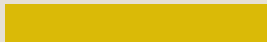


Sonderkonzert Epitaph

Philharmonie Berlin, 19. September 2022



Berliner Festspiele
Musikfest Berlin



DEUTSCHE OPER BERLIN

Programm

Charles Mingus [1922–1979]

„Epitaph“ (1962/1989)

1. Main Score – Part 1
2. Percussion Discussion
3. Main Score – Part 2
4. Started Melody
5. Better Get Hit in Your Soul
6. The Soul
7. Moods in Mambo
8. Self Portrait / Chill of Death
9. O.P. (Oscar Pettiford)
10. Pinky / Please Don't Come Back from the Moon
11. Monk, Bunk, and Vice Versa (Osmotin')

– Pause –

12. Peggy's Blue Skylight
13. Wolverine Blues
14. Children's Hour of Dream
15. This Subdues My Passion
16. Untitled Ballad – In Other Words, I am Three
17. Freedom
18. Untitled Interlude – The Underdog Rising
19. Noon Night
20. Main Score Reprise

Special Guest Randy Brecker

Sprecher Jorge Puerta

Musikalische Leitung Titus Engel

BigBand der Deutschen Oper Berlin

Musiker*innen des Orchesters der Deutschen Oper Berlin

Musiker*innen des JIB – Jazz-Institut Berlin

Eine Veranstaltung der Deutschen Oper Berlin in Kooperation mit dem JIB – Jazz-Institut Berlin und Berliner Festspiele / Musikfest Berlin.



DEUTSCHE OPER BERLIN



Brief an Nat

Charles Mingus,
aus „Beneath the Underdog“

3
2

Ich habe gerade ein Quartett von Bartók gehört und päng! Der Anstoß zu diesem Brief kommt nicht so sehr vom Komponisten als von den Musikern – den Spielern, wie Rheinshagen zu sagen pflegte. Der Sprecher hat ihre Namen nicht angesagt, einfach nur „Julliard String Quartett“. So sollte es auch sein. Sie sind sehr, sehr gute Spieler und ihre Namen sind unwichtig, außer dass sie in Häusern leben müssen, mit Hausnummern und Telefonnummern, dass man sie erreichen können muss, um sie zu bitten, eines Tages die Musik eines anderen Komponisten zu spielen – meine vielleicht, wenn ich etwas Angemessenes hätte. Sie sind gut, sehr gut, fast perfekt, sehr wichtige Leute. Sie haben die Fähigkeit, die Seele eines Hörers in einer Sekunde zu verwandeln und sie vor Glück und Schönheit pulsieren zu lassen – einfach indem sie dem Gekitzel eines Stiftes auf einem Stück Pergament folgen. Wenn ich Künstler wie diese höre, werde ich wieder an mein ursprüngliches Ziel erinnert, aber ein Etwas mit dem Namen „Jazz“ hat mich weit vom Weg abgebracht und ich weiß nicht, ob ich jemals zurückfinden werde. Ich bin ein guter Komponist mit großen Möglichkeiten und der Jazz hat mir einen Erfolg ohne große Anstrengungen beschert, aber es war kein wirklicher Erfolg – der Jazz hat zu viele beschränkende Eigenschaften für einen Komponisten. Ich frage mich, ob es überhaupt Jazzmusiker gibt, die so gut sind wie diese Typen. Irgendwas läuft völlig falsch und das ist schade. Wir haben hochgelobte Kinder auf den Bühnen, die kaum spielen können. Ich selbst und die anderen Jazzbassisten *sollten* eigentlich fähig sein, Cello- und sogar Violonparts in den kompliziertesten Kammerkonzerten zu spielen, aber in diesem Land gibt es keinen Ansporn, auf einem so hohen Niveau zu spielen. (Das soll nicht heißen, dass diese Männer, die das Fast-Unmögliche mit dem Bogen vollbringen, alle in der Lage sein würden, einen swingenden Vierer wie die Jazzmusiker einzuhalten.)

Aber wenn die Musikliebhaber wüssten, welch ein Reichtum an Talent im Namen des Jazz vergeudet wird, würden sie die Büros der Agenten und Manager stürmen und ihnen klarmachen, dass sie sich nicht länger mit dem angebotenen Schrott abpeisen lassen. Wie viele Jazzmusiker würden noch in den Clubs bleiben, wenn sie ihren Lebensunterhalt mit Konzerten in Parks und einfachen Plätzen verdienen könnten, ohne die gigantische Kulisse, die heutzutage absolut notwendig fürs Überleben ist? Erwähnung im „Down Beat“, erster Platz auf der Bestenliste – hoffentlich werde ich berühmt, bevor ich alt bin. Ach, einfach das namenlose Mitglied eines Quartetts, wie ich heute eines gehört habe, zu sein! Wenn ich es wirklich will, Nat, dann werde ich wahrscheinlich den Jazz aufgeben müssen – mit diesem Wort lässt sich zu leicht Unsinn treiben.

Chazz

Mit anderen Worten: ich bin drei. Der Eine steht immer in der Mitte, unbekümmert und unbeteiligt. Er beobachtet und wartet darauf, den anderen beiden sagen zu können, was er sieht. Der Zweite ist wie ein ängstliches Tier, das angreift aus Angst, selbst angegriffen zu werden. Und dann ist da noch ein liebevolles, sanftes Wesen, das jeden in die entlegenste und heiligste Kammer seines Innern lässt. Es wird beleidigt, unterschreibt vertrauensvoll Verträge, ohne sie zu lesen, und lässt sich überreden, umsonst zu arbeiten. Wenn es jedoch merkt, was mit ihm gemacht wird, dann möchte es alles und jeden in seiner Umgebung umbringen, auch sich selbst, für seine Dummheit. Doch es kann nicht – es zieht sich selber in sich zurück.

