: *Concert by the Sea* (Columbia CL 883, 1956).
- (4) André Previn & His Pals: *Modern Jazz Performances of Songs from Pal Joey* (Contemporary C3543, 1957).
- (5) Jonah Jones Quartet: *Swingin' on Broadway* (Capitol T-963, 1958).
- (6) Dakota Staton: *The Late, Late Show* (Capitol T-876, 1957).
- (7) Ahmad Jamal: *Volume IV* (Argo LP 636, 1958).

- (8) Ella Fitzgerald: *Sings the Duke Ellington Songbook (sic!)* (Verve MG V-4010-4, 1957).
- (9) Dukes of Dixieland: *Dukes of Dixieland Vol. 3* (Audio Fidelity AFLP 1851, 1957).
- (10) Henry Mancini: *The Music from Peter Gunn* (RCA Victor LPM-1956, 1959).
- (11) Jonah Jones Quartet: *Mutet Jazz* (Capitol T-839, 1957).
- (12) Gerry Mulligan Jazz Combo (sic!): *I Want to Live!* (United Artists UAL-4006, 1958).
- (13) Dave Brubeck Quartet: *Dave Digs Disney* (Columbia CL 1059, 1957).
- (14) Jonah Jones Quartet: *Jumpin' with Jonah* (Capitol T-1039, 1958).
- (15) Kai Winding Septette: *The Swingin' States* (Columbia CL 1264, 1958).
- (16) Jonah Jones Quartet: *Swingin' at the Cinema* (Capitol T-1083, 1958).
- (17) Dave Brubeck Quartet: *Brubeck in Europe* (Columbia CL 1168, 1958).
- (18) Dave Brubeck Quartet: *Jazz Impressions of Eurasia* (Columbia CL 1251, 1958).
- (19) Count Basie Orchestra: *Basie* (Roulette R-52003, 1958).
- (20) Warren Barker: *77 Sunset Strip* (Warner Bros. W 1289, 1959).
- (21) The Four Freshmen: *In Person* (Capitol T-1008, 1958).
- (22) Modern Jazz Quartet: *No Sun in Venice* (Atlantic 1284, 1958).
- (23) Dakota Staton: *Dynamic!* (Capitol T-1054, 1958).
- (24) Dave Brubeck Quartet: *Jazz Goes to College* (Columbia CL 566, 1954).
- (25) Erroll Garner: *Other Voices* (Columbia CL 1014, 1957).
- (26) Miles Davis: *Milestones* (Columbia CL 1193, 1958).
- (27) The Hi-Lo's: *And All That Jazz* (Columbia CL 1259, 1959).
- (28) George Shearing Quintet & Dakota Staton: *In the Night* (Capitol T-1003, 1958).
- (29) Stan Kenton: *Ballad Style of Stan Kenton* (Capitol T-1068, 1958).
- (30) Ella Fitzgerald: *Sings the Irving Berlin Songbook (sic!)* (Verve MG V-4019-2, 1958).
- (31) Ella Fitzgerald & Louis Armstrong: *Ella & Louis* (Verve MG V-4003, 1956).
- (32) André Previn & His Pals: *[Modern Jazz Performances of Songs from] Gigi* (Contemporary C3548, 1958).
- (33) John Lewis: *European Windows* (RCA Victor LPM-1742, 1958).
- (34) Ella Fitzgerald & Louis Armstrong: *Ella & Louis Again* (Verve MG V-4006-2, 1957).
- (35) Shelly Manne & His Men: *Play Peter Gunn* (Contemporary C3560, 1959).

Hier stehen noch heute prominente Namen wie Louis Armstrong, Count Basie, Dave Brubeck, Miles Davis, Ella Fitzgerald, Erroll Garner und das Modern Jazz Quartet (bzw. John Lewis solo) gleichberechtigt neben jazzigen Soundtracks

für Kino und TV (*I Want to Live!*, *Peter Gunn*, 77 *Sunset Strips*) und solchen Künstlerinnen und Künstlern wie Ahmad Jamal, Jonah Jones, dem Vokalensemble The Hi-Lo's, Stan Kenton, Shelly Manne, André Previn, George Shearing, Dakota Staton und Kai Winding, über die in den heutigen Leitmedien des Jazz kaum mehr etwas zu erfahren ist, die damals aber allesamt Power Seller sind und dabei typischerweise gleich mehrere verkaufsstarke Jazzalben pro Jahr herausbringen.

Es lohnt, sich eine Playlist aus diesen 35 Alben zu bauen und sie einfach einmal zusammen zu hören. Denn Jazzhistoriographie ist ab Bebop ein vorrangig intellektuelles Geschäft. Man neigt von dort an in den Leitmedien in der Beschäftigung mit Jazz stark – und oft einzig – in Richtung Jazz als Kunstmusik, Jazz als politisches Mittel gesellschaftlicher Emanzipation und Jazz als Sozialstudie über die Möglichkeiten und Hindernisse wirtschaftlichen Aufstiegs. Jazz ist all das. Jazz ist aber auch Clubs, Festivals und Hoffeste. Spielen, Tanzen und Feiern. Vergnügen, Lebensfreude und Genuss. Gutverdienende Mittelklasse mit guter Laune. Retro und Easy Listening. 1959 genauso wie heute. Miles Davis, der sich mit seinem am 2. September 1958 veröffentlichten, künstlerisch ambitionierten und noch heute viel besprochenen Album *Milestones* auf dieser Bestsellerliste findet, ist z.B. Sohn eines wohlhabenden Zahnarztes, der zum Studieren an die renommierte Julliard School of Music in New York gehen darf und zeitlebens einen Lifestyle als reicher Künstler zelebriert: teure Anzüge, schöne Frauen und schnelle Autos. Nicht alles ist *Fight* und *Struggle*. Auch nicht im Jazz. Vieles ist auch einfach Spaß. Anspruchsvolle Unterhaltung. Eine gute Zeit haben. Nicht nur für die Beteiligten, die Platten machen. Sondern auch für jene, die sie kaufen und hören. Musik, die man schlicht gerne macht und gerne mag, auch das spielt eine große Rolle. Die Soundscape von Jazz 1959 ist geprägt davon. Und diese Bestsellerliste für die Monate Mai 1958 bis April 1959 kondensiert diesen wichtigen Teilaspekt im Gesamteindruck, den die Soundscape vermittelt, nochmals in besonders pointierter Weise. Will man diese Facette, die Jazz damals genauso ausmacht wie Jazz als Kunstmusik, Jazz als politisches Mittel gesellschaftlicher Emanzipation und Jazz als Weg wirtschaftlichen Aufstiegs, hier kann man sie nacherleben und nachfühlen. Platten wie die Top 3 jener Monate – *Modern Jazz Performances of Songs from My Fair Lady* von Shelly Manne & His Friends, *At the Pershing: But Not for Me* von Ahmad Jamal und *Concert by the Sea* von Erroll Garner – erweisen sich dabei als handwerklich virtuos gebaute und geschmackssicher ausgeführte Premiumartikel, die nichts an der Frische, Eleganz und Spielfreude eingebüßt haben, die sie schon damals für Reviewer und Käufer ausstrahlen. Und gab es je eine besse-

re Jazzaufnahme von mehrstimmigem A-Cappella-Ensemble und Big Band als *And All That Jazz* von The Hi-Lo's?

Was Bestseller aber eigentlich genau bedeutet, das ist gar nicht so leicht herauszuarbeiten. Relationen sind aufgrund schwieriger Datenlage nämlich nur schwer herzustellen. Absolute Verkaufszahlen fehlen nämlich meist. Das ist nicht nur im *Billboard* so. Der *DownBeat* bringt bis Ende des ersten Quartals 1959 alle zwei Wochen eine Bestsellerliste. Basis sind hier die Rückmeldungen von »300 retail record outlets«. Diese Verkaufscharts sehen im Heft vom 11. Dezember 1958, dem letzten vor Drucklegung der Jazzausgabe des *Esquire*, z.B. wie folgt aus:

- (1) Ahmad Jamal: *At the Pershing: But Not for Me* (Argo LP 628, 1958).
- (2) Dakota Staton: *The Late, Late Show* (Capitol T-876, 1957).
- (3) Shelly Manne & His Friends: [*Modern Jazz Performances of Songs from*] *My Fair Lady* (Contemporary C3527, 1956).
- (4) Jonah Jones Quartet: *Swingin' on Broadway* (Capitol T-963, 1958).
- (5) Erroll Garner: *Concert by the Sea* (Columbia CL 883, 1956).
- (6) Jonah Jones Quartet: *Jumpin' with Jonah* (Capitol T-1039, 1958).
- (7) Dave Brubeck Quartet: *Brubeck in Europe* (Columbia CL 1168, 1958).
- (8) George Shearing Quintet: *Burnished Brass* (Capitol T-1038, 1958).
- (9) Ramsey Lewis: *Gentlemen of Jazz* (Argo LP 627, 1958).
- (10) Miles Davis: *Miles Ahead* (Columbia CL 1041, 1957).
- (11) Jonah Jones Quartet: *Mutet Jazz* (Capitol T-839, 1957).
- (12) Count Basie: *Basie Plays Hefi* (Roulette R-52011, 1958).
- (13) John Coltrane: *Blue Train* (Blue Note BLP 1577, 1958).
- (14) Erroll Garner: *Paris Impressions* (Columbia C2L-9, 1958).
- (15) Ray Charles & Milt Jackson: *Soul Brothers* (Atlantic 1279, 1958).
- (16) Dakota Staton: *Dynamic!* (Capitol T-1054, 1958).
- (17) Modern Jazz Quartet: *No Sun in Venice* (Atlantic 1284, 1958).
- (18) André Previn & His Pals: [*Modern Jazz Performances of Songs from*] *Gigi* (Contemporary C3548, 1958).
- (19) Duke Ellington: *Black, Brown, and Beige* (Columbia CL 1162, 1958).
- (20) Ella Fitzgerald: *Sings the Cole Porter Songbook (sic!)* (Verve MG V-4001-2, 1956).

Man sieht die vielen Korrespondenzen zum *Billboard* ein halbes Jahr später, insbesondere auf den vorderen Plätzen – ein Hinweis auf die Belastbarkeit der Einordnungen, die man mit diesen Charts erhält.

Aber auch darüber hinaus lässt sich zumindest punktuell eine grobe Annäherung an Relationen aus den Quellen zusammenbauen. So ist z.B. überliefert, dass die Nr. 1 dieser Jahrescharts, *Modern Jazz Performances of Songs from My Fair Lady* von Shelly Manne & His Friends mit André Previn am Klavier und Leroy Vinnegar am Bass, sich in den gut fünfeneinhalb Jahren zwischen Veröffentlichung und einer Analyse von Bob Rolontz in der *Billboard*-Ausgabe vom 3. März 1962 gut 500.000 Mal verkauft.²⁴⁵ Dafür braucht *Kind of Blue*, Miles Davis' sofort meistverkaufte Platte überhaupt, immerhin bis 1993; nach gut zweieinhalb Jahren im Januar 1962 liegt diese berühmteste aller Jazztonaufnahmen bei 87.000 Stück.²⁴⁶

Um 1959 herum ist *Modern Jazz Performances of Songs from My Fair Lady* der Gradmesser überhaupt für kommerziellen Erfolg im Jazz.²⁴⁷ Dave Brubecks *Time Out*, ein anderer, heute viel renommierter Blockbuster, vier Monate nach *Kind of Blue* im Dezember 1959 veröffentlicht, hat es zum Vergleich in derselben Zeit bis März 1962 auf gut die Hälfte verkaufter Exemplare gebracht wie Shelly Mannes Klassiker, 225.000, angetrieben von der auch für Brubecks Verhältnisse außergewöhnlichen Beliebtheit der Single »Take Five«.²⁴⁸

Im Vergleich zum Original Cast Album von *My Fair Lady* werden aber auch die Relationen zwischen Jazz und Popkultur deutlich: Ausweislich desselben Textes, der im Winter 1962 die Verkaufszahlen der Jazzfassung mit einer halben Million angibt, liegt das Original Cast Album (Columbia OL 5090) damals bereits beim Siebenfachen; zum Zeitpunkt der Veröffentlichung der Filmfassung mit Audrey Hepburn 1964 werden es dann sogar 5 Millionen sein – d.h. das, was *Kind of Blue* als meistverkaufte Platte des Jazz überhaupt 60 Jahre nach Veröffentlichung 2019 zertifiziert bekommt.²⁴⁹ Das Original Cast Album von *My Fair Lady*, aufgenommen am 25. März 1956 und veröffentlicht am 2. April, hat dafür 8 Jahre gebraucht.

Das Jazz ein Publikum hat, ist den zuvor zitierten zeitgenössischen Kommentatoren von *Esquire* bis *Billboard* wichtig. Genauso wie popkulturelle Relevanz. Aber eben in Maßen. All das ist relativ. Auch die Verkaufszahlen. Denn damit sich die Sache ökonomisch rechnet, reichen schon ein paar Tausend verkaufter Exemplare, je nach Produktionsaufwand.²⁵⁰ Typische Verkaufszahlen selbst von heutigen Klassikern des Jazz wie z.B. Jackie McLeans *New Soil* (Blue Note BLP 4013), am 2. Juli 1959 aufgenommen und ein repräsentatives Beispiel für eine exzellente Hardbopplatte, bewegten sich im hohen vierstelligen Bereich, mit einem Break-Even-Point schon bei gut 2.500 verkaufter Alben.²⁵¹

Hits sind schön. Sie sind aber nicht notwendig, damit ein Reichtum wie die Soundscape 1959 mit ihren gut 800 Alben entstehen kann. Es ist daher auch

wenig überraschend, dass sich der überbordende Enthusiasmus hinsichtlich der Verfasstheit des Jazz der eigenen Zeit primär aus anderem speist, denn aus Verkaufszahlen. Es ist stattdessen das weit verbreitete Gefühl, dass Jazz in jenen Tagen außergewöhnlich häufig in ungewöhnlich großer Qualität in gleichzeitig nie dagewesener Vielfalt aufgenommen wird, das den Ausschlag gibt, dass man ein neues Momentum für diese inzwischen drei Generationen alte Musikkultur ausmacht. Künstler- wie Journalistenkommentare jener Monate belegen zuhauf, dass schon viele Zeitgenossen das so wahrnehmen und einschätzen, was auch für mich in der Rückschau die prägendste Erfahrung beim Hören der Soundscape war.

Solche Äußerungen lassen sich dabei aus einer Vielzahl an Quellgruppen zusammentragen. Im Folgenden beschränke ich mich stellvertretend auf vier besonders prominente Ressourcen als Stichprobe, um über die dort niedergelegten ästhetischen Urteile einen insoweit ebenso repräsentativen wie gezielten Zugang in die Soundscape zu eröffnen. D.h., indem ich so die in jenen Monaten von wichtigen Künstlern und renommierten Journalisten begeistert besprochenen Alben innerhalb der Soundscape und aus den Monaten unmittelbar zuvor aufzeige. Um über deren Anhören zu ermöglichen, ein Gefühl dafür zu entwickeln, was denn an damals neuer Musik hinter dem euphorischen Selbstbild jener Ära als goldenem Zeitalter des Jazz steht, lang bevor der heute diese Zuschreibung tragende Kanon Schritt für Schritt die Bildfläche betritt und erst recht lang bevor er sich als solcher historiographisch in den Leitmedien des Jazz durchsetzt.

Einerseits blicke ich mit den nachfolgenden Aufstellungen auf den Bereich der journalistischen Reviews. Welche Alben werden dort als herausragend rezensiert?

Dafür habe ich ebenfalls zwei unterschiedlich gelagerte Foren herausgegriffen, um insoweit ein breites Meinungsspektrum einzufangen: Den *DownBeat* als Inbegriff des Mainstreamjazzmagazins, der 1959 in sein 25. Erscheinungsjahr geht, sowie den *Billboard* als allgemeines, Jazz abdeckendes, aber nicht jazzspezifisches Branchenjournal der Musikindustrie.

Die Plattenkritiken des *DownBeat* expandieren im Laufe des Jahres 1959. Ende November wird schließlich ein umfassender Anspruch formuliert: »With the expansion, *DownBeat* will now move into a schedule of reviewing »every jazz record released.«.²⁵² Im Fall der *DownBeat*-Reviews wurden Alben mit 4 $\frac{1}{2}$ oder 5 Sternen (»Excellent«) in den Kritiken der Hefte 1959 bis einschließlich Mai 1960 einbezogen.²⁵³

Die Empfehlungen des *DownBeat* richten sich zugleich an den Endverbraucher wie an Kritikerkollegen als Teil einer Feuilletondebatte. Während für ersteren vor allem das Sternbewertungssystem gedacht ist, verweisen die Inhalte der Rezensionen oft auf Fachdiskurse. In Sachen ökonomischer Relevanz sind dagegen Empfehlungen im *Billboard* noch spannender, da sie sich insbesondere auch an Handelsvertreter und andere Musikwirtschaftsprofessionelle richten. Höchste Bewertungsklasse im *Billboard* sind 4 Sterne – plus zwei Sonderkategorien »Spotlight Winners of the Week« und »Special Merit Spotlights«. Einbezogen wurden auch hier wieder die Kritiken der Hefte 1959 bis einschließlich Mai 1960. Dabei macht schon die Überschrift im *Billboard* klar, worum es hier geht: Nicht Innovation, Originalität oder sonstige ästhetische Qualitäten stehen um ihrer selbst willen im Mittelpunkt, sondern ein »Very Strong Sales Potential« – bzw. »Strongest Sales Potential of All Albums«, wie es zur Sonderkategorie »Spotlight Winners of the Week« heißt. Hier kann man also ablesen, was die Musikwirtschaft erwartet, das sich gut verkaufen wird. Und das Bild, das man darüber gewinnt, ist faszinierend heterogen, nicht zuletzt gemessen am heutigen Geschichtsbild von 1959 in den Leitmedien des Jazz.

Andererseits beziehe ich für die Stichprobe hier Kommentare von renommierten Kreativen ein. Hinsichtlich dieser rekrutiere ich zum einen Albumbesprechungen in *The Jazz Review*. *The Jazz Review* erscheint zwischen November 1958 und Januar 1961.²⁵⁴ Es ist kein wissenschaftliches Journal. Eher so etwas wie ein anspruchsvolles Jazzfeuilleton für professionelle Experten und informierte Laien. Aber es trägt bereits Züge der in den 1950er Jahren verstärkt einsetzenden Akademisierung rund um den Jazz. *The Jazz Review* führt kein leicht auszuwertendes Klassifizierungssystem in Sternen, Punkten oder Noten. Man muss aus den im Vergleich zu *DownBeat*, *Billboard* oder Tageszeitungen deutlich längeren Texten selbst ziehen, welche Platten begeistern. Das ist notgedrungen bisweilen stärker für unterschiedliche Interpretationen offen als etwa numerische Bewertungsklassen. Ich habe hier jene Tonaufnahmen einbezogen, die nach meiner Lesart in *The Jazz Review* in 1959 und den ersten Monaten 1960 bis einschließlich Mai besonders herausgestellt werden. Und zwar in jenen Rezensionen, die neben denen von Journalisten in *The Jazz Review* eben immer wieder auch von Kreativen stammen. Im vorgenannten Zeitraum sind das Cannonball Adderley, Art Farmer, Benny Golson, Quincy Jones, George Russell und Cecil Taylor.

Zum anderen weise ich jene Einzeltracks aus, die in den sogenannten *Blindfolded Tests* besondere Aufmerksamkeit erfahren, die Leonard Feather über Jahre mit den meisten der wichtigen Musikerinnen und Musiker der

Zeit für den *DownBeat* durchführt.²⁵⁵ Hier bekommen diese ohne vorheriges Kontextwissen einzelne Stücke Dritter vorgespielt und kommentieren diese. Die Benotungen folgen dabei dem im *DownBeat* üblichen 5-Sterne-Schema. In die im Anschluss folgende zweite Liste habe ich die 4-, 4 $\frac{1}{2}$ - und 5-Sterne-Bewertungen mit Aufnahme und/oder Veröffentlichung in 1958/59 aufgenommen, die in *Blindfolded Tests* zwischen Mai 1958 (Kenny Dorham) und Mai 1960 (Charles Mingus, Gerry Mulligan) von prägenden Figuren der Szene geäußert werden. Die Listen sind getrennt, weil Referenzpunkt der ersten Alben sind, aber der zweiten Einzelnummern. Denn man kann nicht ohne weiteres von der Beurteilung einer einzelnen Aufnahme auf die des ganzen Albums hochskalieren. Die insoweit einbezogenen Urteile stammen dabei von Cannonball Adderley, Ornette Coleman, John Coltrane, Miles Davis, Paul Desmond, Vic Dickenson, Kenny Dorham, Erroll Garner, Dizzy Gillespie, Benny Golson, Milt Jackson, Quincy Jones, Charles Mingus, Red Mitchell, Gerry Mulligan, André Previn, Tony Scott, Zoot Sims und Ben Webster.