Ein Stück und seine ambivalente Identität

Sebastian Hanusa

Auch hundert Jahre nach seiner Geburt haftet Charles Mingus das Etikett an, Künstlergenie und „angry man“ des Jazz zu sein, ein kompromissloser Kämpfer gegen Rassentrennung und für bedingungslose Wahrhaftigkeit in seiner Musik, der aber auch, psychisch labil, seine Gefühle nicht unter Kontrolle hatte und im Zorn oft genug gewalttätig wurde. Bestätigt wird dieses Bild durch die in der Jazz-Geschichte längst zum Mythos gewordenen Umstände der Uraufführung von Mingus' „Opus magnum“, der zweistündigen, mit einer doppelten, um klassische Orchesterinstrumente wie Oboe, Englischhorn und Fagott erweiterten Big Band besetzten Suite „Epitaph“ am 12. Oktober 1962 in der New Yorker Town Hall.

Mingus hatte für die Aufführung ein Ensemble mit einer ganzen Reihe von Stars der damaligen Jazz-Szene zusammengestellt, mit denen ihn zum Teil langjährige Arbeitsbeziehungen verbanden, darunter unter anderem seine Jugendfreunde Buddy Collette am Saxofon und Britt Woodman an der Posaune, der Schlagzeuger Dannie Richmond und die Saxofonisten Eric Dolphy und Charlie Mariano. Mit diesem Ensemble war etwas geplant, was für die damalige Zeit ungewöhnlich und technisch überaus anspruchsvoll war. In der Town Hall sollte vor Publikum eine öffentliche Aufnahmesession für eine geplante LP-Veröffentlichung stattfinden, zugleich die Uraufführung des neuen Stückes! Der hierdurch gegebene Druck auf den Komponisten Mingus, der die Session zudem vom Bass aus selber leiten sollte, verschärfte sich dadurch, dass relativ kurzfristig der Termin der Aufführung vorverlegt wurde – während wegen einer mangelhaften Kommunikation das Publikum erwartete, ein normales Konzert zu erleben.

Musikalisch hatte Mingus dafür etwas geplant, das von Anspruch und Umfang her weit über die Produktion eines Jazzalbums hinausging. Mit der Kombination von eigenen älteren Stücken, hineinmontierten Zitaten, Stilanleihen und neu komponierten Stücken ist „Epitaph“ ein Panorama der Jazzgeschichte aus Mingus' individueller Perspektive, während es zugleich Summe und Vermächtnis seines künstlerischen Werks sein sollte. Für die Komplexität einiger Stücke beziehungsweise Arrangements, die teilweise hohe spieltechnische Anforderungen stellen, war viel zu wenig Probenzeit angesetzt, während es für die ungewöhnlich große Besetzung, zumindest in den Passagen abseits der zahlreichen zu improvisierenden Soli eigentlich eines Dirigenten bedurft hätte – so, wie in allen späteren Aufführungen des Stückes. Hinzu kam der Umfang des für eine so große Besetzung zu schreibenden Orchestermaterials. Kurz und gut: Mingus wurde trotz der Unterstützung mehrerer Kopisten mit der Komposition wie dem Ausschreiben der Stimmen nicht fertig. In der Nacht vor dem Konzert eskalierte die Situation. Mingus sah sich unter dem Druck des drohenden Scheiterns des Projekts nur noch von

Feinden umgeben. Er geriet in Streit mit dem Posaunisten Jimmy Knepper, der einer seiner Kopisten war, schlug ihm einen Zahn aus und ruinierte ihm damit den Ansatz. Knepper verklagte Mingus später, hiermit seine Berufsunfähigkeit riskiert zu haben, und bekam Recht – konnte aber letztlich weiterhin als Posaunist arbeiten.

Aber selbst während der Aufführung in der Town Hall schrieben Kopisten Stimmen für die noch zu spielenden Stücke – während die Aufführung selber künstlerisch hinter den Ansprüchen des Komponisten zurückblieb. Daher bat Mingus in der Pause das Publikum, den Saal zu verlassen und bot an, ihnen den Eintritt zu erstatten, woraufhin es auf der Straße vor dem Konzertsaal zu Tumulten kam und letztlich die Polizei einschreiten musste. Trotz allem erschienen einige der Nummern aus dem Programm des Abends unter dem Titel „Town Hall Concert“ noch 1962 bei United Artists auf LP, 1997 veröffentlichte Blue Note unter „The Complete Town Hall Concert“ das vollständige, damals entstandene Material. Den Versuch einer Realisierung von „Epitaph“ gab Charles Mingus jedoch auf und erst Mitte der achtziger Jahre, nachdem der Musikwissenschaftler Andrew Homzy das Notenmaterial des Stückes in Mingus' Nachlass entdeckt und zusammen mit Gunther Schuller rekonstruiert hatte, kam das Stück 1989 zur Uraufführung.

Im Rückblick erscheint das „Town Hall Concert“ als spektakuläre Episode aus den „wilden Jahren“ der Jazzgeschichte, die mit der posthumen Uraufführung zumindest für die Nachwelt einen versöhnlichen Ausgang genommen hat – während es für Mingus, der 1979 nach schwerer Krankheit starb und „Epitaph“ nie hören sollte, ein traumatisches, tief kränkendes Erlebnis bleiben sollte. Zugleich gilt „Epitaph“ heute als Meisterwerk jenes von Schuller so beschriebenen, genuin amerikanischen „Third Stream“ der Musikgeschichte mit seiner Verbindung des Modern Jazz mit der europäischen Neuen Musik und der Überwindung der Grenzen von ernster und Unterhaltungsmusik. Und es ist hiermit zugleich Kristallisationspunkt der gesellschaftlichen wie musikhistorischen Rahmenbedingungen seiner Entstehungszeit.