In der zuvor folgenden ersten Zusammenschau ist die Quelle jeweils am Ende mit einem hochgestellten Kürzel vermerkt: DB für die Reviews im *DownBeat*, BB für die Rezensionen in *Billboard* und JR für die Besprechungen in *The Jazz Review*. Manch Klassiker wie Bill Evans' *Portrait in Jazz* oder Miles Davis' *Sketches of Spain*, deren Aufnahmen ganz oder in wesentlichen Teilen spät im Jahr 1959 stattfinden, fehlt dabei in dieser Liste. Diese Platten erhalten ihre herausragenden Rezensionen erst deutlich nach Ende des für den hiesigen Zweck gesetzten Auswertungszeitraums. So z.B. Bill Evans' *Portrait in Jazz* im *DownBeat* am 15. September 1960 oder Miles Davis' *Sketches of Spain* im *DownBeat* am 29. September 1960 (je fünf Sterne).

Umgekehrt finden sich zu Beginn des Jahres 1959 in den Ressourcen natürlicherweise zunächst Alben diskutiert, die bereits 1958 veröffentlicht worden sind. Das schleicht sich aus. So wie die Produktion des Jahres 1959 rezensionsseitig tief ins Jahr 1960 hineinragt. Referenzpunkt der Versuchsanordnung hier ist freilich ein imaginierter fiktiver Musikjournalist, der auf die Ausgabe des *Esquire* kurz nach dem Jahreswechsel reagiert, indem er sich gleich am 4. Januar vornimmt, die Entwicklung der kommenden zwölf Monate im Bereich der Aufnahmesessions und Neuerscheinungen sorgfältig und möglichst umfassend zu verfolgen. Um die steile These des *Esquire* vom goldenen Zeitalter auf ihre Belastbarkeit hin zu überprüfen. Wer das tut, wird auch jene Neuheiten beachten und einbeziehen, die 1959 als herausragend angepriesen werden, obwohl sie bereits aus dem Vorjahr stammen.

Mit den beiden nun folgenden Listen erhält man im Zusammenspiel mit den eben zitierten beiden Bestsellerlisten nicht nur einen Eindruck davon, was an der Soundscape schon bei den Zeitgenossen besondere Resonanz findet. Ergänzend zur Soundscape bekommt man hierüber überdies an dieser Stelle einen gezielten Zugang zu dem Gros der damals am stärksten rezipierten Alben und Tracks eröffnet, die bereits in den Monaten vor 1959 erscheinen, aber in 1959 Wirkung entfalten.

- Cannonball Adderley: *Somethin' Else* (Blue Note BLP 1595, 1958).^{DB}
- Cannonball Adderley with Milt Jackson: *Things Are Getting Better* (Riverside RLP 12–286, 1959).^{BB}
- Cannonball Adderley: *Jump for Joy* (EmArcy MG 36146, 1959).^{BB}
- The Cannonball Adderley Quintet: *The Cannonball Adderley Quintet in San Francisco* (Riverside RLP 12–311, 1959).^{BB}
- Manny Albam: *The Blues Is Everybody's Business* (Coral 59101, 1958).^{DB}
- Manny Albam: *Double Exposures* (Top Rank International RM 313, 1960).^{BB}
- Steve Allen: *The Jazz Story as Told by Steve Allen* (Coral CJE 100, 1958 – Compilation von Jazzaufnahmen Dritter 1931–1957).^{BB}
- Gene Ammons: *Soulful Saxophone* (Chess LP 1442, 1959 – Compilation).^{BB}
- Ernestine Anderson: *The Toast of the Nation's Critics* (Mercury MG 20400, 1959).^{BB}
- Louis Armstrong & Oscar Peterson: *Louis Armstrong Meets Oscar Peterson* (Verve MG V–8322, 1959).^{BB}
- Chris Barber's Jazz Band: *Petite Fleur* (Laurie LLP 1001, 1959).^{BB}
- Chris Barber: *Here Is Chris Barber* (Atlantic 1292, 1959).^{BB}
- Count Basie: *Hall of Fame* (Verve MG V–8291, 1959).^{BB}
- Count Basie: *Basie One More Time* (Roulette R–52024, 1959).^{BB}
- Count Basie: *Breakfast Dance and Barbecue* (Roulette R–52028, 1959).^{BB}
- Count Basie: *Chairman of the Board* (Roulette R–52032, 1959).^{BB}
- Les Baxter: *Les Baxter's Jungle Jazz* (Capitol T–1184, 1959).^{BB}
- The Francis Bay Orchestra: *Big Band Blast* (Omega Disk OSL 58, 1960).^{BB}
- Louis Bellson: *Louis Bellson Swings Jule Styne* (Verve MG V–2131, 1960).^{BB}
- Tony Bennett & Count Basie and His Orchestra: *In Person!* (Columbia CL 1294, 1959).^{BB}
- Art Blakey and the Jazz Messengers: *Art Blakey and the Jazz Messengers [aka Moanin']* (Blue Note BLP 4003, 1959).^{BB}
- Art Blakey: *Holiday for Skins* (Blue Note BLP 4004, 1959).^{BB}
- Ruby Braff: *Easy Now* (RCA Victor LSP–1966, 1959).^{DB}

- The Dave Brubeck Quartet: *In Europe* (Columbia CL 1168, 1958).^{JR}
- The Dave Brubeck Quartet: *Newport 1958* (Columbia CL 1249, 1959).^{BB}
- The Dave Brubeck Quartet: *Gone with the Wind* (Columbia CL 1347, 1959).^{BB/DB}
- The Dave Brubeck Quartet: *Time Out* (Columbia CL 1397, 1959).^{BB}
- Charlie Byrd: *Byrd in the Wind: Jazz at the Showboat Vol. II* (Offbeat OJ-3005, 1959).^{DB}
- Donald Byrd: *Byrd in Hand* (Blue Note BLP 4019, 1959).^{DB}
- Diahann Carroll/André Previn: *Porgy and Bess* (United Artists UAL 4021 – als Pop).^{BB}
- Benny Carter: *Swingin' the '20s* (Contemporary M3561, 1959).^{BB}
- Benny Carter: *Cole Porter's Can-Can and Anything Goes* (United Artists UAL 3055, 1960).^{BB}
- Ray Charles: *Yes, Indeed* (Atlantic 8025, 1958).^{DB}
- Buck Clayton: *Songs for Swingers* (Columbia CL 1320, 1959).^{BB}
- Ornette Coleman: *Something Else!!!!* (Contemporary C3551, 1958).^{JR}
- Buddy Colette and His Swinging Sheperds: *At the Cinema!* (Mercury MG 20447, 1959).^{BB}
- John Coltrane: *Soultrane* (Prestige 7142, 1958).^{DB/JR}
- John Coltrane: *Giant Steps* (Atlantic 1311, 1960).^{DB}
- Chris Connor: *Sings Ballads of the Sad Cafe* (Atlantic 1307, 1959).^{BB}
- Eddie Costa: *The House of Blue Lights* (Dot DLP 3206, 1959).^{BB}
- Miles Davis: *Milestones* (Columbia CL 1193, 1958).^{JR}
- Miles Davis: *Miles Davis and the Modern Jazz Giants* (Prestige PRLP 7150, 1959).^{BB/DB}
- Miles Davis: *Porgy and Bess* (Columbia CL 1274, 1959).^{BB}
- Miles Davis: *Kind of Blue* (Columbia CL 1355, 1959).^{BT/BB/DB}
- Miles Davis: *Jazz Track* (Columbia CL 1268, 1959).^{BB/DB}
- Miles Davis: *Workin' with the Miles Davis Quintet* (Prestige PRLP 7166, 1960).^{BB/DB}
- Paul Desmond: *First Place Again!* (Warner Bros. W 1356, 1959).^{BB}
- The Buddy DeFranco Men: *Generalissimo* (Verve MG V-8363, 1959).^{BB}
- Dukes of Dixieland: *The Dukes at Carnegie Hall* (Audio Fidelity AFLP 1918, 1959).^{BB}
- Duke Ellington: *Duke Ellington at the Bal Masque* (Columbia CL 1282, 1959).^{BB}
- Duke Ellington: *Jazz Party* (Columbia CL 1323, 1959).^{BB}
- Duke Ellington: *At His Very Best* (RCA Victor LPM-1715, 1959 – Compilation).^{BB}
- Duke Ellington: *Blues in Orbit* (Columbia CL 1445, 1960).^{BB}

- Duke Ellington: *Festival Season* (Columbia CL 1400, 1960).^{BB/DB}
- Mercer Ellington and His Orchestra: *Colors in Rhythm* (Coral CRL 57293, 1959).^{BT}
- Bill Evans: *Everybody Digs Bill Evans* (Riverside RLP 12–291, 1959).^{BB/DB}
- Bill Evans Trio: *Portrait in Jazz* (Riverside RLP 1162, 1960).^{BB}
- Doc Evans and His Dixieland Band: *Muskrat Ramble* (Audiophile AP–56, 1959).^{DB}
- Gil Evans: *Great Jazz Standards* (World Pacific WP–1270, 1959).^{BT/BB/DB}
- Art Farmer: *Modern Art* (Prestige 7142, 1958).^{DB}
- Art Farmer: *Brass Shout* (United Artists UAL 4047, 1959).^{BB/DB}
- Art Farmer: *The Aztec Suite* (United Artists UAL 4082, 1959).^{BB}
- Art Farmer & Benny Golson: *Meet the Jazztet* (Argo LP 664, 1960).^{BB}
- The First Jazz Piano Quartet: *The First Jazz Piano Quartet* (Warner Bros. W 1274, 1959).^{BB}
- Ella Fitzgerald: *Ella Fitzgerald Sings the George and Ira Gershwin Song Book (Vol. 1–5)* (Verve MG V–4024 bis MG V–4028, 1959).^{DB}
- Pete Fountain: *Pete Fountain at the Bateau Lounge* (Coral CRL 57314, 1960).^{BB}
- Curtis Fuller's Quintet: *Blues-ette* (Savoy MG–12141, 1960).^{BB}
- Freddie Gambrell with Ben Tucker: *Freddie Gambrell with Ben Tucker* (World Pacific WP–1256, 1959).^{BB}
- Stan Getz: *Award Winner* (Verve MG V–8296, 1959).^{BB/DB}
- Terry Gibbs Orchestra: *Launching a New Sound in Music* (Mercury MG 20440, 1959).^{BB}
- Terry Gibbs Quintet: *Music from Cole Porter's Can-Can* (Verve MG V–2136, 1960).^{BB}
- Dizzy Gillespie: *Have Trumpet, Will Excite!* (Verve MG V–8313, 1959).^{BB/DB}
- Dizzy Gillespie: *The Ebullient Mr. Gillespie* (Verve MG V–8328, 1959).^{BB}
- Dizzy Gillespie: *The Greatest Trumpet of Them All* (Verve MG V–8352, 1959).^{BB}
- Jimmy Giuffrè: *Travelin' Light* (Atlantic 1282, 1958).^{JR}
- Jimmy Giuffrè: *The Four Brothers Sound* (Verve MG V–8307, 1959).^{BB}
- Jimmy Giuffrè: *7 Pieces* (Atlantic 1295, 1959).^{BB}
- Benny Golson: *Benny Golson and the Philadelphians* (United Artists UAL 4020, 1959).^{BB}
- Benny Golson: *The Other Side of Benny Golson* (Riverside RLP 12–290, 1959).^{DB}
- Benny Goodman: *Happy Session* (Columbia CL 1324, 1959).^{BB}
- Al Grey & The Basie Wing: *The Last of the Big Plungers* (Argo LP 653, 1960).^{BB}
- Johnny Griffin: *The Little Giant* (Riverside RLP 12–304, 1959).^{DB}
- Edmond Hall: *Petite Fleur* (United Artists UAL 4028, 1959).^{DB}

- The Chico Hamilton Quintet: *With Strings Attached* (Warner Bros. B 1245, 1959).^{BB}
- The Chico Hamilton Quintet: *The Chico Hamilton Quintet* (World Pacific WP-1287, 1960).^{BB}
- John Hammond: *John Hammond's Spirituals to Swing: The Legendary Carnegie Hall Concerts of 1938/9* (Vanguard VRS 8523/4, 1959).^{BB/DB}
- Lionel Hampton: *Hamp's Big Band* (Audio Fidelity AFLP 1913, 1959).^{BB}
- Bill Harris: *Jazz Guitar* (Mercury MG 20552, 1958).^{BB}
- Coleman Hawkins: *The High and the Mighty Hawk* (Felsted FAJ 7005, 1959).^{DB/JR}
- Coleman Hawkins: *Soul* (Prestige PRLP 7149, 1959).^{BB}
- James Charles (J.C.) Heard: *This Is Me, J.C. Heard* (Argo LP 633, 1958).^{BB}
- Jon Hendricks: *A Good Git-Together* (World Pacific WP-1283, 1959).^{BB}
- Woody Herman & His Orchestra with Charlie Byrd: *Moody Woody* (Everest SDBR 1032, 1958).^{BB}
- Woody Herman Sextet: *At the Roundtable* (Roulette R-25067, 1959).^{BB}
- Earl Hines: *Earl's Pearls* (MGM E 3832, 1960).^{BB}
- Johnny Hodges and the Ellington Men: *The Big Sound* (Verve MG V-8271, 1959).^{DB}
- Billie Holiday: *Last Recording* (MGM E3764, 1959).^{BB}
- Billie Holiday: *All or Nothing at All* (Verve MG V-8329, 1959).^{BB}
- Bill Holman: *In a Jazz Orbit* (Andex A 3004, 1958).^{DB}
- Helen Humes: *Helen Humes* (Contemporary M3571, 1960).^{BB}
- Mahalia Jackson: *Newport 1958* (Columbia CL 1244, 1958).^{DB}
- Milt Jackson with Frank Wess & Bobby Jaspar: *Bags & Flutes* (Atlantic 1294, 1959).^{BB}
- Milt Jackson: *Bags' Opus* (United Artists UAL 4022, 1959).^{BB}
- Ahmad Jamal: *Volume IV* (Argo LP 636, 1958).^{JR}
- Ahmad Jamal: *The Piano Scene of Ahmad Jamal* (Epic LN 3631, 1959).^{BB}
- The Jazz Afro-Cuban Beat & Shelly Manne: *Hot Skins* (Interlude MO 513, 1959).^{BB}
- The J.J. Johnson Sextet: *Really Livin'* (Columbia CL 1383, 1959).^{BB}
- Quincy Jones: *The Birth of a Band!* (Mercury MG 20444, 1959).^{BB}
- Quincy Jones: *The Great Wide World of Quincy Jones* (Mercury MG 20561, 1959).^{BB}
- Thad Jones: *Motor City Scene* (United Artists UAL 4024, 1959).^{BB}
- Beverly Kenney: *Born to Be Blue* (Decca DL 8850, 1959).^{BB}
- Stan Kenton: *Viva Kenton!* (Capitol ST 1305, 1960).^{BB}

- Barney Kessel: *The Poll Winners Ride Again* (Contemporary M3556, 1959).^{DB}
- Barney Kessel: *Carmen* (Contemporary M3563, 1959).^{BB}
- Lambert, Hendricks & Ross, Joe Williams plus The Basie Band: *Sing Along with Basie* (Roulette R-52018, 1959).^{DB}
- Lambert, Hendricks & Ross: *The Hottest New Group in Jazz* (Columbia CL 1403, 1959).^{BB}
- Lambert, Hendricks & Ross: *The Swingers* (World Pacific WP-1264, 1959).^{BT/DB}
- Stan Kenton: *The Kenton Touch* (Capitol T-1276, 1959).^{BB}
- Michel Legrand: *Legrand Jazz* (Columbia CL 1250, 1959).^{BB/DB}
- John Lewis: *Odds Against Tomorrow* (United Artists UAL 4061, 1959).^{DB}
- John Lewis: *Improvised Meditations and Excursions* (Atlantic 1313, 1959).^{BB}
- Ramsey Lewis: *Down to Earth* (EmArcy MG-36150, 1959).^{BB}
- Ramsey Lewis: *An Hour with the Ramsey Lewis Trio* (Argo LP 645, 1959).^{BB}
- Machito and His Afro-Cuban Jazz Ensemble: *With Flute to Boot* (Roulette R-52026, 1959).^{DB}
- Junior Mance: *Junior* (Verve MG V-8319, 1959).^{DB}
- Herbie Mann: *Herbie Mann's African Suite* (United Artists UAL 4042, 1959).^{BB}
- Shelly Manne & His Men: *Play Peter Gunn* (Contemporary C3560, 1959).^{DB}
- Shelly Manne & His Men: *Son of Gunn!!* (Contemporary C3566, 1959).^{BB}
- Jack Marshall's Music: *Soundsville!* (Capitol T-1194, 1959).^{DB}
- The Mastersounds: *Flower Drum Song* (World Pacific WP-1252).^{BB}
- The Mastersounds: *In Concert* (World Pacific WP-1269, 1959).^{BB}
- The Mastersounds: *Happy Holidays from Many Lands* (World Pacific WP-1280, 1959).^{BB}
- The Mastersounds: *Play Horace Silver* (World Pacific WP-1284, 1959).^{BB}
- Les McCann Ltd.: *Les McCann Ltd. Plays the Truth* (Pacific Jazz PJ-2, 1960).^{BB}
- Gene McDaniels: *In Times Like These* (Liberty LRP 3146, 1960).^{BB}
- Carmen McRae: *Something to Swing About* (Kapp KL 1169, 1960).^{BB}
- Charles Mingus: *Mingus Ah Um* (Columbia CL 1370, 1959).^{DB}
- Mississippi Delta Blues Men (Alan Lomax): *Blues in the Mississippi Night* (United Artists UAL 4027, 1959).^{DB}
- The Modern Jazz Quartet: *The Modern Jazz Quartet at Music Inn Vol. 2. Guest Artist: Sonny Rollins* (Atlantic 1299, 1959).^{BB}
- The Modern Jazz Quartet: *Music from Odds Against Tomorrow* (United Artists UAL 4063, 1959).^{BB/DB}
- Thelonious Monk: *The Thelonious Monk Orchestra at Town Hall* (Riverside RLP 12-300, 1959).^{BB/DB}