Diese ist von einer strikten Rassentrennung geprägt, die auch die Musikwelt bestimmt. Die klassische Musik europäischer Tradition ist hierbei, zumindest, was den professionellen Bereich angeht, ausschließlich Weißen vorbehalten. So ist es undenkbar, dass Mingus, nachdem er als Jugendlicher Mitglied im Los Angeles Junior Philharmonic Orchestra war, eine Laufbahn als klassischer Cellist einschlagen konnte. Und dies trotz seiner offensichtlichen Hochbegabung auf dem Instrument: Er wächst in einem musikbegeisterten Haushalt auf, seine Stiefmutter hört gerne klassische Musik und seine beiden älteren Schwestern lernen Geige und Klavier. Mingus spielt zunächst Posaune und Flöte, wechselt aber mit neun Jahren zum Cello. Er bekommt Unterricht bei einem Hobbymusiker, lernt jedoch nur nach Gehör zu spielen und bekommt von ihm weder Fingertechnik und Bogenführung noch das Notenlesen vermittelt. Dies eignet er sich stattdessen soweit autodidaktisch an, dass er mit seinen Schwestern zusammen klassische Klaviertrios und im Orchester das sinfonische Repertoire spielen kann.

Mit sechzehn Jahren wechselt er auf Empfehlung seines Freundes Buddy Collette zum Kontrabass und spielt damit in der Jazzband seiner Schule mit, erhält aber auch ab dieser Zeit Unterricht in Musiktheorie und Harmonielehre. Er lernt Klavier zu spielen und wird später Schüler von Herman Rheinshagen, der unter anderem Solobassist des New York Philharmonic Orchestra gewesen ist. Er interessiert sich für die moderne klassische Musik seiner Zeit, Debussy, Bartók, Strawinsky oder auch Richard Strauss. Eine Perspektive als Profimusiker hat er

jedoch ausschließlich im Jazz. In diesem herrscht in den späten 30er und frühen 40er Jahren wiederum strikte Rassentrennung. Zwar gibt es innerhalb des zunächst als „Schwarze Musik“ identifizierten Jazz auch Bands mit weißen Musikern. Gemischte Bandbesetzungen sind aber nahezu undenkbar. Erst in den späteren Jahren von Mingus' Musikerlaufbahn soll sich dies ändern, einhergehend mit dem Verständnis, dass gerade der Jazz als gesamt-amerikanische Musikrichtung mit seinem Entwicklungspotenzial, seiner Lebendigkeit und seiner Offenheit zumindest musikalisch die Rassentrennung zu überwinden vermag.

Deren gesellschaftliche Realität und ihre Identität stiftende Funktion sollte Mingus jedoch Zeit seines Lebens verfolgen. Er selber verstand sich als „stolzer Schwarzer“, der die Schwarzen Wurzeln seiner Musik ebenso immer betonte, wie er sich gesellschaftlich gegen Diskriminierung und Rassentrennung engagierte. Er selber spielte in Bands mit gemischter Besetzung und setzte sich dafür ein, dass dies im Jazz üblich wurde. Und er hatte zahlreiche weiße Freunde. Aber zugleich war die Auseinandersetzung mit der eigenen „Schwarzen Identität“ ein zentrales Thema in der Wahrnehmung des eigenen Ich.

Zeugnis hierfür gibt unter anderem seine 1971 erschienene Autobiographie „Beneath the Underdog“. Diese als verlässliches Dokument von Mingus' Leben zu lesen verbietet sich. Über zwanzig Jahre hinweg hatte Mingus an dem Manuskript geschrieben, das für die Buchausgabe von der mit Mingus befreundeten Autorin Nel King auf dreihundert Seiten gekürzt wurde. Und zugleich beginnt der Text mit der viel zitierten Feststellung „Mit anderen Worten: ich bin drei“, womit nicht nur die widerstreitenden Temperamente in der eigenen Persönlichkeit angesprochen werden, sondern auch die Form des Textes selber. In diesem tritt oftmals ein Mingus neben den anderen und nimmt eine distanziert-betrachtende Haltung ein, während andere Passagen von einer Mischung aus phantastischer Fabulierlust und Aufschneiderei geprägt sind.

Unabhängig davon ist das Buch jedoch ein Dokument für die Geschichte des Jazz wie der Persönlichkeit des Künstlers Charles Mingus. Es wird lebendig erfahrbar, wie sich der Jazz in den Jahren vor, während und nach dem Zweiten Weltkrieg in einer komplexen Gemengelage entwickelt, in der er identitätsstiftende Schwarze Subkultur ist, die in Nachtclubs und Tanzsälen gespielt wird, aber auch Berührungspunkte mit dem Rotlichtmilieu und einer kriminellen Halbwelt hat. Zunehmend ist der Jazz aber auch Gegenstand einer expandierenden, vorrangig weiß geprägten Unterhaltungsindustrie und über Schallplatten, Rundfunk und bald auch das Fernsehen ergeben sich bislang ungeahnte mediale Verbreitungs- wie Vermarktungsmöglichkeiten. Und zuletzt entsteht das Bewusstsein für den Jazz als eines Mediums für – auch in sich widersprüchlichen, inhomogenen und dadurch vielleicht umso interessanteren – künstlerischen Ausdruck.

Mingus selber wuchs in Watts, einem afroamerikanisch geprägten Vorort von Los Angeles auf und hatte neben afroamerikanischen auch schwedische, englische und chinesische Wurzeln. Und während er von Weißen als „Schwarz“ gelesen und entsprechend oftmals diskriminiert wurde, erfuhr er wiederum wegen seiner etwas helleren Hautfarbe und, wie er selber halb-ironisch bemerkte, als „Half-Shitt-Colored Nigger“ häufig Ausgrenzung in der eigenen Community. Und so ist auch seine Kunst aus dem Bewusstsein eines „stolzen Schwarzen“ geschrieben, während sie zugleich, etwa mit der Öffnung für und Adaption von Einflüssen aus der heute „klassischen“ Moderne des 20. Jahrhunderts, weit darüber hinaus geht.