- Thelonious Monk: *Thelonious Alone in San Francisco* (Riverside RLP 12–312, 1959).^{DB}
- Jelly Roll Morton: *The Incomparable Jelly Roll Morton. His Rarest Recordings* (Riverside RLP 12–128, 1959 – Compilation historischer Tonaufnahmen).^{BB}
- The Gerry Mulligan Quartet: *What Is There to Say?* (Columbia CL 1307, 1959).^{BB}
- Gerry Mulligan & Ben Webster: *Gerry Mulligan Meets Ben Webster* (Verve MG V–8343, 1960).^{DB}
- Phineas Newborn Jr.: *Piano Portraits* (Roulette R–52031, 1959).^{BB}
- Charles Newman: *Fathead. Ray Charles Presents David Newman* (Atlantic 1304, 1959).^{BB/BT}
- Joe Newman: *Counting Five in Sweden* (World Pacific WP–1288, 1960).^{BB}
- Marty Paich & Art Pepper: *Like Wow!* (Interlude MO 514, 1959 – Compilation).^{BB}
- Marty Paich: *I Get a Boot Out of You* (Warner Bros. W 1349, 1959).^{DB}
- Bernard Peiffer: *Modern Jazz for People Who Like Original Music* (Laurie LLP 1006, 1960).^{DB}
- Dave Pell: *The Big Small Bands* (Capitol T–1309, 1960).^{BB}
- Art Pepper + Eleven: *Modern Jazz Classics* (Contemporary M3568, 1959).^{BB/DB}
- Oscar Peterson Trio: *The Oscar Peterson Trio at the Concertgebouw* (Verve MG V–8268, 1958).^{DB}
- Oscar Peterson: *Oscar Peterson Plays the Jerome Kern Song Book* (Verve MG V–2056, 1959).^{BB}
- Oscar Peterson: *Oscar Peterson Plays the Harry Warren and Vincent Youmans Song Book* (Verve MG V–2059, 1959).^{BB}
- Oscar Peterson: *Oscar Peterson Plays the Harold Arlen Song Book* (Verve MG V–2060, 1959).^{BB}
- Oscar Peterson: *Oscar Peterson Plays the Jimmy McHugh Song Book* (Verve MG V–2061, 1959).^{BB}
- Oscar Peterson: *Swinging Brass with the Oscar Peterson* (Verve MG V–8364, 1960).^{BB}
- The Herb Pilhofer Trio: *Jazz* (Argo LP 657, 1960).^{BB}
- Herb Pomeroy: *Band in Boston* (United Artists UAL 4015, 1959).^{DB}
- Bill Potts: *The Jazz Soul of Porgy and Bess* (United Artists UAL 4032, 1959).^{BB/DB}
- André Previn's Trio Jazz: *King Size!* (Contemporary C3570, 1959).^{BB}
- Dizzy Reece: *Blues in Trinity* (Blue Note BLP 4006, 1959).^{BB}
- Johnny Richards: *Experiments in Sound* (Capitol T–981, 1958).^{DB}
- Johnny Richards: *Walk Softly, Run Wild* (Coral CRL 57304, 1959).^{BB}
- Jerome Richardson: *Roamin' with Richardson* (New Jazz NJLP 8226, 1960).^{BB}

- Lyle Ritz: *50th State Jazz* (Verve MG V-8333, 1959).^{BB}
- Max Roach: *The Max Roach 4 Plays Charlie Parker* (Mercury MG 36127, 1959).^{BB}
- Shorty Rogers: *The Wizard of Oz and Other Harold Arlen Songs* (RCA Victor LSP-1997, 1959).^{BB}
- Shorty Rogers: *Chances Are It Swings* (RCA Victor LSP-1975, 1959).^{BB}
- Shorty Rogers: *Shorty Rogers Meets Tarzan* (MGM E3798, 1960).^{BB}
- Sonny Rollins: *Freedom Suite* (Riverside RLP 12-258, 1958).^{JR}
- Sonny Rollins: *Sonny Rollins and the Contemporary Leaders* (Contemporary M3564, 1959).^{BB}
- Sonny Rollins: *Newk's Time* (Blue Note BLP 4001, 1959).^{BB}
- Annie Ross with Buddy Bregman & His Orchestra: *Gypsy* (World Pacific WP-1276, 1959).^{BB}
- Annie Ross with Gerry Mulligan: *Annie Ross Sings a Song with Mulligan!* (World Pacific WP-1253, 1959).^{BB}
- Pete Rugolo Orchestra: *An Adventure in Sound – Brass in Hi-Fi* (Mercury MG 20261, 1958).^{BB}
- Pete Rugolo: *Music from Out of Space* (Mercury MG 36082, 1959).^{BB}
- Jimmy Rushing: *Rushing Lullabies* (Columbia CL 1401, 1960).^{DB}
- George Russell: *New York, N.Y.* (Decca DL 9216, 1959).^{DB}
- Saxes Inc.: *Saxes Inc.* (Warner Bros. W 1336, 1959).^{BT}
- Sal Salvador: *Colors in Sound* (Decca 9210, 1958).^{DB}
- Vic Schoen/Les Brown: *Stereophonic Suite for Two Bands* (Kapp KDL-7003, 1959).^{DB}
- Bob Scobey's Frisco Band: *Rompin' and Stompin'* (RCA Victor LPM-2086, 1959).^{BB}
- Tony Scott: *The Modern Art of Jazz* (Seeco CELP 425, 1958).^{JR}
- Bud Shank/Laurindo Almeida: *Holiday in Brazil* (World Pacific WP-1259, 1959).^{DB}
- George Shearing Quintet: *Shearing on Stage!* (Capitol T-1187, 1959).^{BB}
- Horace Silver: *Blowin' the Blues Away* (Blue Note BLP 4017, 1959).^{DB}
- Nina Simone: *Nina Simone at Town Hall* (Colpix CP 409, 1959 – als Pop).^{BB}
- Al Smith: *Hear My Blues* (Bluesville BVLP 1001, 1960).^{BB}
- Jimmy Smith: *The Sermon!* (Blue Note BLP 4011, 1959).^{BB}
- Jimmy Smith: *The Sounds of Jimmy Smith* (Blue Note BLP 1556, 1959).^{BB}
- Johnny Smith Trio: *Designed for You* (Roost LP 2238, 1959).^{BB}
- Sonny Stitt: *Personal Appearance* (Verve MG V-8324, 1959).^{DB}
- Ed Summerlin: *Liturgical Jazz* (Ecclesia ER-101, 1959).^{DB}
- Dakota Staton: *Time to Swing* (Capitol T-1241, 1959).^{BB}

- Rex Stewart & Cootie Williams: *Porgy & Bess Revisited* (Warner Bros. W 1260).^{BB}
- Jack Teagarden: *At the Roundtable* (Roulette R-25091, 1959).^{BB/DB}
- Art Tatum: *The Greatest Piano of Them All* (Verve MG V-8323, 1958 – Compilation).^{BB/DB}
- Billy Taylor: *With Four Flutes* (Riverside RLP 12-306, 1959).^{BB}
- Billy Taylor: *Taylor Made Jazz* (Argo LP 650, 1959).^{BB}
- Jimmy Timmens and His Jazz All-Stars: *Gilbert and Sullivan Revisited* (Warner Bros. W 1278, 1959).^{BB}
- Cal Tjader with Strings: *Latin for Lovers* (Fantasy 3979, 1958).^{BB}
- The Trombones Inc.: *The Trombones Inc.* (Warner Bros. W 1272, 1959).^{DB}
- Sarah Vaughan: *No Count Sarah* (Mercury MG 20441, 1959 – als Pop).^{BB}
- Joe Venuto: *Sounds Different!* (Everest LPBR 5053, 1960).^{BB}
- Ben Webster: *Ben Webster and Associates* (MG V-8314, 1959).^{BB}
- Randy Weston: *Destry Rides Again* (United Artists UAL 4045, 1959).^{BB}
- Nancy Wilson: *Like in Love* (Capitol T-1319, 1960).^{BB}
- Kai Winding Septette: *The Swingin' States* (Columbia CL 1264, 1958).^{BB}
- The Kai Winding Trombones: *Dance to the City Beat* (Columbia CL 1329, 1959).^{BB}
- Joe Williams & Count Basie: *Memories Ad-Lib* (Roulette R-52021, 1959).^{BB}
- Joe Williams & Count Basie: *Everyday I Have the Blues* (Roulette R-52033, 1959).^{BB}
- Teddy Wilson: *Mr. Wilson and Mr. Gershwin* (Columbia CL 1318, 1959).^{BB}
- Teddy Wilson: *And Then They Wrote...* (Columbia CL 1442, 1960).^{BB}
- Jimmy Witherspoon: *Singin' the Blues* (World Pacific WP-1267, 1959).^{BT}
- Jimmy Woode: *The Colorful Strings of Jimmy Woode* (Argo LP 630, 1958).^{BB}
- The Lester Young-Teddy Wilson Quartet: *Pres and Teddy* (Verve MG V-8205, 1959).^{BB}

- Many Albam: »I Feel Pretty«.
- Georgie Auld: »You're My Thrill«.
- Count Basie: »Meet B.B.«.
- Chu Berry: »Body and Soul«.
- Teddy Charles: »Margo«.
- Buck Clayton: »Out Drive«.
- Curtis Counce: »Chasin' the Bird«.

- Champion Jack Dupree: »T.B. Blues«.
- Duke Ellington: »Lady in Red«.
- Duke Ellington's Spacemen: »Body and Soul«.
- Ella Fitzgerald & Duke Ellington: »All Too Soon«.
- Terry Gibbs: »Blues in the Night«.
- Jimmy Giuffre: »The Wells Fargo Wagon«.
- Jackie Gleason: »Cortlandt Clipper«.
- Benny Golson: »Calgary«.
- Bobby Hackett: »Albatross«.
- Jim Hall: »Seven Come Eleven«.
- Harry James: »Moten Swing«.
- Thad Jones: »No Refill«.
- Lambert, Hendricks & Ross, Joe Williams plus The Basie Band: »Shorty George«.
- Yusef Lateef: »Sounds of Nature«.
- John Lewis: »Warmeland«.
- John Lewis & Sacha Distel: »Dear Old Stockholm«.
- Limehouse All-Stars: »Jazz Rolls Royce«.
- The Mastersounds: »Heidi«.
- Whitney Mitchell: »Perdido«.
- Thelonious Monk: »Crepuscule«.
- Gerry Mulligan: »Blues from Newport«.
- Joe Newman: »Travelin' Light«.
- Johnny Richards: »Estoy Cansado«.
- Sonny Rollins: »Ev'ry Time We Say Goodbye«.
- Sonny Rollins: »Grant Street«.
- George Russell: »All About Rosie«.
- Bud Shank: »Heidi«.
- Horace Silver: »Soulville«.
- Rex Stewart & Cootie Williams: »When Your Lover Has Gone«.
- Jack Teagarden: »Eccentric«.
- Ben Webster & Art Tatum: »Have You Met Miss Jones«.
- Randy Weston: »Pam's Waltz«.

Das einem aus den Quellen zu 1959 vielerorts mit Selbst- und Sendungsbe-
wusstsein entgegenstrahlende Selbstbild einer goldenen Zeit des Jazz wird in
besonderem Maße nachvollziehbar, sobald man sich durch diese repräsentati-
ve Stichprobe mit ihren vielen Dutzend Aufnahmen hört, die in jenen Monaten

neben und vor allem schon vor Veröffentlichung der Platten des heutigen Kanons erscheinen und von den Zeitgenossen als herausragend bewertet werden. Was der Kanon und damit kanonzentrierte Musikgeschichtsschreibung nicht kann, schon weil dessen wesentlichen Bestandteile von *Kind of Blue* bis *Giant Steps* eben erst nach den euphorischen Zeitdiagnosen erscheinen, vermag die Erfahrung dieses Teils der Soundscape, ergänzt um Auszüge aus den Monaten zuvor, zu validieren: Ein Gefühl dafür zu vermitteln, in welcher Quantität Qualität produziert wird im Jazz in und um 1959 und eben vor allem von den Zeitgenossen auch als solche erlebt wird. Nimmt man die Mühe auf sich, all dies zusammenzutragen und anzuhören, erfährt man auf diesem Weg am eigenen Leib, dass das Musikschaffen der Zeit in der Tat den Eindruck vieler damals Jazzinteressierter von ihrer Ära zu tragen vermag, wonach die Monate mit 1959 in ihrer Mitte sich nämlich schon im Tun selbst als ein »Golden Age of Jazz« anfühlen.

1959 ist ein Gütesiegel, so lernt man, das eben keine bloß retrospektive Adaption darstellt. Vielmehr wähnt man sich schon in jenen Tagen am Puls der Zeit. Und folgt man den Alben, die Zeitgenossen begeistert herausgreifen, in die Soundscape, wird klar, dass dies aus guten Gründen geschieht. Aus Zusammenschau und Vergleich von *DownBeat*, *Billboard* und *The Jazz Review* nimmt man dabei mit, dass bei allem Unterschied im Detail in der Bewertung Konsens darüber herrscht, dass 1959 als exzellent eingestufte Jazzmusik in großer Zahl und vor allem enormer stilistischer Breite gemacht wird. Eine Einigkeit, die im Übrigen auch den oft tiefen Graben zwischen kaufendem Publikum und reflektierender Kritik überbrückt, wie man z.B. an den ziemlich gleichlaufenden Polls für Leser und Kritiker im *DownBeat*-Jahrbuch 1959 nachlesen kann.²⁵⁶

Mir scheinen all diese Unterschiede historiographisch wichtig.

Vor dem Hintergrund unseres heutigen Wissens über die weitere Geschichte des Jazz liegt es nämlich deswegen besonders nahe, 1959 derart hervorzuheben, wie es weithin geschieht, weil es das (bislang) letzte Mal war, dass Qualitäten wie Kunstanspruch und kommerzieller Erfolg, gesellschaftspolitisches Engagement und ästhetische Innovation in nennenswerter Zahl in ein und denselben Alben zusammenkommt. Jazz hat alles davon danach auch. Aber eben nicht mehr mit der Wucht, die es hat, wenn dieselbe Musik all dies gleichzeitig leistet. Die heutige Rückschau auf 1959 ist daher naheliegenderweise allenthalben kanongeleitet. Denn es ist der Kanon, indem all diese Qualitäten zusammenkommen.

Aber man greift damit 1959 aus anderen Gründen heraus, als es schon jene tun, die damals im Jazzbereich wirken und an dem teilhaben, was uns heute als

so besonderer Jahrgang erscheint. Nur für die wenigen Handvoll Menschen, die daran beteiligt sind und vorab wissen, was bald herauskommen wird, ist 1959 damals eine epochemachende Hochphase des Jazz wegen *Kind of Blue* und *Time Out*, *Giant Steps* und *Mingus Ah Um*, *The Shape of Jazz to Come*, *Sketches of Spain* und *Portrait in Jazz*.

Das Ergebnis ist dasselbe: 1959 kommt eine unangefochtene Sonderstellung für die Geschichte des Jazz zu. Und Alben sind der zentrale Anlass und Referenzpunkt dafür, diesen Jahrgang derart herauszuheben.

Die Gründe für diese Wahrnehmung und Einordnung sind jedoch verschieden. Jene der Zeit werden von denen der späteren Rückschau überschrieben. Was andere Musik in den Fokus rückt. Das ist das Entscheidende. Es sind nicht dieselben Platten, die 1959 für die heutigen Leitmedien des Jazz zu einem »Golden Age of Jazz« machen, wie sie es damals für Holmes, Bundy, Gleason, Hentoff, Williams, Hobsbawm und viele andere mehr tun.

So wird dieser Tage eine andere Musikgeschichte von Jazz 1959 erzählt, über andere Musik, als wenn man über die zeitgenössische Bewertung der Soundscape des Jahrgangs in diese selbst eintaucht. Weder aus den regelmäßig kanonzentriert operierenden Leitmedien des Jazz noch aus den auf deren Wissen und Urteilsmustern aufbauenden KI-Tools rund um ChatGPT & Co. erfährt man jedoch davon.

Diese große Geschichte, von der ich hier erzählen wollte, hat noch eine zweite Seite. Eine dunklere. Aber ebenso spannende. Gerade, wenn man den weiteren Verlauf der Jazzgeschichte schon kennt und sieht, was hiervon schon damals zutreffend vorausgeahnt wird. Beide Seiten gehören zusammen.

Auch hier eröffnet erst die Soundscape einen Weg zum Verständnis der Zeit. Über den Kanon zu gehen, kann das nicht leisten. Nicht nur, weil er wie gesehen erst gen Ende des Jahres und in Teilen sogar erst in 1960 beginnt, sichtbar zu werden. Sondern weil er die Aspekte, um die es dabei geht, allenfalls am Rande berührt. Denn ihm gilt nicht, worum es hier geht: der Kritik an ausgewählten Qualitäten des Jazz, die als typisch für die eigene Zeit beschrieben werden, aber Sorgen, gar Selbstzweifel bereiten, wie es mit dem Jazz an der Schwelle zu den 1960er Jahren wohl weitergeht.

Wie ungewöhnlich viel in Sachen Jazz außergewöhnlich gut läuft im Jahr 1959, zeigt sich nicht nur daran, wie dicht und dick in diesem Jahrgang der Kern des Kanons und der um ihn herum liegende zweite Ring der weiteren Al-

ben ausfällt, die, wenn schon nicht selbst kanonisch geworden, so doch weithin akzeptiert sind als Werke von exzellenter Qualität. Es wird noch viel deutlicher anhand der anderen Seite der Medaille. Dem, was an Jazz 1959 nicht golden ist. Sondern alltäglich, unauffällig, standardtypisch, rückwärtsgewandt, uninspiriert, trivialisierend und immer wieder auch schlicht und einfach langweilig. Dem an Praktiken und Produktionen, die in jenen Tagen ebenso viel negative Kritik hervorrufen, wie anderes Begeisterungselogen und Superlative provoziert. Alle jene Musik also, die etwas wie einen Kanon nie erreicht. Meist nicht einmal in seiner Sichtweite auftaucht. In kanonzentrierter Musikgeschichtsschreibung allenfalls als unspezifiziertes, fernes Grundrauschen vorkommt. Wenn sie überhaupt zum Thema gemacht wird. Und über die man, wenn doch, selbst dann regelmäßig kaum mehr erfährt als ein paar pauschale summarische Beschreibungen und herablassende Verdikte im Vorbeigehen.

Doch egal, wie breit und tief man den Bereich des Kanons und vor allem des zweiten Rings direkt um ihn herum zieht, die Soundscape ist stets um ein Vielfaches größer. Auch in so einem besonderen Jahrgang wie 1959. Selbst bei meiner Begeisterung immer noch um ein Vielfaches.

Denken wir zurück an die Versuchsanordnung. An den fiktiven Musikjournalisten, der mit besonderer Aufmerksamkeit verfolgen will, was in den Monaten nach dem Paukenschlag des *Esquire* produziert und veröffentlicht wird. Das Gros dessen, was er zu hören bekommt, stammt aus dieser so viel größeren, ungemein heterogenen Gruppe an Platten. Hierunter findet sich so viel, wo er kopfschüttelnd denken wird: Goldenes Zeitalter des Jazz? Hier und jetzt? Ehrlich?

Wenn ich von negativer Kritik spreche, meine ich also nicht die zeitgenössischen Debatten über das, was der Kanon werden sollte. Auch das gibt es. Natürlich stoßen auch diese Platten 1959 nicht sofort auf universelle Gegenliebe. Wie kann es auch anders sein, wenn Qualitäten wie künstlerische Innovation eine Rolle spielen. Irgendwer ist immer unglücklich mit allem. Das liegt in der Natur der Sache. Auch die kanonisch werdende Musik findet damals wie heute immer wieder Widerspruch. Ein fulminantes Beispiel ist der brutale Verriss von Dave Brubecks *Time Out* im *DownBeat* am 28. April 1960 (zwei Sterne von fünf), in dem »Take Five« als »like a Chinese water torture« beschimpft wird und der Kritiker mit den Worten schließt:

»It's obvious that I disagree with Race's observation that ›something great has been attempted ... and achieved‹ in *Time Out*. If Brubeck wants to experiment with time, let him not insult his audience with such crashing-

bore devices as mentioned. Better still, if he wants to experiment, let him begin with trying some real jazz.«²⁵⁷

Eine faszinierend bösartige Kritik, die in auffallendem Kontrast steht zu der strahlenden Besprechung von Brubecks ungleich konventionellerer anderer Platte des Jahres 1959 in derselben Jazzzeitschrift. *Gone with the Wind* ist eine eher brave Sammlung von Standards. Von Columbia erzwungen im Gegenzug für die Zustimmung, das Experiment *Time Out* zu finanzieren. Mit 5 Sternen und warmen Worten gefeiert im *DownBeat* nur ein halbes Jahr früher in der Ausgabe vom 1. Oktober.²⁵⁸

Man könnte an solchen Quellen trefflich abbiegen in eine Diskursanalyse der hitzigen Jazzdebatten jener Zeit, was denn *real jazz* sei. Oder *good jazz*. Gerade der spätere Kanon des Jahrgangs 1959 bietet sich in vortrefflicher Weise als Fallstudie hierzu an. Denn in den Leitmedien des Jazz wird er – damals wie heute – vor allem unter der Maxime der Zukunftsorientierung gewürdigt und hinterfragt, d.h. inwiefern ein jeder Beitrag einen eigenständigen und zugleich produktiven Lösungsansatz entwickelt, wie es nach Bebop mit Jazz weitergehen kann. Und die herausragenden Antworten hierauf, die 1959 entwickelt werden, sind nicht nur besonders mannigfaltig, sondern jede für sich kompromisslos und konsequent durchgeführt und hierin eben besonders herausfordernd. Das macht den Kanon des Jahrgangs u.a. aus. Aber provoziert eben auch Meinungsverschiedenheiten über den richtigen Weg weiter voran. Im Angebot sind als ästhetische Ansätze allein nur im Kanon der 4+4 Modal Jazz (*Kind of Blue*), Jazz als politische Musik und Ritual (*Mingus Ah Um*), rhythmisch-metrische Diversität (*Time Out*), Verlassen der Funktionsharmonik (*The Shape of Jazz to Come*), gleichberechtigte Freiheit aller Ensemblemitglieder anstelle des Modells Lead und Begleitung (*Portrait in Jazz*), Verbindung von Bebop-Virtuosität mit komplexer Funktionsharmonik (*Giant Steps*), in europäischer Kunstmusik informierte vielschichtige orchestrale Texturen (*Sketches of Spain*) und Verbindung von Jazz und Black Popular Music (*Moanin'*).