„...dass jeder Beat von einem Kreis umgeben ist.“

Charles Mingus,
aus „Beneath the Underdog“

„Sie müssen entschuldigen, Mr. Mingus, ich sehe, dass Sie wahnsinnig beschäftigt sind, aber darf ich Ihnen trotzdem ein, zwei Fragen für meine Zeitung stellen? Zum Beispiel, wie ist Ihre gefühlsmäßige Einstellung zum Jazz?“

„Hör einfach zu, Mann, da ist alles drin.“

„Nein, ich meine, die Leute in England wollen wissen, was Sie denken; nur ein paar Sätze?“

„Na gut, aber ich kann dir auf alle Fälle erzählen, wie ich mich heute Abend fühle. – Ich glaube, dass seit dem Tod von Bird *keiner* mehr etwas von Bedeutung gebracht hat, ausgenommen einige seiner Zeitgenossen, die man damals aber nicht zur Kenntnis genommen hat. – Monk, Max, Rollins, Bud, noch andere, wie ich vielleicht auch. Bird hat damals schon das gespielt, was man Avantgarde nennt: große Septimen mit kleinen Septimen zusammentun, in Quarten über der Tonart spielen und all das Zeug. Die Leute meinten, er würde quietschen. Na und jetzt hören sie, was diese Quietscher eigentlich waren. Diese ganzen Free-Jazz-Geschichten sind nicht neu, Taktstriche weglassen und so. Ich habe es gemacht und Duke noch vor mir und Jelly Roll vor ihm. Ich habe „What Love“ damals, '42, geschrieben und Buddy Collette und Britt Woodman haben es gespielt und erst vor kurzem hat sich ein Bläser das Stück angesehen und gemeint, dass man es nicht spielen kann – weil es zu abgefahren, zu hart sei.“

„Wie würden Sie die Musik, die sie jetzt spielen, charakterisieren?“

„Früher wurde mal ein Wort verwendet – Swing. Swing ging in eine Richtung, er war linear und alles musste mit einem eindeutigen Beat gespielt werden und das ist sehr einengend. Aber ich verwende den Begriff „Kreisende Wahrnehmung“. Wenn du dir den Beat in einem Kreis vorstellst, hast du mehr Freiheit zu improvisieren. Die Leute dachten, dass die Töne in den Takten genau auf den Schlag kommen müssen, dass man Intervalle spielt wie ein Metronom.“

Das ist wie Marschmusik oder Tanzmusik. Aber stell dir vor, dass jeder Beat von einem Kreis umgeben ist – jeder Typ kann seine Töne irgendwo in diesem Kreis spielen und er bekommt ein Gefühl von mehr Raum. Die Töne fallen auf irgendeinen Punkt innerhalb des Kreises, aber das ursprüngliche Gefühl für den Beat bleibt das

gleiche. Wenn einer in der Gruppe das Zutrauen verliert, forciert ein anderer wieder den Beat. Der Puls ist in dir. Wenn du mit Musikern spielst, die so denken, dann kannst du alles machen. Jeder kann aufhören und die anderen weitermachen lassen. Man nennt das strolling. In den alten Zeiten haben wir das immer gemacht, wenn wir einen arroganten Musiker auf der Bühne hatten – wir haben einfach aufgehört zu spielen und die schlechten Musiker waren dann immer aufgeschmissen.

„Und was ist mit den erweiterten Formen von Mingus?“

„Ich arbeite seit Jahren mit erweiterten Formen und verlängerten Akkorden und ich war auch nicht der Erste. Ich habe Sachen von der spanischen und der arabischen Musik übernommen. Und mit dem Orgelpunkt kann man noch mehr machen. Unten bleibt ein Ton liegen, während man oben die Akkorde wechselt. So kommt man über diesen Ton in andere Tonarten und erreicht damit alle möglichen Effekte.“

„Was halten Sie vom englischen Jazz? Haben wir das richtige Feeling?“

„Wenn du von Technik und Musikalität sprichst, dann können die Engländer wahrscheinlich genauso gut wie alle andern sein. Aber warum müssen sie unbedingt Jazz spielen? Er ist die Tradition der schwarzen Amerikaner, es ist ihre Musik. Weiße haben kein Recht, sie zu spielen, es ist farbige Volksmusik. Als ich bei Rheinhagen Bass gelernt habe, hat er mich in Klassischer Musik unterrichtet. Er sagte, dass ich nahe dran war, dass ich es aber nie wirklich schaffen würde. Deshalb habe ich dann ein paar Platten von Paul Robeson und Marian Anderson in die nächste Stunde mitgebracht und ihn gefragt, ob er glaubt, dass *diese* Künstler es geschafft hätten. Er sagte, dass sie Neger seien, die *versuchten*, eine ihnen fremde Musik zu singen.“

Na gut, die weiße Gesellschaft hat also ihre eigene Tradition; dann soll sie uns aber auch die unsere überlassen. Ihr habt euren Shakespeare gehabt, und euren Marx und Freud und Einstein und Jesus Christus und Guy Lombardo, aber wir haben mit dem Jazz angefangen, vergiss das nicht, und die moderne Popmusik in der ganzen Welt stammt vom Jazz ab. Es gibt britische Typen, die sich unsere Platten anhören und sie dann kopieren; warum können die nicht selbst was entwickeln? Weiße Typen nehmen einfach unsere Musik und machen mehr Geld damit als wir. Mein Freund Max Roach ist oft zum besten Schlagzeuger gewählt worden, aber er bekommt für einen Auftritt am gleichen Ort weniger als die Hälfte, die Buddy Rich geboten wird – was ist das bloß für 'ne Scheiße? Die Geschäftsleute sind so damit beschäftigt, das gängige Zeug zu verkaufen, dass sie dabei der Gans, die ihnen all die goldenen Eier gelegt hat, den Hals umdrehen. Sie haben Lester und Bird und Fats Navarro umgebracht und werden noch mehr umbringen, mich vielleicht auch. Ich werde nie Geld machen und ich werde auch immer leider müssen, weil ich mein Maul aufreißt und über Agenten und Gauner rede, und das war alles, worüber ich heute Nacht reden will.“

Mingus steht auf und fragt sich, warum er sich darauf eingelassen hat. Er spricht nicht gerne über ernste Themen, wenn er arbeitet, dadurch wird die natürliche Stimmung, die auch in den Pausen noch anhalten sollte, unterbrochen und deshalb geht er auf die Bühne zurück, gibt die erste Nummer bekannt – „Hellview of Bellevue!“ – und legt ein rasend schnelles Tempo vor. Die Musiker reagieren mit einem gewaltigen Energieausbruch, die Hörner legen unglaublich fetzende Sätze hin, die Oktaven rauf und runter und sind am Ende vom Chorus doch wieder zusammen. Es ist ein verrückter Auftritt.

Eine Enzyklopädie des Jazz

Sebastian Hanusa

Die Wiederentdeckung von „Epitaph“ beginnt 1985, als der Musikwissenschaftler Andrew Homzy im Nachlass von Charles Mingus die Partitur sowie Skizzen- und Stimmenmaterial findet. Verwaltet wurde der Nachlass von Sue Mingus, Charles Mingus' vierter Ehefrau, die dieser 1964 kennengelernt hatte und mit der er von 1976 bis zu seinem Tod drei Jahre später zusammengelebt hatte. Sue Mingus ist Autorin und Publizistin und setzte sich nach dem Tod ihres Mannes als Produzentin unter anderem mit Notenausgaben, (Neu-)Publikationen seiner Aufnahme sowie der Gründung von Bands wie der Mingus Dynasty, der Mingus Big Band und dem Charles Mingus Orchestra für sein Lebenswerk ein. Sue Mingus war es auch, die als Produzentin die Uraufführung von „Epitaph“ realisierte. Für diese erstellte Homzy zusammen mit dem Musikwissenschaftler, Dirigenten und Komponisten Gunther Schuller in einer vierjährigen Editionsarbeit aus dem Konvolut der nachgelassenen Materialien eine neue Partitur.

Diese war die Basis für die eigentliche Uraufführung von „Epitaph“ am 4. Juni 1989 in der Alice Tully Hall des New Yorker Lincoln Centers unter der Leitung von Gunther Schuller. Es spielte wiederum ein All-Star-Ensemble unter anderem mit Bobby Watson, Wynton Marsalis, Randy Brecker und Mingus' Jugendfreund Britt Woodman, mit dem die Produktion international auf Tournee ging und am 29. Oktober 1991 auch im Haus der Kulturen der Welt beim Berliner Jazzfest zu Gast war. Zudem entstand eine CD-Produktion von „Epitaph“, die 1990 bei Columbia Records erschien. Dann wurde es jedoch still um das Stück. Erst 2007 gab es einige Reunion-Konzerte in den USA, die, ebenfalls geleitet von Gunther Schuller, im New Yorker Lincoln Center, in der Walt Disney Concert Hall in Los Angeles, in Cleveland und Chicago stattfanden. Bis zum Konzert in Berlin im Rahmen des Musikfestes aus Anlass von Mingus' 100. Geburtstag 2022 gab es keine weiteren Aufführungen.

Der Charakter des Stückes ist von der Ambivalenz zwischen improvisatorischer Freiheit und kompositorischer Festlegung geprägt. So improvisieren die einzelnen Musiker in den Soli in klassischer Jazz-Manier, in den auskomponierten Passagen wie oftmals auch in der Begleitung der Soli schreibt Mingus jedoch komplexe, bis ins Detail ausgearbeitete Instrumentalsätze. Zugleich bilden, dem Anspruch des Komponisten gemäß, die 20 einzelnen Sätze ein Panorama seiner musikalischen Welt einschließlich eines Überblicks über die Stilentwicklung des Jazz von den Anfängen bis hin zum Latin Jazz in „Moods in Mambo“, zum Modern und Free Jazz

der sechziger Jahre – letzteren etwa mit einer Reihe von sehr frei zu spielenden Gruppenimprovisationen. Hierzu griff er auf einige eigene ältere Stücke zurück, die er für die Besetzung von „Epitaph“ neu instrumentierte. So ist „Better Get Hit in Your Soul“ (Nr. 5), eine der bekanntesten Einzelnummern von Mingus mit ihrer treibenden Hardbop-Begleitung und dem hymnischen, an Gospel erinnernden Chorus bereits auf seinem Erfolgsalbum „Mingus Ah-Um“ von 1959 zu hören. Die Ballade „Noon Night“ (Nr. 19) ist eine überarbeitete Version des 1957 auf dem Album „A Modern Jazz Symposium of Music and Poetry“ veröffentlichten Stückes „Nouroog“. „The Soul“ (Nr. 6) mit seinem großen Vibrafon-Solo basiert auf der Harmoniefolge von „Body and Soul“, das Mingus 1948 für Lionel Hampton schrieb. Im Beginn des ersten Stücks „Main Score – Part 1“ mit seiner für Mingus so typischen Mischung aus sehr dichten, dunkel-timbrierten Sätzen der Holz- und tiefen Blechbläser, dem Einsatz der Pauken und den treibenden Synkopen ist ein kurzes Zitat aus Mingus' „Pithecanthropus Erectus“ von 1956 enthalten. Und den Beginn der bekennnishaften Ballade Nr. 16, der Schuller in Anlehnung an den Beginn von Mingus' Autobiographie den Titel „In Other Words, I'm Three“ gab, benutzte dieser später in seinem Album „Black Saint and the Sinner Lady“ von 1963.

Daneben zitiert Mingus Stücke anderer Komponisten. In „Monk, Bunk, and Vice Versa (Osmotin)“ (Nr. 11) ist dies unüberhörbar Thelonious Monks Bebop-Klassiker „Well You Needn't“, dem er in der sich anschließenden Überleitung ein kurzes Zitat aus „Tea for Two“ folgen lässt, um dann als Basis der folgenden Soli in „Osmotin“ eine eigene Akkordfolge zu benutzen. Als Tribut an Ragtime und New Orleans-Jazz benutzt er in „Wolverine Blues“ (Nr. 13) Jelly Roll Mortons gleichnamigen Standart und arrangiert ihn auf seine Weise. Wobei das charakteristische Fagott-Solo in diesem Stück eine Ergänzung Gunther Schullers ist, um dieses im Jazz eher unübliche Instrument einmal solistisch zu präsentieren.