Über wenig wird seit jeher mehr gestritten im Jazz als über die eine Frage: Quo vadis? Und Timing wie Diversität dieses im Verlaufe des Jahres 1959 entstehenden Kanons prädestinieren ihn für eine Fallstudie genau dazu. Freilich, das wäre eine andere Studie, ein anderer Versuchsaufbau. Die Soundscape benötigt man für eine solche Diskursanalyse nicht. Stattdessen müsste man hierfür in die Jahrzehnte danach eintauchen. Um zu ermitteln, welche Saat wann aufgeht? Wie sie sich danach weiterentwickelt? Welche Langzeitwirkung sie

jeweils zu entfalten vermag? Oder eben auch nicht? Oder verspätet? Oder ganz anders, als man 1959 erwartet?

Die Soundscape der Jahrgangs 1959 hilft hier wenig. Was sie stattdessen leisten kann, ist etwas anderes. Sie vermag jenes unspezifizierte Grundrauschen zu konturieren. Ihm ein individuelles Gesicht zu verleihen. Genauer gesagt: viele Gesichter. Oder wie Robert Walser so treffend formuliert:

»The present jazz canon has been constructed over time, and for historians, knowing what was left out is often as important as learning about what has been included.«²⁵⁹

Was die Soundscape in ihrem glorreichen 1/4 nachvollziehbar macht, sind die hymnischen Einlassungen der Zeit über die eigene Gegenwart. Was aber in ihren übrigen 3/4 steckt, ist die Antwort auf die Frage nach der Belastbarkeit der generellen Vorbehalte, die in Sachen Jazz 1959 bei aller Hochstimmung oft im selben Atemzug vorgebracht werden.

Mahnende Worte zu finden, ist in den Quellen des Jahres 1959 genauso einfach wie Elogen und Apotheosen. Nicht selten begegnet man sogar einem direkten Nebeneinanderliegen oder gar Aufeinanderprallen von Euphorie und Enttäuschung, Optimismus und Verzweifeln bei den Zeitzeugen. Im direkten Dialog wie z.B. im über viele Seiten ausgetragenen Streitgespräch zwischen Shelly Manne, Pete Rugolo, Ben Pollack, Gene Norman und Leonard Feather im *DownBeat Yearbook 1959*, überschrieben mit »Is Jazz Progressing?«²⁶⁰ Oder in der Zusammenschau von Stellungnahmen, wie etwa den beiden oben bereits kurz erwähnten, im *Billboard* in jener Juniausgabe mit dem Themenschwerpunkt Jazz zusammen erscheinenden Interventionen von Rolontz und Avakian.

Ihre Gegenüberstellung, die dem Leser dort auch direkt so angeboten ist, illustriert dabei besonders trefflich die Reichweite der Konfliktpotenziale, die im damaligen Diskurs zutage treten. Auf einen Nenner gebracht, könnte man die Extreme zusammenfassen als Kunst vs. Kommerz. Rolontz' Sorge gilt den Folgen eines wachsenden Trivialisierens des Jazz im Konkurrenzkampf um Aufmerksamkeit als Preis für die neu gewonnene überbordende Popularität. Zum Beleg für seine These weist er darauf hin, dass man 1959 einen ebenso starken wie ästhetisch verflachenden Trend ausmachen könne, Instrumentalisten und vor allem Popsängerinnen und -sänger mit orchestrale Easy-Listening-Arrangements zu begleiten, die zwar jazzinformiert sind und in Teilen von veritablen Jazzmusikern erarbeitet und umgesetzt werden, aber

am Ende außer dem Handwerk und etwas Flavour wenig mit Jazz gemein haben. »Does jazz become watered down for mass market?«²⁶¹ Was Rolontz hier ausmacht, ist das vielleicht prägendste Streitthema überhaupt im Jazz-diskurs 1970–2000 im Kontext und konstanten Konflikt über gegenläufige Entwicklungen wie Fusion, Neotrad/Straight-Ahead Jazz, Smooth Jazz, Jazz Rap, Acid Jazz, Nu Jazz und Avantgarde Jazz. Und in der Tat ist die Soundscape in ihren Vororten und Grenzbereichen voll von Alben, wie Rolontz sie hier im Sinn hat. Platten wie Sil Austins *Plays Pretty for the People*.

Avakians Überzeugung, dass Jazz als der Klassik vergleichbare Konzertmusik Karriere mache, verbindet sich bei ihm wiederum mit der Unruhe, dass Jazz als Kunstmusik zu einem Special Interest vergleichsweise weniger Intellektueller werden könnte. Auch das ist ein Problem, welches in der Tat das vergangene halbe Jahrhundert Jazzgeschichte prägt. Auch in Sachen Kunstmusikhabitus wird man in der Soundscape fündig, und zwar auch weit über den Kanon hinaus, dessen Platten – mit Ausnahme von *Moanin'* – dieser Charakterzug einer anspruchsvollen Kunstmusik in vielem natürlich auch zu eigen ist, von Machart bis Rezeption. Das ist Teil dessen, was ihren kanonischen Status ausmacht. Als Kunstwerke. Aber der kommende Kanon ist eben nicht alles, was 1959 in Sachen Jazz in diese Richtung produziert oder veröffentlicht wird. Avakian spürt hier völlig zurecht einen Trend von hoher Dynamik. Ornette Coleman nimmt z.B. in jenen Monaten neben *The Shape of Jazz to Come* weitere experimentelle Alben auf (*Something Else!!!!* [Veröffentlichung noch 1958]; *Tomorrow Is the Question!*; *Change of the Century*), auf die wenig später 1960 das genrenamenstiftende *Free Jazz* folgen wird. In Anspruch, Haltung und Herausforderung an die Hörenden bewegt man sich hier schon im Bereich eines Avantgardemusikfestivals. Auch andere kommende Avantgardisten wie Cecil Taylor (*Stereo Drive* | *Hard Driving Jazz*; *Love for Sale*), Jimmy Giuffre (*The Four Brothers Sound*; *Sonny Stitt Plays Jimmy Giuffre Arrangements*; *7 Pieces*; *Herb Ellis Meets Jimmy Giuffre*; *Cool Heat*. Anita O'Day *Sings Jimmy Giuffre Arrangements*; Lee Konitz *Meets Jimmy Giuffre*; *Ad Lib*; *The Easy Way*), Steve Lacy (*Reflections*) und Sun Ra (*The Nubians of Plutonia*; *Jazz in Silhouette*; *Sound Sun Pleasure!!*) bringen Alben heraus, weitere später in dieser Bewegung prominente Figuren wie Eric Dolphy agieren noch nicht als Lead, aber immerhin schon als Sideman. Eine Platte wie Giuffres *7 Pieces* ist in Ausdruck und Gestus über weite Strecken zeitgenössischer Kammermusik schon näher als dem typischen Jazz 1959. Ungemein interessante Musik. Spartanisch. Stockend. Schlagzeuglos-schlank. Dissonant. Duster-schön. Nachtmusik mit durchbrochenem Flow. Und endlich einmal Musik ohne den immer gleichen Walking-

Bass-Untergrund! Jazz als ›ernste Konzertmusik‹, wie es Avakian nennt. Der von ihm genannte Mingus testet neben *Mingus Ah Um* ebenfalls noch andere Ansätze, die Züge von Konzeptkunst tragen (*Shadows; Modern Jazz Symposium of Music and Poetry; Jazz Portraits; Blues & Roots; Mingus Dynasty*). Miles Davis veröffentlicht neben den beginnenden Aufnahmen zum 1960 erscheinenden *Sketches of Spain* noch ein anderes Orchesterwerk mit Gil Evans, *Porgy and Bess*. Zudem erscheinen Ende 1959 auf dem Album *Jazz Track* erstmals Auszüge aus Davis' in Europa im Vorjahr veröffentlichten Soundtrack zu Louis Malles Film *Ascenseur pour l'échafaud*, der die Möglichkeiten modaler Improvisation zu Bewegtbild bei einem gleichzeitigen Höchstmaß an Spontaneität erkundet. Die weiteren von Avakian genannten Künstler sind ebenfalls alle prominent aktiv 1959. William Russo beteiligt sich mit den weiteren Komponisten-Arrangeuren Manny Albam, Teo Macero und Teddy Charles an dem Teamprojekt für Jazzkammerensemble *Something New, Something Blue*. Und das Modern Jazz Quartet (*The Modern Jazz Quartet at Music Inn Vol. 2. Guest Artist: Sonny Rollins; Pyramid; Third Stream Music; Music from Odds Against Tomorrow*) wie sein Spiritus Rector John Lewis (*Improvised Meditations and Excursions; Odds Against Tomorrow*) publizieren eine ganze Reihe Platten. Beachtenswert ist vor allem John Lewis' Soundtrack zu *Odds Against Tomorrow*, der danach zusätzlich eine Interpretation durch das Quartett erfährt – was einen faszinierenden Vergleich erlaubt. Avakian ist ein Befürworter dieser Musik, aber ein Skeptiker, was die künftige Nachfrage nach ihr anbelangt. Sarkastisch zugespitzt schreibt er:

»The ›serious‹ jazz concerts will increase, but their audience will not. The truth of the matter is that the people who want to hear George Russell, Charlie Mingus, Bill Russo or even a poker-faced Modern Jazz Quartet concert (and I'm 100 per cent for the MJQ playing a printed program in tails and expressionless bows) consist of you, me, 14 trade magazine editors and a select coterie of intelligentsia known as our friends. These people do not count in the long run, however. It's the faceless thousands with three bucks in the wallet who will carry the day, and please do not make the mistake of thinking otherwise.«²⁶²

Die Musik, die Avakian ins Grübeln bringt, ist ästhetisch in allen Parametern diametral entgegengesetzt zu jener, die Rolontz umtreibt – auch wenn ein Virtuose und zugleich pragmatischer Profi wie Giuffrè diese Kluft zwischen verschiedenen Projekten zu überbrücken weiß, wenn er z.B. parallel zu *7 Pieces* die Orchestersätze schreibt für das nur Wochen später eingespielte *Cool Heat*.

Anita O'Day Sings Jimmy Giuffre Arrangements. Dem ungeachtet zeigt sich in der Gegenüberstellung der Gegenstände von Rolontz und Avakian zugespitzt das ganze Ausmaß der ästhetischen Spannweite der Soundscape von Jazz 1959. Eine Diversität, die weit über jene hinausragt, die bereits dem Kanon der 4+4 zu eigen ist.

Rolontz und Avakian sind keine Nörgler oder Ewiggestrigen. Ganz im Gegenteil ahnen beide jeweils für die weitere Jazzgeschichte zentrale, in sich höchst ambivalente und kontroverse Konfliktfelder voraus. Dass, was man in Sachen Jazz 1959 als Erfolg dieser Musikkultur feiern kann und von beiden mit je unterschiedlichem Fokus auch herausgearbeitet wird, ist, so könnte man sagen, nicht umsonst zu haben. Und hierauf versuchen beide, die Aufmerksamkeit zu lenken.

Avakians Auffassung von Teilen des neuen Jazz als ernster Kunstmusik und Rolontz Interpretation anderer Teile des neuen Jazz als Trivialisieren dessen, was Jazz ausmache, sind nur über die Erfahrung der Soundscape aufzuschließen. Man muss die gesamte Produktion des Jahres kennen. Ernste Kunstmusik und Trivialisieren sind keine rein objektiven, dem Beweis zugänglichen Fakten. Sie enthalten im Kern ästhetische Urteile. Und bedürfen zu ihrem Verständnis des Vergleichs. Man muss die hinter den Positionierungen von Rolontz und Avakian liegenden Prozesse von ästhetischer Erfahrung und sinnlicher Erkenntnis nachschreiten, um sie nachzuvollziehen. Und dafür hören. Ganz viel hören. Nur so können beider Einschätzungen Sinn ergeben. Nicht anders, als wenn man sich mit einer Aussage wie Ben Ratliffs zu *Kind of Blue* konfrontiert sieht: »some of the most convincing solos in the history of jazz are here«. ²⁶³ Und nur so kann sich ein belastbares Gefühl für die Größenordnung der Herausforderungen einstellen, die beide jeweils ausmachen.

Rolontz und Avakian stehen dabei nicht allein mit ihrer Kritik und ihrer Sorge. Vieles, was beide anreißen, spiegelt sich z.B. auch in den abschließenden, in den ausgehenden Wochen 1958 aufgezeichneten O-Tönen der besagten Jazz-Ausgabe des *Esquire*. Es ist also nicht so, dass man dort diese Seite der Medaille im Anschluss an Holmes' Feierstimmung verschweigt. So begrüßt z.B. Thelonious Monk, dass Jazz inzwischen Bildungsgegenstand in High Schools geworden sei, merkt aber eine aus seiner Sicht gewisse Innovationsmüdigkeit des Jazz an (»I listen to everybody I get a chance to hear, but there's not much new on the scene«). Auch Sonny Rollins erscheint ausnehmend unsicher in dieser Hinsicht (»I don't know what I'm going to do next, much less where jazz is going to go. But nothing is new, you know, actually. At the same time there are new things, you know, it's paradoxical. There are good things and

bad things, and most of the good things have been done and are still being done, so actually they're not new, but in a way of speaking they are new [...]».) Dave Brubeck wiederum sieht den Aufstieg zur Konzerthausmusik ambivalent (»Jazz seems to be developing in the direction of a listening audience now, and whether that is to be the course of the future remains to be seen. Personally, I prefer to play for an audience in a dance hall more than for any other audience.«) sowie die Grenzen dessen an harmonischer Innovation erreicht, mit denen Jazz noch ein Publikum finden kann, und setzt stattdessen auf rhythmische Diversifikation (»I think, too, that jazz is going to develop rhythmically, and so will our so-called classical music, because we've just about run out of harmonic developments that a public can accept«). John Lewis klagt mehr formale Variabilität ein und sieht Diversität und Virtuosität als Kennzeichen der kommenden Zeit (»The style period that we're in now is a much more florid and a virtuoso kind of thing where you don't go from an amateur to a professional as fast as you could in the early Thirties. The young people today are not aware of the limitations in the way that we were, and therefore what they hear they absorb immediately, and they go from that point. So the future will be much broader for them. They won't have to contend with the things we did.«), erwartet aber nichts, das der Wucht der Entwicklung des Bebop gleichkommt (»No, I don't think anything like the revolution that took place in the early Forties will ever happen again. It happened one time, it's never happened before, and it won't happen again«). Gerry Mulligan treiben auch die Erwartungen an immergleiche Formen um (»[...] to break down the tyranny of the 32-bar form«). Ferner wendet er sich gegen die Fusion von Jazz und Klassik im Third Stream. Vielmehr strebt er eine Art Zweigleisigkeit an (»But for myself, I would like to see if I can't develop sort of a split musical personality. I would like to retain the approach to jazz that I've evolved and not let my interest in composing conflict with that side of it. I don't want my band to become an outlet for that because I'll write myself right out of jazz in no time. On the other side, I'd like to become a symphonic composer because the chance at expression is so much greater. Much more satisfying. Much less restricted. Sort of endless possibilities.«) Und vor dem Hintergrund der Erfahrung seiner Jahrzehnte als Bandleader reflektiert, ja reklamiert Duke Ellington die entscheidende Rolle des Publikums für eine jede Form von Entwicklung, denn die Musik folge am Ende immer der Nachfrage (»Tomorrow? I don't know about tomorrow. I don't see how anybody can predict what tomorrow is, because tomorrow is also going to be decided by the musician and his acceptance by the audience. If a guy paints a picture and nobody digs it, I mean how long can he hold his independence and that sort of

thing? In other words, if a guy plays something and nobody digs it, nobody understands what he's doing, then he has not communicated with his audience. But either he goes somewhere to an audience that does dig what he's doing, or else he adjusts what he's doing to the audience that he has.«²⁶⁴

Selbst, wenn man persönlich die Diagnosen von Rolontz und Avakian im Ergebnis nicht teilen mag, ist in der Soundscape nicht zu überhören, dass 1959 sehr viele Platten in eben jener Machart erscheinen, wie sie Rolontz bzw. Avakian jeweils in den Blick nehmen. Entsprechendes gilt auch für andere Vorbehalte, die 1959 gegen die Jazzkultur der Zeit vorgebracht werden. Und auch ihren Wert für das Verständnis jener Ära kann man nur vor dem Hintergrund der hörenden Erfahrung der Soundscape abschätzen.

Ein besonders prominent sichtbares Beispiel dafür ist der grundsätzlich eher gegenwartsskeptische Jazznostalgiker John S. Wilson, der erste Pop- und Jazzkritiker der *New York Times*.²⁶⁵ Am 3. Januar 1960 lobt er für seine Zeitung im Rahmen seiner Analyse der »types of jazz recorded last year« *Mingus Ah Um* aufgrund seiner Disziplin als Mingus' bis dato beste Platte und *The Shape of Jazz to Come* immerhin als interessant, zelebriert aber zugleich vergleichsweise altmodische Arbeiten von Altmeistern wie Jack Teagarden, Count Basie, Buck Clayton und Benny Goodman. Diese Mischung führt Wilson zu dem unentschlossenen Resümee: »For jazz recording, 1959 was a year of culminations, of backward glances and peeps into the future.«²⁶⁶ In der Tat ein Label, das man mit Recht über die Soundscape des Jahrgangs schreiben könnte. Die sich mit dieser Heterogenität verbindende Unsicherheit prägt auch Wilsons Rückblick auf 1959 im *DownBeat Yearbook* 1960, der mit folgenden Worten beginnt:

»Nineteen fifty-nine was one of those hail-and-farewell-years, a year when new sprouts were taking on discernible shape while wrinkles that precede withering began to become apparent in some of the accepted phases of jazz. It was the kind of year with which each decade of jazz seems to end – a year which had nothing to contribute to the jazz of the '50s. (for better or worse, whatever is to be looked back on as representing jazz in the '50s already had happened) and which was setting the stage for the jazz of the '60s without actually being part of it. It was a year of portents rather than a year of culminations. What there was that was new during the year amounted largely to shiftings and shufflings that may be the first indications of important developments in the early '60s or, possibly, only a stirring of iridescent effluvia on the surface of jazz.«²⁶⁷

In seiner Studie »1949-59: No Jazz ›Golden Decade« für die *New York Times* liefert Wilson am 15. November 1959 mehr Gründe für seine auffallende Unzufriedenheit. Anhand der Produktion des jüngsten Jahrgangs beobachtet er zwar immerhin, dass die Langspiellplatte gegen Ende der 1950er Jahre – aus seiner Sicht: endlich – beginnt, in ersten Arbeiten für den Jazz das in ihrer so viel größeren Spieldauer und Klangqualität liegende volle künstlerische Potenzial zu entfalten: »But while a lot of jazz has been recorded in this LP decade, the anticipated freedom that the LP was to bring to jazz has not materialized as it was thought it would ten years ago.«²⁶⁸ Aber in dem Wörtchen endlich liegt natürlich zugleich eine scharfe Kritik. Wilsons Hauptfeind sind einerseits die aus seiner Sicht immer gleich ablaufenden *Blowing Sessions*, die in seinen Augen regelmäßig in einer Abfolge endloser, erwartbar verlaufender *Soli* münden und dem gleichberechtigten Ensemblespiel wenig Interesse entgegenbringen. Andererseits beklagt er die Qualität vieler Aufnahmen, wenn es um Jazz als Komposition geht, da es nur wenige stehende, eingespielte Ensembles gäbe und obendrein Produktionszeiten einschließlich Proben viel zu kurz seien. »So the expected benefits of the LP have proved to be something of a mirage.«²⁶⁹ Zugleich sieht Wilson die schiere Quantität an Jazzveröffentlichungen als zweischneidiges Schwert: Einerseits kämen so viele zu der Möglichkeit, Aufnahmen zu machen, die früher nie eine Chance dazu bekommen hätten. Andererseits:

»The mere quantity of this flood of half-hearted trivia inevitably tends to bury many meritorious jazz releases which, in practical terms, means that they are killed off. With so many new jazz LPs appearing on dealer's shelves every month (more than fifty as a rule), the slow sellers quickly disappear and may soon become unavailable.«²⁷⁰

Schnell und uninspiriert gemachte Überproduktion von der Stange lässt sich diese Kritik zusammenfassen. Eine Entwicklung, die deswegen folgenreich sei, weil sie bessere Veröffentlichungen, die nicht rasch spürbare Resonanz finden, verdrängt. Wilsons Sorge gilt also ebenfalls dem Trivialisieren, wenn auch aus einem anderen Blickwinkel als bei Rolontz. Während letzterer ein ästhetisches Weichspülen diagnostiziert, beklagt ersterer die Konsequenzen von Masse statt Klasse.

Während Wilson sich wie Rolontz mit dem Tonträgermarkt beschäftigt, blicken andere wie Avakian mit Sorge auf das Livegeschäft. Gene Norman und Leonard Feather beschreiben z. B. im besagten Streitgespräch »Is Jazz Progres-

sing?« im *DownBeat Yearbook* 1959 die paradoxe Entwicklung, dass zwar (laut Norman) im Schnitt gut 25 neue Jazzalben pro Woche bei einem renommierten Jazzreviewer oder Jazz-Radio-DJ eingehen – Wilsons Überproduktionsargument –, aber selbst in Großstädten wie Los Angeles von den ohnehin schon wenigen Jazzclubs in der jüngeren Vergangenheit auch noch viele geschlossen worden seien oder ihren musikalischen Schwerpunkt gewechselt hätten.²⁷¹ In Reaktion hierauf verstärkt auf Jazz als intellektuelle Kunstmusik zu setzen, sei aber auch gefährlich, mahnt der damals prominente französische Jazzmusiker und -historiker André Hodeir an. So beschreibt er in seinem Beitrag zur Jubiläumsausgabe des *DownBeat* im August 1959, »Perspective on Modern Jazz: Popularity or Recognition?«, wie die aus seiner Sicht Verständnislücke zwischen künstlerischer Innovation und Publikumserwartung immer größer wird im Zuge der laufenden Entwicklung von Jazz zur Kunstmusik, was es letzterer zunehmend schwer mache, Zuhörer zu finden – ganz wie bei der zeitgenössischen Klassik auch:

»Without lapsing into excessive pessimism, we should face the possibility that the future may be less favorable to the most powerfully original jazzmen than the present. It may be that we are on the way toward a situation similar to that which obtains in contemporary ›classical‹ music, and for an identical reason: the public needs more time to assimilate new forms of art than the artist spent to discover them. After one or two generations, the hiatus occurs; a little later, the situation aggravated. Then one no longer talks about the certainty of nonpopularity but, rather about the possibility of nonrecognition. There are some signs that we are not far from this last position now. At least we have witnessed, during the last 15 years or so, a phenomenon of belated recognition that is all the more troubling because it is superimposed on an inverse phenomenon in the same period.«²⁷²

Eine Auseinandersetzung mit der Soundscape macht nun deutlich, dass die Sorge von Avakian und Hodeir der Zukunft gilt. Jazz als Kunstmusik ist zwar ein Trend 1959. Der vor allem bis heute stark beachtet wird, weil Künstler von Lewis bis Coleman mit ihm verbunden sind, die im Fachdiskurs nach wie vor viel Aufmerksamkeit erfahren. Innerhalb der Soundscape des Jahrgangs 1959 handelt es sich quantitativ gesehen aber noch um einen Nischenbereich.

Ganz anders verhält es sich jedoch mit jenen musikalischen Praktiken, die Rolontz und Wilson in den Blick nehmen: vergleichsweise seichte, nur mit Jazzfarben parfümierte Produktionen einerseits sowie weitgehend standar-

disierte und dadurch vorhersehbare *Blowing Sessions* andererseits. Beides findet sich in großer Zahl in der *Soundscape*. Ob man sich den ästhetischen Urteilen von Rolontz und Wilson darüber anschließt oder nicht: Beides ist 1959 in der Tat gelebte Realität.

Die Validität einer solch der eigenen Gegenwart den Spiegel vorhaltenden Kritik und der Zukunft zugewandten Äußerung von Sorge zu prüfen, bedarf eines umfassenden Hörwissens zu Jazz 1959. Denn die Platten, die Teil der kanonzentrierten Musikgeschichtsschreibung werden, sind nicht Bezugspunkt jener Formen von Kritik und Sorge, um die es Stimmen wie denen der eben Zitierten geht. Man setzt woanders an. Andere Quelltypen und methodischen Vorgehen erlauben wie gesehen zwar, das zum Ausdruck gebrachte Unbehagen zu erfassen und nachzuzeichnen. Aber nicht, die Tragfähigkeit dessen zu evaluieren und nachzuvollziehen. Denn auch hier geht es im Kern wieder um ästhetische Urteile.

Die *Soundscape* nachzubauen und durchzuhören, erlaubt einem unter dem Strich also nicht nur Fanmehrwerte wie den Zugang zu Dutzenden exzellenter Alben, die unwahrscheinlich viel Freude, Spaß, Genuss und Inspiration bereiten und von denen ich jedenfalls selbst beim systematischen Verfolgen von Jazz 1959 in den kanonzentrierten Leitmedien des Jazz zuvor allenfalls flüchtig und meist überhaupt nichts gehört hatte. So vorzugehen, hat darüber hinaus auch wissenschaftlichen Ertrag. Ermöglicht Erkenntnis über Erfahrung. Als Annäherung an zentrale ästhetische Urteile der Zeit. Ihre Plausibilität und Belastbarkeit wird klarer. Was erlaubt, diese und über sie ihre Zeit besser zu verstehen. Dafür muss man persönlich am Ende nicht einmal zum selben Urteilstenor gelangen. Aber man muss dem Prozess der Urteilsbildung nachgehen können – und wollen. Und der Weg dazu führt über das Anhören des Jazz jener Ära.

c. *Borderlines, Shortcomings and Short Stories.*

Was die *Soundscape* noch erzählt. Und wovon sie nicht gut erzählen kann.

Was das Anhören anbelangt, so hat das Internet die Spielregeln für musikhistorische Arbeit insbesondere zu Musikkulturen post-1945 grundlegend geändert. Was war es selbst in den 1990er Jahren schwierig, als ich begann, mich für

Jazz 1959 zu interessieren, zunächst an die notwendigen Informationen und erst recht dann an die einschlägigen Aufnahmen zu kommen. Das ist heute anders. Es kostet nach wie vor einiges an Arbeit in der Recherche. Aber dann kann man diese Musik finden. Und fast alles unschwer anhören.

Freilich gilt dadurch heutzutage mehr denn je: Alles hat ein Ende. Auch eine derart lange Liste wie jene der Bestandteile der hiesigen Soundscape, das Verzeichnis Des Angehörten. Irgendwann muss man einen Punkt setzen. Schon, weil ansonsten eine Kategorie wie Jazz leerläuft. Und am Ende für nichts mehr steht.

Hier bewährt sich der Weg über den Nachbau der Soundscape nochmal in ganz anderer Weise als methodisches Werkzeug. Man kommt ganz schön weit mit den klassischen musikwissenschaftlichen Vorgehensweisen. Es lässt sich z. B. durch umfängliches Quellenstudium von Interviews und Liner Notes über Reviews und Werbung bis Programmen von Festivals und Clubs erschließen, was 1959 alles das Label Jazz trägt. Für das Gros der Bestandteile der Soundscape wird dadurch eine entsprechende Zuordnung unproblematisch dem Beweis zugänglich. Aber man scheitert mit diesen herkömmlichen Strategien am Ende doch immer wieder in den Grenzbereichen. An den Grenzgängern. An den strittigen und streitbaren Fällen. Und auch am Wandel der Zeit. Wie etwa an den aus heutiger Sicht alternativen Zuordnungen jener Ära. Wenn z. B. etwas im *Billboard* als Pop firmiert, das heutzutage seinen Platz in Jazzgeschichten hat. Wie Sarah Vaughans *No Count Sarah* (10/08/1959), Dakota Statons *Time to Swing* (28/09/1959) und Nina Simone at *Town Hall* (14/12/1959). In all solchen Grenzbereichen werden für den Versuchsaufbau, mit dem ich hier experimentiere, eigene ästhetische Urteile unumgänglich. Man kann ihnen nicht ausweichen. Sich nur ehrlich machen und das eigene Ringen transparent.

Doch auch das zu tun, dient am Ende der Sache: dem besseren Verstehen von Jazz 1959. Oder wie David Ake, Charles Hiroshi Garrett und Daniel Goldmark im Vorwort ihres Bandes *Jazz/Not Jazz. The Music and Its Boundaries* schreiben:

»[It] highlights a reality of which jazz people today are acutely aware: the lines some people draw between ›jazz‹ and ›not jazz‹ can be at once both fiercely guarded and very difficult to discern. [...] Even such a large-scale and well-meaning attempt as Ken Burn's 2001 documentary, *Jazz*, to crystallize and celebrate the genre's essence only set off a new flurry of arguments and counterarguments. Historians, journalists, and musicians alike

expressed dismay at the narrowness of Burns's story, yet no one could seem to agree on exactly what or who should have been left in or out of it.«²⁷³

So wurde von mir manches an der Grenze des Jazz in die Soundscape des Jahrgangs 1959 aufgenommen, was man aus anderem Blickwinkel vielleicht hätte weglassen können. Wie Ray Charles' *The Genius of Ray Charles* oder Lightnin' Hopkins' *Lightnin' Hopkins* und *Country Blues* oder Champion Jack Duprees *Blues from the Gutter*. Sie sind in der Liste, weil sie in Gospel- bzw. Bluesstilis- tik, Sound und improvisatorischem Gestus so viel mit dem zu tun haben, was ausweislich der sonstigen Soundscape Jazz 1959 prägt. Weswegen sich diese Alben für mich beim Hören als zugehörig anfühlen. Jemand anderes aber mag R&B, Soul oder Blues rufen, dies schärfer von Jazz getrennt wissen wollen und diese Alben herausnehmen. Es sind nicht viele Fälle dieser Art. Aber es gibt diese Grenzgänger in der Soundscape. Judgement Calls. Mit ihnen verhält es sich gar nicht so viel anders als mit dem Rechtsgefühl in der juristischen Urteilsbil- dung, wenn nun hier wie dort Professionalität, Erfahrung, Wissen, Hörbiogra- phie, Mindset usw. zusammenkommen in Fällen, die man gleich gut vertretbar so oder so entscheiden kann. Wie zu entscheiden ist, lässt sich nicht objektivie- ren und mittels Blickes in andere Quellen verlässlich klären. In Grenzbereichen kann man der eigenen Hörerfahrung nicht mehr ausweichen, selbst wenn man wollte. Man muss hören – und entscheiden.

Dieser notwendige Evaluationsprozess ist freilich keine Einbahnstraße. Manches wird in der Soundscape bei aller Gründlichkeit in der Recherche natürlich zunächst einmal unabsichtlich fehlen. Wegen mangelhafter Daten etwa. Oder einem für Jazz abgelegenen Label als Veröffentlichungsort. Oder weil es in den zeitgenössischen Medien 1959 durchgehend unter Pop verhan- delt wird. Das bleibt nicht aus. Manches, das man vielleicht hätte aufnehmen können, wurde aber eben auch mit Absicht weggelassen. Nicht nur wurden lediglich Alben berücksichtigt, die als auktoriale Aussage wie ein Werk einem einzelnen Künstler oder Künstlerkollektiv zugerechnet werden können, und daher Sampler und Compilations außen vor gelassen. Es fehlen hierneben tatsächlich auch wichtige Alben des Jahrgangs aus R&B, Soul, Blues usw., die sich deutlich weiter weg von der Grenze des Jazz anfühlen als die vorge- nannten Platten, die aufgenommen wurden und für mich vielmehr auf dieser Grenzlinie balancieren. LPs wie Howlin' Wolfs *Moanin' in the Moonlight*, Dave van Ronks *Sings Ballads, Blues & a Spiritual*, Memphis Slims *At the Gate of Horn* und *Songs of Memphis Slim & Willie Dixon*, John Faheys *Blind Joe Death*, LaVern Bakers *Blues Ballads* oder Ray Charles' *What'd I Say* sind daher bei mir draußen.

Jeder kann an sich selbst nachprüfen, ob für einen z.B. Ray Charles' *The Genius of Ray Charles* und *What'd I Say* in dieselbe Kategorie fallen. Ich finde nicht. Aber letztlich bleibt all dies eben eine ästhetische Ermessensentscheidung. Entscheidend scheint mir, vor welchem Hintergrund man diese trifft. Ob man die Soundscape umfassend intus hat oder nur den Kanon kennt, macht am Ende gerade an dieser Stelle einen großen Unterschied.

Noch klarer wird diese Grenzziehungs- und Abgrenzungsproblematik anhand der vielen Alben von Sängerinnen und Sängern mit Orchester, von denen 1959 schiere Unmengen aufgenommen werden und/oder erscheinen. Da finden sich eine ganze Reihe heikler Fälle drunter. Obwohl hier immer wieder auch Jazzrepertoire, -musiker und -idiome eingebunden werden, wurden solche Alben dann außen vor gelassen, wenn es mir am Ende doch eher Kabarett, Pop oder Easy Listening zu sein schien als Jazz, was es dort zu hören gibt. Umgekehrt fiel bei der Recherche auf, wie häufig damals Alben mit Vokalisten unter Pop besprochen werden, die heute unstrittig dem Jazz zugeordnet sind.

Ein Beispiel mag die Komplexität dieses Bereichs illustrieren: Wenn Frank Sinatra mit *Frank Sinatra Sings for Only the Lonely* bei den ersten Grammys 1959 für das im Herbst 1958 veröffentlichte Album des Jahres nominiert ist (und für das Cover gewinnt), dann ist seine Version darauf von Harold Arlen's »One for My Baby (and One More for the Road)« vielleicht der Inbegriff einer Mitternachtsjazzballade überhaupt – und erst recht die später veröffentlichte Testversion nur mit Bill Miller am Klavier. Das Album ist eine Sammlung solcher Balladen und 1959 durchgehend präsent in den vorderen Reihen der Charts. Es prägt das zeitgenössische Bild des melancholischen Jazz Crooners. Aber wenn allein in 1959 Julie London dasselbe Lied in einem Arrangement von André Previn auf *Your Number Please* (Liberty LRP 3130, 1959) aufnimmt, wenn es die einzigartige Marlene Dietrich im Juli 1959 in Begleitung von Burt Bacharach und Band für *Dietrich in Rio* einsingt (Columbia WS 316, 1960), wenn Eydie Gormé es 1959 auf *On Stage* (ABC-Paramount ABC-307, 1959) darbietet, wenn Earl Grant es auf *Nothin' But the Blues* (Decca DL 8916) und Don Shirley auf *Don Shirley* (Audio Fidelity AFLP 1897) interpretiert, wenn es Teil von *The Diamonds Meet Pete Rugolo* (Mercury MG 20368) ist und wenn der italoamerikanische DooWop-Sänger Dion DiMucci es interpretiert für eine Single (später auch auf das Album *Alone with Dion* aufgenommen, Laurie LLP 2004, 1961), dann bekommt man im Vergleich mit Sinatra wie jeweils miteinander nicht nur ein Gefühl dafür, wo die Grenze verläuft, sondern auch dafür, wie verschieden diese ausgeleuchtet werden kann und wie sehr sie in Bewegung ist. In Timing, Timbre, Gestus, Sound, ja, Herangehensweise und Machart. Ist all das Jazz? Oder nicht? Solche Ab-

grenzungsentscheidungen sind im Einzelfall immer Streitbar. Das lässt sich nicht letztgültig auflösen. Es hat mit dem eigenen Jazzbegriff zu tun. Wichtig ist, sich ihnen möglichst unvoreingenommen hörend zu stellen. Ich habe Julie London, Eydie Gormé, Earl Grant, Don Shirley und The Diamonds drin, Marlene Dietrich und Dion draußen – obwohl z. B. die Dietrich nicht nur die mit Abstand spannendste künstlerische Figur dieser Gruppe ist, sondern ihre Version in Zusammenarbeit mit dem jungen Bacharach zu Beginn seiner einmaligen Karriere als Songwriter, Arrangeur und Bandleader auch die musikgeschichtlich interessanteste. Aber nach Jazz, wie er sich in der Soundscape kondensiert, klingt es halt nicht für mich.

Beverly Kennes zwei 1959er-Alben *Like Yesterday* (Decca DL 8948) und *Born to be Blue* (Decca DL 8850) bieten ein besonders illustratives Beispiel für diese Herausforderung. Dem, was ich mit Grenzkonflikten und Grenzgängern meine. Oft eher ins Easy Listening spielend im Stile Doris Days (und auch visuell so vermarktet), finden sich doch durchgehend melancholische Phrasierungen in Timbrearbeit und Blue-Note-Einsatz, die klar mit Jazztopoi operieren. Ihre Version von »The Dipsy Doodle« ist typischer zeitgenössischer Gute-Laune-Girl-Pop. Die davor erklingende Fassung von »More Than You Know« aber ist eine spartanisch arrangierte, ergreifend vorgetragene Jazzballade. So bluesig-dunkel, wie eine glockenhelle Stimme nur klingen kann. Wenige Wochen später sollte ihr insgesamt dritter Selbstmordversuch erfolgreich sein. Mehr Blues geht nicht. Ihre beiden Alben sind dabei.

Eine solche Soundscape, wie ich sie hier für Jazz 1959 erarbeitet habe, kann also per se nicht vollkommen sein. Oder unanfechtbar. Das liegt in der Natur der Sache. Am Ende stecken an ihren Rändern Entscheidungen drin. Man kann das nicht vermeiden. Und muss zu ihnen stehen. Das Entscheidende ist der Weg dahin. Das Hören. Sein Reflektieren. Und all dies offenzulegen. Schon aus dem Prozess, mit sich zu ringen, was an Grenzfällen man zulässt und was nicht, lernt man als Musikhistoriker enorm viel. Mehr als aus allen anderen Quelltypen. Über den eigenen Jazzbegriff. Aber vor allem über Jazz 1959.

Die Nutzung der Soundscape ist also einerseits ein methodisches Werkzeug, um sich ästhetischen Urteilen anzunähern, wie sie in Sachen Jazz 1959 einerseits z. B. in Kanon, Selbstbild und Selbstzweifel der Zeit stecken. Und andererseits eines zur Auseinandersetzung mit dem heutigen Blick auf jene Ära und die Frage, was aus dieser als Jazz zu gelten habe und was nicht. Dass der hö-

rende Weg über die Soundscape insoweit an vielen Stellen einen kategorialen Unterschied macht für das Verständnis von Jazz 1959, ist die große Geschichte, die ich erzählen wollte. Die einschneidende Erfahrung, die ich mit der hiesigen Versuchsanordnung gemacht habe.