Und auch „Started Melody“ (Nr. 4) basiert auf dem Stück eines anderen Komponisten, Duke Vernons ursprünglich als Filmmusik auf einen Text von Ira Gershwin entstandenem Song „I Can't Get Started“ von 1936. Ausgehend von diesem komponiert Mingus jedoch einen der formal ausladendsten Sätze von „Epitaph“ mit über zehn Minuten Dauer. Nach dem Chorus setzen, beginnend mit dem ersten Altsaxofon, verschiedene Soli ein, um die herum jedoch ein ungemein farbenreicher, sich zunehmend verdichtender Begleitsatz arrangiert ist: mal mit der Kombination der „klassischen“ Holzbläser Flöte, Oboe und Klarinetten, mal mit den ebenfalls für Mingus so typischen Trompeten in hoher bis höchster Lage, mal mit einer kontrapunktischen Basslinie in Tuba und tiefer Posaune. Schließlich entwickelt sich dieser Begleitsatz zu einem dichten Stimmengeflecht an der Grenze zur Atonalität, in dem kurze Melodiefragmente aus Antonin Dvořáks „Humoresque“, Aram Chatschaturjans „Säbeltanz“, David Roses „Holiday for Strings“ und Duke Ellingtons „Reminiscing in Tempo“ zitiert werden. Und erst gegen Ende des Stückes kehrt Mingus zum lyrischen Balladenton von „I Can't Get Started“ zurück.

Auch in Nummern wie „O.P.“ (Nr. 9) und „Please Don't Come Back from the Moon“ verbindet Mingus auf überraschende Weise stilistisch vermeintlich nicht Vereinbares. „O.P.“, eine Hommage an den großen Bass-Kollegen „Oscar Pettiford“, beginnt als treibende Bebop-Nummer, die jedoch bald in einen Teil im $\frac{3}{4}$ -Takt übergeht, in dem er über einer ostinaten Grundfigur in einem Fugato ein dichtes, die Grenzen des Tonalen streifendes Stimmengeflecht aufbaut – bevor das Stück mit einem ruhigen Klaviersolo aufhört. „Please Don't Come Back from the Moon“ daneben ist ein weiteres, groß dimensioniertes Stück, in dem mit der klas-

sischen Abfolge von Chorus und Solo gebrochen wird. Zwar beginnt das Stück nach einem kurzen Intro als entspannte Swing-Nummer, die vom Sound her an Duke Ellington erinnert. Doch dann folgt einem Tempowechsel ein neuer Formteil, geprägt von einer hektischen, triolischen Begleitfigur der sechs Posaunen und Trompeten-Riffs in der höchsten Lage, bevor die Musik in einer anschließenden Solosektion in das ursprüngliche Tempo zurückkehrt. Doch auch im weiteren Verlauf prägt eine Dramaturgie des Kontrasts den Verlauf des Stück, droht die „Swing-Gemütlichkeit“ immer wieder in andere musikalische Sphären abzugleiten – bis hin zum kurzen Zitat aus Strawinsky „Feuervogel“ und dramatischen Schlusstakten, instrumentiert mit Pauken und Tamtam.

Auch „Freedom“ (Nr. 17) ist solch ein Stück, das scheinbar Gegensätzliches verbindet, wenn auf einen quasi „sinfonischen“ Beginn mit Paukenschlägen und tiefen Blechbläsern ein Südstaaten-Blues einsetzt. Dessen Melodielinie wird von der Band gesungen, darüber rezitiert ein Sprecher Mingus' Gedicht „Freedom“. Doch dann gibt es einen abrupten Tempowechsel in einen treibenden Up tempo-Swing mit darüber gesetzten, massiven Bläserakkorden. Zwar beruhigt sich das Tempo zum anschließenden Soloteil hin und ganz am Ende wird der Beginn wieder aufgenommen. Doch auch hier ist die Form des traditionellen Jazz-Songs hin zu einer komplexeren, quasi musikdramatisch gedachten Form hin entwickelt.

Dies gilt im Besonderen für einige jener Stücke, in denen Mingus noch deutlich hörbarer Einflüsse der klassischen Moderne verarbeitet. So etwa in den Bläasersätzen von „Untitled Interlude – The Underdog Rising“ (Nr. 18) oder auch „Self Portrait / Chill of Death“ (Nr. 8), das sich von einer Big Band-Swing-Nummer hin zu einer hochdramatischen Folge von auskomponierten Zerfallsfeldern der musikalischen Textur, massigen Bläserakkorden und Gruppenimprovisationen entwickelt. Ein weiteres Stück in dieser Reihe ist „Percussion Discussion“ (Nr. 2). Das Stück basiert auf einem hochvirtuoson Duett für Schlagzeug und Bass, das Mingus 1955 für sich und den Schlagzeuger Max Roach schrieb. Schon der Beginn des Stückes lässt mit den unisono geführten Stimmen von gestricheltem Kontrabass und Tuba aufforchen und ist auch in seinem weiteren Verlauf ein hochkomplexes Stück Kammermusik für die ungewöhnliche Besetzung aus drei Saxofonen, vier Blechbläsern, Klavier, Schlagzeug und zwei Kontrabässe.

Zuletzt wäre in dieser Reihe auch die Nummer 14, „Children's Hour of Dream“, zu nennen. Es ist ein Stück, das ohne Improvisationen durchkomponiert ist und dennoch mit dem Feeling eines Jazzmusikers zu spielen ist. Ansonsten besteht es aber aus einzelnen, hintereinander montierten Segmenten mit blockartigen musikalischen Texturen, die klanglich ebenso an Strawinsky erinnern wie die später über einer quasi „barocken“ Begleitfigur einsetzenden Holzbläsersoli. Am Schluss von „Epitaph“ steht eine Reprise des Beginns mit einigen letzten Soli – bevor das Stück sinfonisch schließt. Das Grundmetrum wechselt in den $\frac{3}{4}$ -Takt und über ein letztes Solo des Altsaxofons schiebt sich eine allmählich anwachsende, vibrierende Klangwand des Orchestertutti – bevor das Stück in einem gewaltigen Glissando im mehrfachen Forte endet.