In Sachen Jazz 1959 ist so viel erhalten, das noch angehört werden kann. So viel mehr, als ich zu Projektbeginn erwartet hatte. Aber die Soundscape, das muss man bei ihrer Nutzung immer mitbedenken, bietet trotzdem stets nur einen Ausschnitt dessen, was 1959 an Jazz erklungen ist.²⁷⁴ Und dabei noch einen, der sich auf das Tonstudio konzentriert. Zentrale Ereignisse wie die zwei-monatige erste Stippvisite des Quartetts von Ornette Coleman in New York im Five Spot sind durch zahllose Zeugnisse belegt, insbesondere an Oral History.²⁷⁵ Aber durch Nachhören nachfühlen können wir nicht mehr, was dort passiert ist. Und die Bootlegs der letzten gemeinsamen Tour großer Teile des *Kind of Blue*-Ensembles wenige Monate nach der Veröffentlichung der Platte zeigen an, wie wichtig dieser Vorbehalt ist. Gerade bei solchen Künstlern kann man schlicht nicht davon ausgehen, dass ein Stück live klang wie kurz zuvor oder danach im Tonstudio festgehalten.²⁷⁶ Oder auf der Liveaufnahme vom Abend vorher. Und wie viel diese Künstler damals regelmäßig live spielen, wurde z. B. für Miles Davis taggenau aufgearbeitet.²⁷⁷

Es ist also viel erhalten. Und mehr, als man gemeinhin weiß oder gar aktiv einbezieht. Und irgendwer findet zudem immer noch irgendetwas. Nach wie vor kommt Neues aus den Archiven dazu, gerade bei den Stars der Szene. Aber auch wenn das Ende noch nicht absehbar ist, schlussendlich wird dieser Fundus endlich bleiben. Und die Mehrheit dessen, was gespielt wurde, in Clubs und auf Festivals und erst recht in Proberäumen und im privaten Rahmen, ist weg. Verklungen. Man wird also nie sagen können: So klang 1959. Weil man nur zu Teilen dessen Zugang hat.

Die Soundscape ist also eine Annäherung. Aber das ist kein grundsätzlicher Einwand gegen die Arbeit mit ihr. Denn so ergeht es Menschen, die sich 1959 für Jazz interessieren, auch schon. Nicht anders als heutzutage kann man immer nur auf einem Konzert zurzeit sein. Schafft nur so und so viele Neuerscheinungen zu rezipieren. Die eigene Soundscape, die eigene Hörbiographie, sie ist immer selektiv und individuell. Damals wie heute. Gerade im Blick auf die jeweils eigene Gegenwart. Auch wenn sich immer wieder breite Schnittstellen ergeben, die viele teilen. Zu Alben, die rasch gefühlt alle kennen. Wie *Kind of Blue*.

Aber nicht nur deswegen gilt: Die Soundscape kann viel. Aber sie kann natürlich nicht alles. Und schon gar nicht alles besser. Manch kleine und große

Geschichte, die anhand von 1959 über Jazz erzählt werden kann, bleibt dem Weg über die Soundscape (weitestgehend) verschlossen. Oder erscheint in ganz anderem Licht. Auch das lernt man aus dem Vergleich des Angebots der kanonzentriert erzählenden Leitmedien des Jazz und der Arbeit mit der Soundscape. Einige Schlaglichter mögen das illustrieren:

Abschiede und Abwesenheiten – Es liegt in der Natur der Sache, dass die Soundscape nur sichtbar macht, was da ist. Wer 1959 aufhört, Musik auf Platte aufzunehmen, fehlt zur Gänze oder scheidet irgendwann aus. Hinter solchen Leerstellen können sich historiographisch einschneidende Ereignisse verstecken. Die Leitmedien des Jazz beschäftigt z.B. auffallend regelmäßig – und völlig zurecht – der Tod einiger Ikonen in diesem Jahr, insbesondere der von Lester Young, Sidney Bechet und Billie Holiday.²⁷⁸ Genauso das wohl berühmtestberühmteste Sabbatical der Jazzgeschichte: Sonny Rollins' Rückzug aus der Öffentlichkeit auf die New Yorker Williamsburg Bridge, der von August 1959 bis November 1961 anhalten sollte.²⁷⁹ Andere Gallionsfiguren dieser Ära, die man in der Soundscape erwarten würde, fehlen ebenfalls und auch nicht ganz freiwillig. So etwa Dexter Gordon, der die späten 1950er Jahre primär in Haft verbringt.²⁸⁰ Im Laufe des Jahres 1959 wird er zwar endgültig entlassen, verdingt sich aber zunächst in Los Angeles in Onzy Matthews Band. Erst mit dem 13. Oktober 1960 eingespielten Album *The Resurgence of Dexter Gordon* meldet er sich so richtig zurück. All das sind historiographisch wichtige Informationen. Auch im Blick auf die Soundscape, um diese im Verhältnis zur »official history of jazz« und ihren Quellen einordnen zu können. Insoweit müssen beide in ein Zusammenspiel.

Jazz als Festivalkultur – Was trotz aller veröffentlichter Liveaufnahmen über die Soundscape auch nur sehr eingeschränkt angesprochen wird, ist die große Bedeutung von Festivals für das Jazzjahr 1959. Schon die zeitgenössische Berichterstattung fokussiert das Thema stark. Gene Lees bringt z.B. im Jahrbuch des *DownBeat* 1960 eine ausführliche Besprechung dazu.²⁸¹ Und auch John S. Wilsons Jahresrückblick in der *New York Times* widmet der Sache viel Aufmerksamkeit.²⁸²

Ein phänomenaler Zuschauererfolg gelingt etwa dem dreitägigen *Playboy Jazz Festival* in Chicago vom 7.-9. August mit geschätzt 70.000 Besuchern.²⁸³ Im Rahmen seiner Markenstrategie fokussiert der *Playboy* in dieser Zeit Jazz. Neben dem großangelegten, äußerst prominent besetzten *Playboy Jazz Festival* bindet man in die neue TV-Show *Playboy's Penthouse* (24/10/1959–05/10/1961) Auftritte von Jazzmusikerinnen und Jazzmusikern ein (1959: Nat King Cole, The Cy Coleman Trio, Ella Fitzgerald, The Eddie Higgins Trio, Stan Kenton, so-

wie Lambert, Hendricks & Ross), führt eine regelmäßige *Playboy Jazz Poll* durch (seit Jahrgang 1957) und veröffentlicht als *The Playboy Jazz All-Stars Sampler* gemischter Jazzaufnahmen bekannter Szenegrößen (Vol. 1: 1957, Vol. 2: 1958, Vol. 3: 1960).²⁸⁴ Die Februarausgabe (Heft 6/2) des *Playboy* wenige Wochen nach dem Jazzheft des *Esquire* titelt »The 1959 Jazz All Stars«. Die Titelloptik zeigt ein Playmate in feiner Abendgarderobe in einem Clubsetting im Lichtschatten roten Bühnenlichts mit einem unscharfen Saxophon im Vordergrund. Das Heft versammelt dann mit einem kurzen Begleittext von Jazzjournalist Leonard Feather Photographien der Preisträger, über die man in der dritten *Playboy Jazz Poll* im Heft Oktober 1958 hatte abstimmen können, bevor die Ergebnislisten folgen: Gerry Mulligan und Stan Kenton (S. 47), Chet Baker, Louis Armstrong, Dizzy Gillespie, Dave Brubeck Quartet, Miles Davis und Four Freshmen (S. 48), Frank Sinatra, Jack Teagarden, Ella Fitzgerald, Bob Brookmeyer, J.J. Johnson und Kai Winding (S. 49), Paul Desmond, Earl Bostic, Stan Getz, Coleman Hawkins und Benny Goodman (S. 50) sowie Lionel Hampton, Barney Kessel, Shelly Manne, Erroll Garner und Ray Brown (S. 51).²⁸⁵

Neben dem Überraschungserfolg des *Playboy Jazz Festival* ist auch Newport wieder eine große Sache. Über die Vorjahresausgabe dieser 1954 gegründeten berühmt-berüchtigten Pionierveranstaltung an der Ostküste erscheint überdies 1959 die atmosphärisch dichte, in Venedig bei den Filmfestspielen uraufgeführte Filmdokumentation *Jazz on a Summer's Day* von Bert Stern – das wohl hochwertigste audiovisuelle Quellenmaterial zu Livejazz dieser Zeit überhaupt.²⁸⁶ Den anderen Schwerpunkt in Lees wie Wilsons Analysen bildet die zweite Auflage des Monterey Jazz Festival, dem damals neuen großen Pendant der West Coast Jazz Szene zu Newport. Immerhin mit 25.000 Besuchern und einem wirtschaftlich positiven Ergebnis in 1959.

Festivals wie diese drei rücken deswegen so stark in den Fokus, da der Jazzdiskurs der Zeit das Livegeschäft an vielen Stellen problematisiert. Von John Lewis bis Shelly Manne ist im Verlauf des Jahres 1959 eine Vielzahl von Einlassungen von Künstlern dazu belegt.²⁸⁷ Anlass sind ein Clubsterben und enorme Schwierigkeiten, Tourneen ohne Lücken zu planen, die Konzertreisen wiederum unrentabel machen. Zugleich werden Nachtclubs aufgrund von Akustik, Lärm und Sozialverhalten als zunehmend unangemessen betrachtet für Jazz mit künstlerischem Anspruch. Die mittlerweile etablierten Alternativen wie Gastspiele in Colleges oder in Konzertstätten klassischer Musik haben freilich ihre eigenen Tücken wie Exklusivität des Publikums und Saalgröße. Festivals werden 1959 als Wachstumsbereich gesehen, insbesondere zur Ansprache eines nicht auf Jazz spezialisierten Publikums. Ausmaß und Komplexität einer

solch wichtigen, gefühlt alle in der Szene beschäftigenden Debatte ist anhand der Soundscape freilich naturgemäß allenfalls zu errahnen. Denn Tonaufnahmenmarkt und Konzertwesen sind komplementäre, aber weithin eigenständige Bereiche der Musikwirtschaft. Damals wie heute.

Jazz als Politik – Jazz ist selbst in seiner Hochphase als kommerzielle Unterhaltungs- und Tanzmusik der 1920er und 1930er Jahre immer auch politisch, schon aufgrund der inhärenten Spannung schwarz ./.. weiß bei einer musikalischen Praxis, die über die Color Line hinaus gepflegt und gehört wird, aber in einem rassistisch strukturierten Gesellschaftssystem stattfindet. Das Jahr 1959 bringt u.a. eine besonders pointierte, blutige Erinnerung hieran, wenn Miles Davis kurz nach Veröffentlichung von *Kind of Blue* am 25. August grundlos von weißen Polizisten vor dem New Yorker Club Birdland krankenhausreif geschlagen wird.²⁸⁸ Der Kampf gegen die Rassentrennung, das sogenannte Civil Rights Movement, hat ab 1954 enorm an Fahrt aufgenommen. U.a. befeuert durch Gerichtsentscheidungen wie der des Supreme Court zur Aufhebung der Rassentrennung in öffentlichen Schulen (*Brown v. Board of Education of Topeka*) und den nachfolgenden Unruhen bei dessen Umsetzung in den Südstaaten. Sowie im Gefolge von Rosa Parks' Akt öffentlichen Ungehorsams gegen die Rassenprivilegierung in öffentlichen Bussen in Montgomery/Alabama am 1. Dezember 1955, was u.a. einen öffentlichkeitswirksamen Streik gegen die Verkehrsbetriebe provoziert und einen lokalen Priester an die Spitze der Bewegung führt: Martin Luther King Jr. Diese Entwicklungen haben natürlich auch mannigfaltige Spuren im Jazz jener Jahre hinterlassen, nicht nur im Leben der Akteure, sondern in Teilen auch explizit in ihren Werken. Ein schlagendes Beispiel ist *The Freedom Suite* von Saxophonist Sonny Rollins (1958 – mit Oscar Pettiford, Bass, und Max Roach, Schlagzeug) – eine klare Politisierung von Instrumentalmusik über die Wahl jenes Wortes im Titel, Freedom, das wie kein zweites in jenen Jahren für den Kampf und die Ziele des Civil Rights Movements steht.²⁸⁹ Der Kontext der Bürgerrechtsfrage ist für die Zeitgenossen so klar, dass es derart massiv Proteste hagelt, dass die Plattenfirma Riverside das Album zurückzieht und unter dem unverfänglichen Titel *Shadow Waltz* neu herausbringt.²⁹⁰ Rollins' Partner Roach greift den Ansatz von *The Freedom Suite* wenig später wieder auf mit seinem 1960 eingespielten und veröffentlichten Album *We Insist! Max Roach's Freedom Now Suite*. Andere zeitgenössische Beispiele für Alben, die mit diesem Begriff arbeiten, sind *Freedom Sound* der Jazz Crusaders (1961), *The Freedom Rider* von Art Blakey & the Jazz Messengers (1961/1964), Jackie McLeans *Let Freedom Ring* (1962/1963) oder Kenny Burrells *Freedom* (1963/64). Die Free-Jazz-Bewegung wird sogar gleich ganz für diese

politische Bewegung vereinnahmt, mitunter zulasten ihrer ästhetischen Ziele, die als Anliegen in den Hintergrund treten. Der klassische Text jener Ära zu dieser ethnischen Politisierung des Jazz, insbesondere des Free Jazz, ist Amir Barakas *Blues People: Negro Music in White America* von 1963, veröffentlicht unter dem Pseudonym LeRoi Jones.

In der heutigen Jazzhistoriographie zu jener Zeit ist die Spannung schwarz ./ weiß an vielen Stellen immer noch präsent. Ein schlagendes Beispiel ist die Marginalisierung des sogenannten, von Weißen dominierten West Coast Jazz. Ihn dominieren Musiker, die regelmäßig ihr Geld in den Filmstudios von Hollywood verdienen, in denen eine vergleichsweise scharfe Rassentrennung gepflegt wird. Was sich dann wiederum in der ethnischen Zugehörigkeit der Mehrheit der Protagonisten der lokalen kalifornischen Jazzszene widerspiegelt.²⁹¹ Erst jüngst hat z.B. Peter Kemper 2023 den Beginn seines gut 750 Seiten starken Buchs *The Sound of Rebellion. Zur politischen Ästhetik des Jazz* mit den Worten überschrieben: »Soundtrack afroamerikanischer Emanzipation«.²⁹² Der West Coast Jazz ist das nicht.

Ich werde im folgenden Kapitel III auf diese komplizierte, oft kontroverse Dimension des Gegenstands Jazz zurückkommen. Sie ist wichtig. Aber erstens gilt es, die Relation im Blick zu halten. Von der gesellschaftspolitischen Wucht und Wirkung der Popmusik im Kontext des Vietnamkriegs 1968 oder des Punk in den 1970ern oder des Britpop in den 1990er Jahren in Großbritannien ist Jazz 1959 weit entfernt. Im nahenden Jahrhundertwahlkampf Nixon vs. Kennedy 1960 spielt Jazz als soziale Bewegung z.B. keine nennenswerte Rolle.

Und zweitens ist festzustellen: Es schmälert in nichts die Relevanz des Themas für den Jazz jener Ära. Und wie tief die Color Line die Gesellschaft noch prägt, lässt sich z.B. anhand von Dave Brubecks Ringen mit Tourneen seines ethnisch gemischten Quartetts in den Südstaaten studieren.²⁹³ Als schwarzes Emanzipationsmedium werden diese Facetten auch immer wieder in Arbeiten von zentralen Künstlern der Zeit prominent gemacht.²⁹⁴ Und als Mittel von Cultural Diplomacy tritt es ebenfalls in Erscheinung, wenn z.B. das amerikanische Außenministerium Tourneen bis in die Sowjetunion hinein organisiert.²⁹⁵

Doch egal, wo auch immer man sich persönlich in diesem ethnisch-politischen Diskurs positioniert, aus der Soundscape jedenfalls lässt sich nicht ablesen, dass an dieser Stelle ein für Jazz 1959 zentrales Problem lauern könnte. Ganz im Gegenteil beteiligen sich in jenen Monaten nämlich nicht nur schwarze wie weiße Amerikaner (wie Angehörige anderer ethnischer Gruppen) allerseits zuhauf an dieser musikalischen Praxis. Sie tun es regelmäßig auch ge-

meinsam. Das zeigt sich schon am Kanon der 4+4. Das Gros dieser Alben hat ethnisch gemischte Ensembles über die Color Line hinweg: *Kind of Blue*, *Mingus Ah Um*, *The Shape of Jazz to Come* und *Time Out*. *Sketches of Spain* war zudem ein Teamprojekt von Miles Davis und Gil Evans. *Moanin'* und *Giant Steps* haben schwarze Ensembles, aber nichtschwarze Produzenten (Alfred Lion bzw. Nesuhi Ertegun) und Toningenieure (Rudy van Gelder bzw. Tom Dowd und Phil Lehle). Und *Portrait in Jazz* gleich ganz ein nichtschwarzes Kreativteam. Schaut man auf den Kanon, drängt sich also der – schöne, aber wenigstens in Teilen eben irreführende – Eindruck auf, dass die ethnisch-politische Frage 1959 keine Rolle mehr spielt für den Jazz. Und auch die Soundscape insgesamt gibt keinen Anlass, hieran zu zweifeln. Vielmehr zeichnet dieselbe Verfasstheit der Kreativteams auffallend viele der jedenfalls für mich besten Alben des Jahrgangs aus, von Chet Bakers *Chet* bis zur *At the Black Hawk*-Serie von Shelly Manne and His Men, von Michel Legrands *Légrand Jazz* bis Quincy Jones' *The Birth of a Band!*, von George Russells *New York, N.Y.* bis Thelonious Monks *The Thelonious Monk Orchestra at Town Hall*.

Die Soundscape ist nicht von Rassenkonflikten geprägt. Sie gleicht viel eher der Utopie einer postrassistischen Gesellschaft, in der man Hand in Hand zusammenarbeitet für gemeinsame Ziele. Auch im Blick auf Jazz als Politik bedarf es historiographisch also zwingend eines sich gegenseitig balancierenden, ja korrigierenden Zusammenspiels zwischen der Soundscape und der »official history of jazz« mit ihren Quellen.

Jazz und Bewegtbild – Die Soundscape verweist über sich hinaus auf audiovisuelle Zeitzeugnisse. Das gilt allen voran für Filmsoundtracks wie *Anatomy of a Murder* (Duke Ellington/Billy Strayhorn), *Des Femmes Disparaissent* (Art Blakey), *Les Liaisons Dangereuses* (Thelonious Monk/Art Blakey), *Odds Against Tomorrow* (John Lewis), *Shadows* (Charles Mingus/Shafi Hadi) und *The Subterreaneans* (André Previn/Gerry Mulligan). 1959 werden zudem in den USA erstmals Auszüge aus Miles Davis Score zu *Ascenseur pour l'échafaud* von Louis Malle veröffentlicht. Auf dem Album *Jazz Track* gemeinsam mit mehreren Nummern, die die *Kind of Blue*-Besetzung ein Dreivierteljahr zuvor eingespielt hat. Ein großes Thema ist 1959 auch noch der ein Jahr zuvor veröffentlichte Soundtrack von Johnny Mandel zu *I Want to Live!*, der sich bis tief ins Jahr hinein in den Bestsellerlisten hält. Auch die Musik zu TV-Serien wie *Peter Gunn* oder *77 Sunset Strip* erfährt sowohl über die originären Soundtracks als auch in Jazzadaptionen zum Teil erhebliche Resonanz.

Aber in der Beziehung Jazz und Bewegtbild ist um 1959 viel mehr los, als es die Soundscape zu zeigen vermag. Eine Vielzahl TV-Formate dokumentieren

z.B. die Phase um 1959 auch audiovisuell: *Stars of Jazz* (1956–1958), *The Sound of Jazz* (1957), *The Subject Is Jazz* (1958), *Art Ford's Jazz Party* (1958), *The Steve Allen Show: Salute to Jazz* (1959), *Playboy's Penthouse* (1959–1961), *Jazz Scene USA* (1962), *Frankly Jazz* (1962–1963), *Jazz Casual* (1961–1968), ebenso wie die bereits erwähnten Dokumentationen *Jazz on a Summer's Day* (1959) des Newport-Festivals 1958 und *The Cry of Jazz* (1959).²⁹⁶ Hinzu kommen viele hierüber greifbare Livemitschnitte aus TV-Studios und von Konzerten auch von zentralen Werken des Jahrgangs wie »Moanin'« von Art Blakey & the Jazz Messengers oder »So What« von Miles Davis oder »Take Five« und »Blue Rondo à la Turk« vom Dave Brubeck Quartet. Um 1959 erscheinen Jazzmusiker zudem häufiger in Spielfilmen, regelmäßig mit ihrer eigenen Filmmusik, so in *I Want to Live* (1958), *Bell Book and Candle* (1958), *Visit to a Small Planet* (1959), *The Beat Generation* (1959), *The Subterraneans* (1960), *Pepe* (1960), oder *Paris Blues* (1961) – was nicht nur Jazzmusiker wie Louis Armstrong, Gerry Mulligan oder André Previn in Aktion zeigt, sondern auch ein klares Stereotyp der Performance von Jazz, in Verbindung mit einer engen Assoziierung mit der literarischen Szene und Kultur der sogenannten Beat Generation.²⁹⁷

Die Bewegtbilder transportieren viel. Und mitunter deutlicher, als es die Soundscape vermag. Ein TV-Auftritt Anfang 1959 von Max Roach (Drums) mit Booker Little (Trumpet), George Coleman (TenSax), Ray Draper (Tuba) und Art Davis (Bass) in der religiösen TV-Show *Look Up and Live* in der Episode mit dem vielsagenden Titel *The Delinquent, the Hipster, and the Square* steht dabei exemplarisch für ein verruchtes Image des Jazz. Der Jazzsoundtrack zum Kurzfilm *Pully My Daisy* (Musik David Amram) von Robert Frank und Alfred Leslie, eine Adaption des dritten Akts von Jack Kerouacs *Beat Generation*, für ein avantgardistisches Flair.²⁹⁸ Und die Auftritte im *Playboy's Penthouse* für Jazz als geschmackvolles Ambiente. Für Jazz als exklusives Mittel der Distinktion. Für den Mann von Welt. Eher mit Understatement. Und für den feinen, aber entspannten Hintergrund. In all diesen Varianten steht Jazz dabei für Hochwertiges. Für Zeitgenössisches. Für Modernes. Für Intelligentes und Intellektuelles. Für etwas, das man haben möchte. Das dazugehört. Und dem man zuhört.

All solche Facetten sind Teil von Jazz 1959. Sie sind wichtig, um die Ereignisse jener Monate zu verstehen. Hinterlassen aber nur mal mehr, mal weniger stark ausgeprägte Spuren in der Soundscape. Letztlich sind Dimensionen wie diese über die Soundscape allein nicht aufzuschließen.

Umgekehrt lässt sich aus der Soundscape jedoch genauso eine Vielzahl kleinerer und größerer Geschichten ableiten, die ihrerseits wiederum das Bild von Jazz 1959 spürbar reicher machen, verglichen mit dem, was die kanonzentrierten Leitmedien des Jazz in der Konzentration ihres Zugriffs auf Meister und Meisterwerke transportieren. Der Exkurs eben zu Jazz als Politik hat das bereits angedeutet. Die nachfolgenden Beispiele mögen diesen Eindruck vertiefen und stellvertretend stehen für die Vielzahl weitergehender historiographischer Erkenntnispotenziale der Soundscape, die sich weiter vertiefen und systematisieren ließen:

Retrotrends – So wird (1) der Kanon wie gesehen vor allem unter der Maxime der Zukunftsorientierung gewürdigt, d.h. inwiefern ein jeder Beitrag einen eigenständigen Lösungsansatz entwickelt, wie es nach Bebop mit Jazz weitergehen soll. Die Soundscape ergänzt diese Perspektive nun um die Bedeutung, Präsenz und Relevanz vergangener Jazztraditionen für die Gegenwart des Jazz 1959. Diese war vom Dixieland-Revival bis zur Big-Band-Renaissance nämlich genauso davon geprägt, zurückzuschauen und darum zu ringen, Altes und Erprobtes zu aktualisieren und zu revitalisieren. Veröffentlichungen alter Musik von Jelly Roll Morton, insbesondere auf der Compilation *The King of New Orleans Jazz* (RCA Victor LPM-1649, 1959), sowie von historischen Konzerten als *John Hammond's Spirituals to Swing: The Legendary Carnegie Hall Concerts of 1938/9* (Vanguard VRS 8523/4, 1959) erreichten damals besondere Aufmerksamkeit.²⁹⁹

Auch in diesem Bereich der Soundscape gibt es im Übrigen viele hörenswerte, nicht nur historiographisch interessante Platten. Konträr zur Dominanz von Kleingruppenformaten im ambitionierten Jazz um 1959 und seiner historiographischen Rezeption, erfahren z.B. große Besetzungen exzellente und zugleich stilistisch sehr unterschiedliche Einspielungen, auch jenseits von Charles Mingus' Oktett auf *Mingus Ah Um* und den beiden Kollaborationen von Miles Davis mit Gil Evans, *Porgy & Bess* (20-Mann-starke Besetzung) und *Sketches of Spain* (26-Mann-starke Besetzung). Andere Studioprojekte in Großbesetzungen, die 1959 erscheinen und aus der Soundscape herausstechen, sind z.B. Thelonious Monks *The Thelonious Monk Orchestra at Town Hall*, Shorty Rogers' *Chances Are It Swings*, George Russells *New York, N.Y.*, Art Peppers *Art Pepper + Eleven – Modern Jazz Classics*, Michel Legrands *Legrاند Jazz*, Terry Gibbs' *Launching a New Sound in Music*, Gil Evans' *Great Jazz Standards*, Quincy Jones' *The Birth of a Band!*, Ted McNabb & Co.'s *Big Band Swing* und Bob Florences *Name Band: 1959*.

Künstler wie Charles Mingus und Sun Ra experimentieren in jenen Monaten ebenfalls auf diversen Alben mit größeren Besetzungen. Und Duke Elling-

ton hat an Veröffentlichungen und Aufnahmen etwas, was man gut und gerne ein Career Year nennen kann (*The Big Sound, Blues in Orbit, Side by Side, Jazz Party, Back to Back. Duke Ellington and Johnny Hodges Play the Blues, The Ellington Suites, Duke Ellington at the Bal Masque, Anatomy of a Murder, Live at the Blue Note, Festival Season*). Und das sind nur Beispiele für groß besetzte Platten, die nach einem zeitgemäßen Sound für große Bands suchen. Ein Trend, der auch in der Bilanz *25 Years of Jazz* in der Jubiläumsausgabe des *DownBeat* am 20. August 1959 gewürdigt wird.³⁰⁰

Hierneben werden aber obendrein auch eine ganze Reihe echter Retroalben veröffentlicht, die klingen wollen, als wäre man in 1932 oder 1942, wie z.B. Herb Pomeroy's *Retrohit Band in Boston*. Ein besonders plakatives historisierendes Konzept stellt zudem die Reenactmentserie von Earl Bostics dar: *Earl Bostic Plays Sweet Tunes from the Roaring 20s* (King 620, 1959), *Earl Bostic Plays Sweet Tunes from the Swinging 30s* (King 632, 1959) und *Earl Bostic Plays Sweet Tunes from the Sentimental 40s* (King 640, 1959).

Wer Kunst aus postmodernem Blickwinkel zu schätzen weiß und Innovation nicht für das Einzige hält, an dem Musik zu messen ist, entdeckt in der Soundscape im Übrigen auch in anderen stilistischen Bereichen als den Big Bands Musik, die 1959 bereits aus der Zeit gefallen wirkt, in sich freilich grandios aufspielt. Alben wie der ungemein groovende Dixieland Jazz des Albert Nicholas Quartet auf *The Albert Nicholas Quartet with Art Hodes*. Zukunftsorientierung ist das eine. Gut gespielt das andere. Es kann, muss aber nicht zusammenfallen.

Vielfalt – Dem Kanon wohnt (2) bereits eine enorme stilistische Diversität inne, aber erst die Erfahrung der Soundscape offenbart die ganze, nochmal drastisch größere Vielfalt von Jazz 1959, indem sie eine Vielzahl an Platten zu Stilistika enthält, die im Kanon nicht repräsentiert sind, darunter Dixieland, Big Band Swing, Third Stream, Vocal Jazz Groups, Broadway Jazz, Jazz TV bzw. Movie Soundtracks, Jazz Rap, Latin Jazz, Solo Instrumental Jazz usw. Hier werden Trends sichtbar, die die Zeit qualitativ wie quantitativ mitprägen, aber mit einem kanonzentrierten Blick verschattet oder gar unsichtbar bleiben.

Stellvertretend für das Ausmaß dieser Dimensionen der Soundscape mag der Trend stehen, Jazzalben einzelnen Book Musicals des Broadway zu widmen. Diese Bewegung wird ausgelöst von dem besagten großen kommerziellen Erfolg des Tonträgers *Modern Jazz Performances of Songs from My Fair Lady* von Shelly Manne & His Friends, der sich im Fahrwasser des Cast Albums jenes Musicals, der meistverkauften Platte in den USA 1956 überhaupt, hunderttausendfach verkauft und auch 1959 noch vorne an in Verkaufscharts auftaucht.

Dieses Subgenre prägt den Jazz zwischen 1956 und 1965 mit. Auch 1959 erscheinen in ihm eine ganze Reihe Alben – wobei sich der diesjährige Schwerpunkt auf *Porgy and Bess* durch die Veröffentlichung der MGM-Filmfassung erklärt, die ein großes Medienereignis ist und viel Gesprächsstoff provoziert:

- Ruby Braff: *Ruby Braff Goes Girl Crazy* (Warner Bros. W 1273).
- Ralph Burns and His Orchestra: *Porgy & Bess in Modern Jazz* (Decca DL 9215).
- Barbara Carroll: *Songs from the Rodgers and Hammerstein Musical Flower Drum Song* (Kapp KL 1113).
- Diahann Carroll/André Previn: *Porgy and Bess* (United Artists UAL 4021).
- Bob Crosby and His Bobcats: *Porgy and Bess* (Dot DLP 3193).
- Miles Davis: *George Gershwin's Porgy and Bess. Orchestra under the Direction of Gil Evans* (Columbia CL 1274).
- Sammy Davis Jr./Carmen McRae: *Porgy and Bess* (Decca DL 8854).
- Les Elgart and His Orchestra: *Music from the Broadway Hit Production Saratoga* (RCA Victor LPM–2166).
- Percy Faith: *Plays George Gershwin's Porgy and Bess* (Columbia CL 1298).
- Herb Geller: *Herb Geller and His All Stars Play Selections from Jule Styne and Stephen Sondheim's Music for Gypsy* (Atco SD 33–109).
- Benny Goodman and His Orchestra: *The Sound of Music* (MGM SE 3810).
- Roland Hanna: *Roland Hanna Plays Harold Rome's Destry Rides Again* (Atco LP SD 33–108).
- Lena Horne/Harry Belafonte: *Porgy and Bess* (RCA Victor LSP–2019).
- Hank Jones: *Porgy and Bess. Swinging Impressions by Hank Jones* (Capitol T–1175).
- The Mastersounds: *Flower Drum Song* (World Pacific WP–1252).
- Monty Kelly and The Orchestra: *Porgy and Bess* (Carlton STLP 12/111).
- Manhattan Jazz All Stars. *Swinging Guys and Dolls* (Columbia CL 1426).
- The Morris Nanton Trio: *Rodgers' and Hammerstein's Flower Drum Song. The Original Jazz Performance* (Warner Bros. B 1256).
- The Morris Nanton Trio: *Roberta. The Original Jazz Performance* (Warner Bros. W 1279).
- Oscar Peterson: *Oscar Peterson Plays Porgy & Bess* (Verve MG V–8340).
- Oscar Peterson: *Oscar Peterson Plays My Fair Lady* (Verve MG V–2119).
- Bill Potts: *The Jazz Soul of Porgy and Bess* (United Artists UAL 4032).
- André Previn and His Pals: *West Side Story* (Contemporary M3572).
- Muriel Roberts: *Rodgers and Hammerstein's Flower Drum Song. A Delightful Jazz Interpretation by Muriel Roberts* (Dot DLP 3173).

- Annie Ross with Buddy Bregman & His Orchestra: *Gypsy* (World Pacific WP-1276).
- Paul Smith Trio: *Saratoga* (Imperial LP 12039).
- The Rex Stewart Quintet: *Redhead* (Design DLP 99).
- Rex Stewart & Cootie Williams: *Porgy & Bess Revisited* (Warner Bros. W 1260).
- Jim Timmens and Orchestra: *Show Boat Revisited* (Warner Bros. W 1324).
- Randy Weston: *Destry Rides Again* (United Artists UAL 4045).
- Teddy Wilson and His Trio: *Play Gypsy in Jazz* (Columbia CL 1352).

Dieses Teilrepertoire des Jahres 1959 wiederum öffnet die Tür zu der gesamten Produktion dieses Subgenres im Jahrzehnt 1956 bis 1965, zu dem weit über hundert Platten zählen. Viele auch prominente Namen der Jazzgeschichte beteiligen sich hieran auf Alben wie *My Fair Lady Loves Jazz Played by Billy Taylor Trio, Orchestra Conducted by Quincy Jones* (ABC Paramount ABC-177, 1957), *Oscar Peterson Plays My Fair Lady* (Verve MG V-2119, 1959), *Jimmy Guiffre and His Music Men Play The Music Man* (Atlantic 1276, 1960), *Oscar Peterson Trio: Fiorello!* (Verve MG V-8366, 1960), *Kenny Dorham Quintet: Jerome Kern. Show Boat* (Time Records Time 52024, 1961), *Stan Kenton: Kenton's West Side Story* (Capitol T-1609, 1961), *Duke Ellington and His Orchestra Play Music from the Broadway Hit All American in Jazz* (Columbia CL 1790, 1962), *Curtis Fuller: Cabin in the Sky. Orchestra Arranged and Conducted by Manny Albam* (Impulse! As-22, 1962), *The Coleman Hawkins Quartet Play the Jazz Version of No Strings* (Moodsville MV 25, 1962), *Oscar Peterson Trio: West Side Story* (Verve MG V-8454, 1962), *Cannonball Adderley's Fiddler on the Roof. Selections from the Hit Broadway Show* (Capitol T-2216, 1964), *Art Blakey and the Jazz Messengers Play Selections from the New Musical Golden Boy* (Colpix CP 478, 1964), *Music from the Broadway Hit Hello, Dolly! Played by the Tommy Dorsey Orchestra under the Direction of Sam Donahue* (RCA Victor LSP-2916, 1964) und *The Modern Jazz Quartet Plays George Gershwin's Porgy and Bess* (Atlantic 1440, 1965).

Erst ein Forschungsprojekt zu André Previn, dem Pianisten auf *Modern Jazz Performances of Songs from My Fair Lady*, konfrontierte mich einst mit diesem Subgenre. Aus den Leitmedien des Jazz wusste ich nichts davon. Sich mit ihm zu beschäftigen, erlaubt einem aber u.a. einen instruktiven Vergleich zwischen den ästhetischen Entwicklungen im populären Musiktheater jener Ära und jenen im Jazz, der dem Broadway hierin nicht sklavisch folgt, sondern dessen Trends für seine eigenen Zwecke liest und das insbesondere formal-dramaturgisch im Book Musical deutlich komplexer werdende Songmaterial für die eigenen, auf Improvisation darüber zielenden Bedürfnisse rekonfiguriert, simplifiziert und refokussiert.³⁰¹ Aus vielschichtigen Liedverläufen

werden klassische Formen wie AABA' kondensiert. Kontrastteile samt Tempo- und Stimmungswechseln weggelassen oder begradigt. Der theatrale Anspruch des Book Musicals, dass jedes Stück die Handlung voranbringen muss, interessiert nicht. Er scheint nur noch in Titel und Covergestaltung vieler dieser Jazzalben auf. Hierin verhält sich dieses Subgenre im Jazz jener Zeit im Übrigen ähnlich wie die Original-Cast-Alben der Ära.³⁰²

Previn ist Coinitiator wie Hauptprotagonist dieses Subgenres. Aber auch die Soundscape zu Jazz 1959 führt einen hier hin. Denn steigt man tief in jene ein, ist die Ballung entsprechend konzipierter Alben, die den Bezug zu einem Book Musical in Titel, Cover und Repertoire geradezu ausstellen, nicht zu übersehen. Wie bei anderen Subgenres der Zeit auch, die für den Kanon und damit kanonzentrierte Musikgeschichtsschreibung nicht relevant sind, vermag die Soundscape also wie ein Sprungbrett fungieren. In eine viel größere musikalische Vielfalt hinein. Die sich aber nicht nur in einer Masse an Einzelstücken erschöpft. Sondern zugleich durch eine Vielzahl kohärenter Trends durchzogen und geordnet ist, die immer wieder Alben nach Machart, Kontext und Ziel zusammenbinden. Man denke für ein anderes großes Thema der Zeit z.B. an Jazz als Filmmusik mit Soundtrackprojekten wie *Anatomy of a Murder* (Duke Ellington/Billy Strayhorn), *Des Femmes Disparaissent* (Art Blakey), *Les Liaisons Dangereuses* (Thelonious Monk/Art Blakey), *Odds Against Tomorrow* (John Lewis), *Shadows* (Charles Mingus/Shafi Hadi) und *The Subterreaneans* (André Previn/Gerry Mulligan).

Livealben – Hierneben brachte (3) erst der Nachbau der Soundscape eine enorme Fülle an Livealben zu Tage, ein Quellentypus, der für die Annäherung an Jazz 1959 als veritabler Livekultur essenziell ist. Besonders produktiv sind Art Blakey & the Jazz Messengers mit 1958–*Paris Olympia*, *Art Blakey et les Jazz Messengers au Club St. Germain* (Vol. 1–3), *Just Coolin'*, *At the Jazz Corner of the World* (1–2), *Art Blakey et les Jazz Messengers au Théâtre des Champs-Élysées* und *Paris Jam Session* – plus Kenny Burrell with Art Blakey: *On View at the Five Spot Café*. Einen Eindruck vom Verhältnis von Wiederholung und Differenz über ein mehrtätiges Engagement vermittelt dessen vollständige Veröffentlichung als Shelly Manne & His Men: *At the Black Hawk* (Vol. 1–5). Auch Cannonball Adderley (*Cannonball Adderley Quintet in Chicago*, *The Cannonball Adderley Quintet in San Francisco*), Kenny Burrell (*On View at the Five Spot Café*, *A Night at the Vanguard*), Red Garland (*Red Garland Live!*, *Li'l Darlin'*, *Red Garland at the Prelude*), Ahmad Jamal (*Portfolio of Ahmad Jamal*, *Jamal at the Penthouse*), Stan Kenton (*Road Show*, *Kenton Live from the Las Vegas Tropicana*), Thelonious Monk (*The Thelonious Monk Orchestra at Town Hall*, *Thelonious Alone in San Francisco*), Tony Scott (*Golden Moments*,

I'll Remember, Sung Heroes) und George Shearing (*Shearing on Stage!*, *Beauty and the Beat!*) treten mit gleich mehreren Liveaufnahmen in Erscheinung, die 1959 zuzurechnen sind – wenn auch mitunter erst verzögert veröffentlicht werden.

Man sieht in der Soundscape Locations wiederkehren (Lee Konitz: *Live at the Half Note*, Zoot Sims/Al Cohn/Phil Woods: *Jazz Alive! A Night at the Half Note*, Thelonious Monk: *The Thelonious Monk Orchestra at Town Hall*, Nina Simone: *Nina Simone at Town Hall*, Sarah Vaughan: *After Hours at the London House*, Marian McPartland: *Marian McPartland at the London House*, Gene Krupa: *Big Noise from Winnetka. Gene Krupa at the London House*, Tyree Glenn: *At the Roundtable*, Woody Herman Sextet: *At the Roundtable*, Turk Murphy and His Jazz Band: *At the Roundtable*, Jack Teagarden: *At the Roundtable*). Legenden sind genauso auf der Bühne nachzuerleben (z.B. Count Basie: *Fresno, California, April 24, 1959*, Duke Ellington: *Live at the Blue Note*, Bud Powell: *Bud in Paris*) wie Newcomer (z.B. Wes Montgomery feat. The Eddie Higgins Trio: *One Night in Indy*, Nina Simone: *Nina Simone at Town Hall*). Alles an Besetzungsgrößen ist dabei. Und grandiose Alben von Sängerinnen und Sängern (z.B. Jimmy Witherspoon, Gerry Mulligan & Ben Webster: *At the Renaissance*; Nina Simone: *Nina Simone at Town Hall*, Sarah Vaughan: *After Hours at the London House*).