FREEDOM

This mule ain't from Moscow, this mule ain't from the South,
But this mule's got some learning – mostly from mouth-to-mouth.

This mule could be called stubborn and lazy,
But in a clever sort of way, this mule's been waiting and planning,
And working – in seclusion – for a sacred kind of days.

The day that burning sticks – or crosses – is not mere child's play.

But a madman in his bloom – whose loveless soul,
Is imperfection in its most lustrous groom.

Stand fast, old mule, soothe in contemplation,
Thy burning hole and aching thigh,
That your stubbornness is of the living,
And cruel anxiety has begun to die.

Stand fast old mule. Stand fast.

Freedom for your daddy.
Freedom for your momma.
Freedom for your brothers and sisters.
But no freedom for me.

„Die Kraft der sich äußernden Liebe“

Charles Mingus,
aus „Beneath the Underdog“

Meine Musik ist der Zeuge des Willens meiner Seele, über das Grab meines Spermas hinaus zu leben, meine Metathese, das neue Gehäuse meiner ewigen Seele. Geliebte und Liebende, Einheit, Liebe. Empfängnis, eins und eins ist zwei, ist vier, acht, sechzehn, zweiunddreißig ist dir gleichzusetzen. DuMann, Human, Neumann, NeuerMann. Ich. Das eigene geheime geheiligte Wissen meines Ichs von der Vereinigung mit meinem Schöpfer oder den Ichs aller Geschöpfe, in eins, das Wissen von Gott, leben wie das Leben selbst aus Liebe zum Lieben und dem Leben damit, das Leben selbst wegen Gut und Böse zu lieben, weil es wunderschön ist, dass das Leben in sich selbst am Leben ist, zu wachsen, es zu sehen zu sein zu betrachten zu lieben und zu wissen, dass es durch dich und mich so wird, wenn wir uns auf unsere Weise lieben. Und deswegen entstand dieser Gedanke in uns menschlichen Wesen, die wissen können, wenn sie wollen, dass wir das geheime Wissen der geheiligten Schöpfung sind, in der zwei Gegensätze durch die Kraft der sich äußernden Liebe zu einer Einheit verschmolzen sind, aus dem Nichts des leeren Raumes und der leeren Zeit und in diesem Universum des Wissens und darüber Sprechens liegt die Bauchhöhle des kreativen Wissens zum gesamten Wissen über Leben und Tod. Alleine verlassen einsam, Leben, das lebendig gelebt wird und sich bemüht mit sich selbst zu kommunizieren oder zu sprechen über sein geheiligtes Wissen von seiner eigenen Erschaffung, kann nicht mit sich selbst sprechen außer durch den Geist in uns von seinen eigenen heiligen Geheimnissen des Wissens und Nichtwissens, dass das Leben aus dem Nichts, der Zeit und dem Raum geboren wurde oder aus einem Ich und einem Ich und einem Ich, die wir wirklich verstehen, aber es ist unmöglich, dass es gekommen ist, um etwas anderes zu sein als Ich *plus* das Ich, die zusammen ein neues Ich der Vereinigung des Etwas mit dem Nichts, der Liebe mit der Liebe zum Leben ergeben und lebendig in diesem Leben geboren werden zu dem Wissen, dass der Anfang nicht bedrohlicher ist als das Wissen, und das Wissen darum hat nicht mehr Ende als sein Anfang vom Nichts und nichts als das Wissen, dass die ganze Zeit die Inkarnation der Ewigkeit der Beweis für die Gräber meines Lebens und meine Inkarnationen ist.

Titus Engel

Titus Engel wurde 2020 vom Magazin „Opernwelt“ zum Dirigenten des Jahres gekürt. Durch seinen umfassenden Blick auf Repertoire verschiedenster Epochen be- greift er Werke stets in ihrer vielfältigen Beziehungshaftigkeit. Geschätzt für seine Expertise auf dem Gebiet historischer Aufführungspraxis ebenso wie für seine präzisen Dirigate komplexer zeitgenössischer Projekte, ist der in Berlin ansässige geborene Zürcher regelmäßig auch mit zentralen Werken der Opernliteratur zu erleben – so begeisterte er 2021 mit LOHENGRIN bei den Tiroler Festspielen Erl. Immer bereit, in der Auseinandersetzung mit szenischen Konzepten am Pult neue Wege zu beschreiten, versteht er Musiktheater als Experimentierfeld, auf dem gesellschaftliche Utopien gedeihen können.

Ab der Saison 2023/24 übernimmt Titus Engel als Principal Conductor die Leitung der Basel Sinfonietta. Nach Konzerten mit der Camerata Salzburg bei den Salzburger Festspielen und bei den Tiroler Festspielen Erl, wo er alle Brahms- Sinfonien dirigiert, startet er in die Saison 2022/23 mit Christoph Marthalers Neuproduktion von Webers DER FREISCHÜTZ in Basel. An der Bayerischen Staatsoper ist er anschließend mit Humperdincks HÄNSEL UND GRETEL sowie mit Lehárs GIUDITTA erneut zu Gast. Ebenfalls zurückkehren wird er nach Lyon mit Bartóks HERZOG BLAUBARTS BURG sowie nach Stuttgart mit Messiaens SAINT FRANÇOIS D'ASSISE. In Konzerten ist er auf Tournee mit dem Polish National Radio Symphony Orchestra, mit dem Slovenian Philharmonic Orchestra und mit dem SWR Sinfonieorchester (ECLAT) zu erleben.