Die Vielfalt der Liveplatten des Jahres zeigt in der Summe u.a., wie hoch seiner Zeit die typische Qualität in Sachen Virtuosität und Interaktion über alle stilistischen Grenzen hinweg war. Ein Aspekt, der im Setting von *Kind of Blue* und dem dortigen Fokus auf First Takes ausführlich gewürdigt wird in der kanonzentrierten Leitmedien des Jazz. Aber unter Rekurs auf die Vielzahl an Livealben in ganz anderer Dichte erfahrbar wird. John Lewis' Einlassung im *Esquire*, dass sich der Jazz dahin entwickelt habe, dass man 1959 extrem viel an Wissen und handwerklichem Können besitzen müsse, um in der Jazzszene ernst genommen zu werden, wird plötzlich nachvollziehbar.

Quantität und Qualität – Neben solchen Fragen von Qualifikationen und Fertigkeiten verschafft (4) überhaupt erst die Soundscape eine Vorstellung vom Ausmaß der Produktivität in Sachen Jazz damals in den USA, sowohl im Hinblick auf Qualität als auch Quantität. Den heutigen Kanon bilden klassische Beispiele zeitloser Meisterwerke, aber erst die Soundscape macht erfahrbar, was (5) im Jahr 1959 eigentlich typischer, alltäglicher Jazz ist – der gute Stammtaliener an der Ecke im Vergleich zum Drei-Sterne-Restaurant. Der Jazz, der das Gros dessen ausmacht, was die Konzert- und Festivalgänger damals live hören, die Discjockeys im Radio auflegen und die Musikalienhandlungen als Schallplatte verkaufen. In der Soundscape kann man ihn erleben.

Frauen – Erst die Soundscape offenbart ferner (6), dass Frauen als Arrangeurinnen und Instrumentalistinnen eine Rolle spielen im Jazz 1959, was sonst unklar bleibt, da Frauen auch im zweiten Ring um den Kanon der rein männlich verfassten 4+4 herum allenfalls als Vokalistinnen vorkommen, wie in Gestalt von Ella Fitzgeralds häufig genannten Gershwin-Aufnahmen. Hierneben sieht man 1959 aber z.B. auch Melba Liston mit ihrem einzigen Album als Lead (*Melba Liston and Her 'Bones*) sowie als Arrangeurin und Posaunistin auf einer Vielzahl anderer Alben in Aktion, von Quincy Jones' *The Birth of a Band!* bis zu *The Genius of Ray Charles*. Entdeckt die am Beginn ihrer Karriere stehende, aber in Sachen Studioarbeit schon äußerst umtriebige Organistin Shirley Scott (Eddie »Lockjaw« Davis with Shirley Scott: *Jaws*, Shirley Scott: *Scottie*, Shirley Scott: *Scottie Plays the Duke*, Eddie »Lockjaw« Davis with Shirley Scott: *Misty*, Shirley Scott: *Soul Searchin'*, Eddie »Lockjaw« Davis & Shirley Scott: *Bacalao*). Trifft auf fulminant knallende Kuriositäten wie Mary Osbornes *A Girl and Her Guitar*. Und gleich eine ganze Reihe von Platten von Pianistinnen wie Muriel Roberts' *Flower Drum Song*, Barbara Carrolls *Flower Drum Song*, *Why Not?* und *Satin Doll*, Patti Browns *Patti Brown Plays Big Piano*, Marian McPartlands *Marian McPartland at the London House* oder Dorothy Donegans *Live* und *September Song*.

Im Vergleich zur Größenordnung der Soundscape ist die Quantität klein. Nicht anders als die Anzahl der Frauen auf der Gruppenphotographie *A Great Day in Harlem* im *Esquire*. Aber sie sind da. Gekommen, um zu bleiben. Das gilt im Übrigen auch für Musikjournalistinnen mit Fokus Jazz, die sich damals auch bereits finden lassen, wenn man denn genau hinsieht. Ein spannendes Beispiel ist z.B. Barbara J. Gardner, die in jenen Monaten u.a. instruktive Feature zu Cannonball Adderley (»The Tampa Cannonball« am 15. Oktober 1959) und Miles Davis (»The Enigma of Miles Davis« am 7. Januar 1960) im *DownBeat* veröffentlicht.³⁰³

All das täuscht freilich nicht darüber hinweg, dass Jazz ein deprimierend patriarchales Milieu war und in Teilen bis heute ist. Oder wie im *DownBeat* noch am 9. Januar 1958 offen getitelt wird: »Is there a place for women in jazz strictly on a merit basis?«³⁰⁴ Korrespondierend zum Teaser auf der Titelseite, wo in dicken Lettern prangt: »Can Women Play Jazz?«³⁰⁵ Die Soundscape verheimlicht die geringe Präsenz von Frauen nicht. Zeigt aber offen den misogynen Zeitgeist, da man nun gegenüberstellen kann, was diese Musikerinnen können im Vergleich zu ihren männlichen Kollegen.

Workaholics – Die Soundscape lässt einen (7) die Aufmerksamkeit darauf richten, dass manche Jazzmusiker 1959 in dabei oft wechselnden Funktionen als Instrumentalist, Songwriter, Bearbeiter und Arrangeur an einer ver-

blüffend großen Anzahl an Schallplattenproduktionen beteiligt sind. Benny Golsons exorbitante Produktivität zwischen Herbst 1958 und Winter 1960 z.B. lässt sich aus den kanonzentrierten Leitmedien des Jazz nicht einmal errahnen. Dabei war er an prominenter Stelle an diesem Jahrgang beteiligt, von der *Moanin'*-Session (30. Oktober 1958), veröffentlicht als einer der großen Erfolge 1959 unter Art Blakey & the Jazz Messengers, bis zur Gründung von The Jazztet u.a. mit Art Farmer, Curtis Fuller und dem jungen McCoy Tyner, das am 10. November 1959 erstmals live auftritt, die Sessions für das Debütalbum wenig später Anfang 1960 am 6., 9. und 10. Februar spielt und neben den Jazz Messengers zum wichtigsten Hard-Bop-Ensemble Anfang der 1960er Jahre avanciert. Dazwischen erscheint das bereits 1957 aufgezeichnete Solodebüt (*Benny Golson's New York Scene*) sowie u.a. zwei Mitte November 1958 eingespielte (*The Other Side of Benny Golson*; *Benny Golson & the Philadelphians*) und drei im Laufe des Jahres 1959 aufgenommene Alben (*Gone with Golson*, *Groovin' with Golson* und *Getting' with It*), dazu ein Doppelleaddate mit Lim Winchester (*Winchester Special*) – plus diverser Sideman-Aktivitäten als Arrangeur-Komponist und/oder Saxophonist im Studio u.a. für Ahmed Abdul-Malik (*East Meets West*), Jimmy Cleveland (*Rhythm Crazy*), Art Farmer (*Brass Shout*), Curtis Fuller (*Sliding Away*, *Blues-ette*, *The Curtis Fuller Jazztet*, *Imagination*), Philly Joe Jones (*Drums Around the World*), Quincy Jones (*The Birth of a Band!*) und Blue Mitchell (*Out of the Blue*).³⁰⁶

Dieser enorme Output von Golson in und direkt um 1959 ist im Übrigen keine Ausnahme unter zentralen Jazzakteuren jener Monate, was leicht aus dem Blick gerät, wenn man sich in einem Meisterwerkediskurs auf singuläre Alben konzentriert. Andere bekannte Workaholics des Jahres sind z.B. Bill Evans und Wynton Kelly. Oder eben auch Melba Liston. Wer will, kann die Soundscape daher z.B. auch gezielt dafür nutzen, dieselben Musiker durch unterschiedliche Projekt- und Ensemblekonfigurationen hindurch zu verfolgen. Ebenso wie sich im Übrigen (8) ständig reinterpretiertes Material durch das Jahr hindurch zieht und vergleichen lässt, allen voran Bobby Timmons' »Moanin'«, das Art Blakey & the Jazz Messengers mit dem Komponisten am Klavier gleich zu Beginn zum insoweit Jazzhit des Jahres machen.

Verzerrtes Image – Die Soundscape bringt des Weiteren (9) die Erkenntnis, dass manch bekannte Story, die aus dem Kanon stammt und in dessen Kontext immer wieder aufgerufen wird, sich in der Gesamtschau von Jazz 1959 anders darstellt. Das prominenteste Beispiel ist vielleicht die Art Verliererimage, die Wynton Kelly und Tommy Flanagan nachhängt aus den Rollen, die sie im Zusammenhang von *Kind of Blue* bzw. *Giant Steps* spielen. Kelly,

weil er immer wieder als ausgebootet dargestellt wird gegenüber Bill Evans. Flanagan, weil sein Solo auf »Giant Steps« nicht mit dem halbsbrecherischen Tempo der Akkordwechsel mithalten kann und in seinem Verlauf ein wenig klingt, als würde er aufgeben, wenn er sich schließlich auf simples Akkordspiel zurückzieht. Dass Kelly nicht nur einen Track (»Freddy Freeloader«) auf viel beachtete Weise auf der berühmtesten Jazzplatte überhaupt (*Kind of Blue*) spielt, sondern das ganze Jahr über auf vielen Tonaufnahmen ein exzellentes Bild abgibt, einschließlich des eigenen Soloklassikers *Kelly Blue* und einem zweiten Soloalbum *Kelly Great*, geht dabei oft unter. Dabei spielt er als Side-man auf 1959 aufgenommenen und/oder veröffentlichten Platten wie Pepper Adams & Jimmy Kneppers *The Pepper-Knepper Quintet*, Cannonball Adderleys *Things Are Getting Better*, Cannonball Adderley Quintet in Chicago und Cannonball Takes Charge, Nat Adderleys *Much Brass*, Paul Chambers' *Go*, Donald Byrds *Off to the Races*, John Coltranes *Coltrane Jazz*, Sonny Criss' *At the Crossroads*, Curtis Fullers *The Curtis Fuller Jazztet*, Benny Golsons *Benny Golson's New York Scene*, Johnny Griffins *The Little Giant*, Jimmy Heaths *The Thumper*, Bill Hendersons *Bill Henderson Sings*, Philly Joe Jones' *Drums Around the World*, Abbey Lincolns *Abbey Is Blue*, Blue Mitchells *Out of the Blue* und *Blue Soul*, Hank Mobleys *Peckin' Time*, Sonny Reds *Out of the Blue*, Dizzy Reeces *Star Bright*, Sonny Rollins' *Newk's Time*, Wayne Shorters *Introducing Wayne Shorter* so wie Frank Stroziers *Fantastic Frank Strozier*. Und erscheint damit in nur einem Jahr auf mehr guten Alben, ja überhaupt auf mehr Alben als viele auch bekannte Jazzpianisten während ihrer ganzen Karriere. Und dann kommt noch am 2. Dezember 1959 seine zeitlose Performance des unsterblichen »Naima« auf Coltranes *Giant Steps* hinzu. Was für ein Jahr für Kelly! Wie absurd wirkt da der fade Beigeschmack, der nach Lektüre all der Literatur zu *Kind of Blue* in Sachen Kelly bleibt, wenn man die Soundscape drumherum kennt. Wer die als Vorwort angebotene Playlist angehört hat, ist ohne es zu wissen schon Experte für Kellys außergewöhnliches Schaffen in diesem so besonderen Jahr geworden.

Kellys Bild ist ebenso verzerrt wie das des ansonsten damals weithin geschätzten Spiels Flanagans, dem Coltrane gemessen an der technisch extremen Aufgabe schlicht nicht genug Zeit zur Vorbereitung gegeben hatte, um über das neue Stück »Giant Steps« zu improvisieren. Das dort inszenierte Tempo harmonischer Bewegung bei der gleichzeitigen Geschwindigkeits-erwartung des Bebop gegenüber dem Solisten, die man dort noch mit harmonischer Simplität balanciert hatte, war schlicht etwas Neues, Gewagtes. In späteren Jahren sollte Flanagan sich immer wieder fulminant an »Giant Steps« beweisen wollen und können, wie z.B. Brad Mehldau berichtet – um

jene Scharte auszuweiten, die lange nachwirkt, weil »Giant Steps« so berühmt wird, für die Flanagan aber aufgrund der Umstände wenig kann.³⁰⁷ Die Soundscape zu Jazz 1959 zeigt Flanagan dagegen ebenfalls an einer Vielzahl sehr guter Alben beteiligt wie Kenny Dorhams *Quiet Kenny*, Curtis Fullers *Sliding Easy* und *Blues-ette*, Thad Jones' *Motor City Scene*, J.R. Monteroses *The Message*, Lem Winchester's *Winchester Special*, Benny Golsons *Gettin' with It* und dem bereits 1957 aufgenommenen und nun erscheinenden *The Cats* mit Coltrane, Burrell und Suleiman, genauso wie an einer Reihe spannender Kuriositäten unter Flanagans Mitwirkung wie Frank Minions *The Soft Land of Make Believe* oder Mary Osbornes *A Girl and Her Guitar*. Auch Flanagan ist mit gutem Grund in der begleitenden Playlist zu diesem Buch reichlich vertreten.

Werk vs. Wirkung in den Fällen von Kelly und Flanagan zu vergleichen, ist ein schlagendes Beispiel dafür, warum es das Mindeste für Musikgeschichtsschreibung sein sollte, an einem Kanon gewonnene Einschätzungen gegen das abzugleichen, was sich aus der jeweils einschlägigen Soundscape ableiten lässt.

Altersstruktur – (10) schließlich sieht man an den Bestandteilen der Soundscape, dass Jazz 1959 kein Young Mens Game ist. Anders als etwa zeitgleich Rock'n'Roll und wenig später Beat und dann Rock. Und überhaupt die bis heute so sehr auf Jugend fokussierte moderne Popkultur. Jazz 1959 ist anders. Jazz 1959 ist eine Mehr-Generationen-Szene. Immer wieder wird sogar ausdrücklich über die Altersgrenzen hinweg kooperiert, so z.B. auf den hörenswerten Alben *Gerry Mulligan Meets Johnny Hodges*, *Gerry Mulligan Meets Ben Webster* und *Ben Webster Meets Oscar Peterson*. Auf dem berühmten Centerfold *A Great Day in Harlem* des *Esquire* stehen gleichberechtigt jüngere, aber bereits die Szene mitbestimmende Akteure wie Art Farmer (*1928), Benny Golson (*1929), Johnny Griffin (*1928), Gerry Mulligan (*1927), Sonny Rollins (*1930) und Horace Silver (*1928), die zu diesem Zeitpunkt erst um die 30 sind, gleichberechtigt neben alten Helden wie Count Basie (*1904), Roy Eldridge (*1911), Coleman Hawkins (*1904), Dizzy Gillespie (*1917), Gene Kruppa (*1909), Thelonious Monk (*1917), Mary Lou Williams (*1910) und Lester Young (*1909). *A Great Day in Harlem* wirkt nicht wie ein exklusives Treffen junger Wilder. Genauso wenig wie die Soundscape. Und ist hierin ganz anders als die von Jugend geprägte berühmte Hommage 40 Jahre später, Gordon Parks Photographie *A Great Day in Hip Hop* für das *XXL Magazine*³⁰⁸ – im Übrigen bereits des nicht minder renommierten Parks zweite Verneigung vor Kanes Ikone, denn drei Jahre zuvor hatte er für *Life* zehn der zu diesem Zeitpunkt noch lebenden zwölf Akteure aus

Kanes Original an derselben Stelle ablichten können, an der diese jeweils 1958 standen.³⁰⁹

d. *So What?*

Miles Davis' *Kind of Blue* im Lichte der Soundscape

Kehren wir zum Abschluss der Exkursion in die Soundscape zu jenen Fragen zurück, die ich am Ende des ersten Kapitels ausgegeben habe. Jene, um herzu-leiten, warum ich in der Versuchsanordnung vom Zoom auf *Kind of Blue* in den Weitwinkel der Soundscape des Jahrgangs 1959 gewechselt bin. Wenn *Kind of Blue* die berühmteste, prestigeträchtigste und meist verkaufte Jazzplatte überhaupt ist, fragte ich, in was für einem Kontext ist dieses Juwel denn entstanden? Kommt diese Platte aus dem Nichts? Und steht alles überragend in einem Niemandsland? Oder war es ein besonderer Ort und Zeitpunkt, der ihre Schöpfung und Wahrnehmung mit prägte, vielleicht überhaupt erst möglich machte? Ihr Entstehen? Aber vor allem ihre Wirkung auf Kollegen, Kritik und Kundschaft? Wie würde sich das große Jahr des Jazz 1959 anfühlen, nachdem ich es umfassend erkundet und dicht beschrieben hätte?

Kind of Blue, das ist wahrlich nicht kontrovers festzustellen, kann ausweislich der Leitmedien des Jazz getrost als im Auge der wenigstens allermeisten Fachleute bedeutendste und wohl auch beste Platte des Jazz überhaupt bezeichnet werden. Als Inbegriff dessen, was an Jazz gut und kulturell bedeutend ist. In seltenem Einklang korrespondiert dies kritische Rezeptionsbild dabei mit dem Bestsellerstatus des Albums beim Publikum.

Gegen das Licht der Soundscape gehalten, zeigt sich nun, dass *Kind of Blue* in einem außergewöhnlich leistungsstarken Umfeld entstanden ist. An dessen Qualität in Breite und Tiefe die Protagonisten von *Kind of Blue* überdies selbst in vielfacher Weise erheblichen Anteil haben. Doch so beeindruckend der Jahrgang auch ist, so viele verschollene Schätze er auch birgt: Es sind dort nicht lauter *Kind of Blue*-Äquivalente versteckt und wiederzuentdecken. Doch auch wenn *Kind of Blue* ein Solitär bleibt in Machart, Qualität, Einfluss und Prestige, so wirkt Jazz 1959 in seiner Gesamtschau gleichwohl wie ein besonderes kulturelles Milieu, in dem sich eine Vielzahl an Akteuren im vollen Bewusstsein der neuesten Arbeiten der jeweils anderen gegenseitig zu immer neuen Höchstleistungen anstacheln und inspirieren. Auffallend viele begeben sich dabei nicht nur auf die Suche nach dem besonders Guten, sondern zugleich nach dem besonders Originellen. Was hier in seltener Häufigkeit zusammen-

findet. Dieses Streben ist, was im Jazz 1959 in besonderem Maße ein Momentum entwickelt.

1959 ist ein besonderer Ort für den Jazz. Ein ungewöhnlich dichter und zugleich vielfältiger Jahrgang. Dessen Produktion aus der Jazzgeschichte heraussticht. Und das wäre eben auch ohne *Kind of Blue* so. Das zu sagen, nimmt diesem Meisterwerk nichts an seinem Glanz. Seine unangefochtene Stellung in den Leitmedien des Jazz macht umgekehrt vielmehr einen spürbaren Unterschied auch für die Aufmerksamkeit, die 1959 zuteilwird. Aber 1959 ist eben nicht synonym mit *Kind of Blue*. 1959 ist so viel mehr. Ein verdichteter Mikrokosmos von fast allem, was Jazz bis dahin war, damals ist und danach werden sollte.

Aber, so fragte ich weiter, wie würde *Kind of Blue* denn für mich klingen, wenn ich das Album durch die Brille seiner Umgebung sehe? Durch die Musik hindurch höre, die um *Kind of Blue* herum im Jahr 1959 eingespielt oder öffentlich zugänglich gemacht worden ist? Wenn man Jazz 1959 wirklich kennt, wird einem dann klarer, warum dieses Album in der »official history of jazz« so dermaßen heraussticht? Macht es einen Unterschied für das ästhetische Erleben von *Kind of Blue*?

Nun, das zu sagen, ist natürlich ein ästhetisches, kein historiographisches Urteil. Und ich kann es auch nicht für die ganze Geschichte des Jazz behaupten wie Ben Ratliff. Aber was er schreibt, wenn er von *Kind of Blue* erzählt, entspricht jedenfalls dem, was am Ende der ästhetischen Erfahrung der Soundscape mein Eindruck von dieser Platte ist im Verhältnis zu Jazz 1959: »some of the most convincing solos in the history of jazz are here«.³¹⁰

Und hätte es nur das gebracht, das Experiment mit der Soundscape hätte sich allein dafür gelohnt. Den Kanon in anderem Licht zu sehen. *Kind of Blue* allem voran. Als hätte man die Fenster geputzt. Man weiß, was davor liegt. Und doch erscheint einem nun alles plötzlich viel strahlender, prägnanter und konturschärfer.