Gastdirigate führten ihn unter anderem zum Konzerthausorchester Berlin, Philharmonia Orchestra, Mozarteumorchester Salzburg, SWR und WDR Sin- fonieorchester, Staatsorchester Hannover, Deutsche Radiophilharmonie Saarbrücken, Slovenian Philharmonic Orchestra, Mahler Chamber Orchestra, den Kammerorchestern in Zürich und München sowie dem Ensemble Modern und Klangforum Wien.

2000 gab Titus Engel sein Operndebüt mit der Uraufführung von Benjamin Schweitzers JAKOB VON GUNTEN in Dresden. Seitdem folgten Engagements unter anderem am Theater an der Wien, an der Staatsoper Stuttgart, an der Komischen Oper Berlin, der Oper Frankfurt, der Bayerischen Staatsoper, der Opera Vlaanderen, der Staatsoper Berlin, der Opéra de Lyon, dem Grand Théâtre de Genève, dem Teatro Real Madrid und dem Theater Basel. Titus Engel dirigierte zahlreiche Uraufführungen, etwa von Elena Mendoza, Chaya Czernowin, Sergej Newski, Leo Dick, Olga Neuwirth, Michael Wertmüller, Rebecca Saunders und Bernhard Gander und war bei den Salzburger Festspielen, den Berliner Fest-

spielen, dem Lucerne Festival, der Ruhrtriennale sowie am Wiener Konzerthaus zu erleben.

Neben seiner Beschäftigung mit neuester Musik und mit Werken des 19. und 20. Jahrhunderts hegt Titus Engel eine tiefe Leidenschaft für Barockmusik und Jazz. Er studierte Musikwissenschaften und Philosophie in Zürich und Berlin und erlernte sein Dirigierhandwerk in Dresden bei Christian Kluttig, ergänzt durch Förderungen des Dirigentenforums des Deutschen Musikrats und David Zimmans American Academy of Conducting at Aspen sowie Assistenzen bei Sylvain Cambreling, Marc Albrecht und Peter Rundel. Er hat zahlreiche Werke für Rundfunk und CDs aufgenommen und ist Initiator der Akademie Musiktheater Heute sowie Herausgeber mehrerer Bücher zur aktuellen Oper. In seiner Jugend spielte er in verschiedenen Jazz-Formationen Kontrabass unter anderem als Gründer des Trios *facteur trois*. In zahlreichen seiner Musiktheaterprojekte spielt das Einbeziehen von Jazz-Musikern und Jazz Harmonik in Verbindung mit dem barocken Continuo eine wichtige Rolle, so zum Beispiel bei Monteverdis ORFEO in Hamburg, Berlin und Wien und in Telemanns ORPHEUS in Frankfurt. Charles Mingus' „Epitaph“ hörte er als Jugendlicher in Zürich live und war unglaublich fasziniert von dem Stück, das die Grenzen zwischen Neuer Musik und Jazz gegenseitig überschreitet.

Randy Brecker

Der Jazztrompeter und Komponist Randy Brecker prägt seit mehr als vier Jahrzehnten den Sound von Jazz, R&B und Rock. Seine Trompeten- und Flügelhorn-Auftritte haben Hunderte von Alben einer Vielzahl von Künstlern geziert, von James Taylor, Bruce Springsteen und arliament/Funkadelic bis hin zu Frank Sinatra, Steely Dan, Jaco Pastorius und Frank Zappa. Geboren wurde Brecker 1945 in Philadelphia. Er studierte an der Indiana University bei Bill Adam, David Baker und Jerry Coker und zog später nach New York, wo er unter anderem mit der Clark Terrys Big Bad Band, der Duke Pearson Big Band und dem Thad Jones Mel Lewis Jazz Orchestra auftrat. Mit der Band Blood, Sweat and Tears widmete er sich dem Jazz-Rock und spielte im Horace Silver Quintet. 1968 entstand, zusammen mit seinem Bruder, dem Tenorsaxofonisten Michael Brecker, sein erstes Soloalbum „Score“. Zusammen mit seinem Bruder gründete Randy Brecker die Fusion-Band „Dreams“, mit der die beiden Alben „Dreams“ und „Imagine My Surprise“ veröffentlichte, bevor die Band sich 1971 auflöste. Vier Jahre später folgte indes, wiederum zusammen mit Michael Brecker, die Gründung der Brecker Brothers Band, mit der sie sechs Alben veröffentlichten und insgesamt sieben Mal für den Grammy nominiert wurden – ebenso wie das Reunion-Projekt der beiden Brüder „The Return of the Brecker Brothers“, das zehn Jahre nach der Auflösung ihrer Band entstand.

Die erste Auszeichnung mit einem Grammy erhielt Randy Brecker 1997 für „Into the Sun“, gefolgt 2001 von „Hangin' in the City“ einem Soloprojekt, in dem er als sein Alter Ego, dem Taxifahrer Randroid, auftritt. Seinen dritten Grammy erhielt Brecker schließlich 2003 in der Kategorie „Bestes zeitgenössisches Jazz-Album“ für die CD „34th n' Lex“.

Nachdem im Jahr 2003 die wiedervereinigten Brecker Brothers als Headliner in Japan beim Mt. Fuji Jazz Festival zu erleben waren und die Band auf Europa-Tournee 2004 unter anderem auf dem Leverkusener Jazzfest zu erleben war, bekam Michael kurz darauf die Diagnose, an Leukämie erkrankt zu sein, an der

er noch im selben Jahr versterben sollte. In der Besetzung der Brecker Brothers Band ersetze Randys Frau Ada fortan seinen Bruder.

Eine weitere Grammy-Auszeichnung erhielt Brecker für sein 2008 veröffentlichtes Album „Randy in Brazil“, das er in São Paulo mit brasilianischen Musikern aufgenommen hatte. Nachdem er sich 2009, gemeinsam mit dem polnischen Pianisten und Komponisten Włodik Pawlik, in der Jazz-Suite „Tykocin“ mit den polnischen Wurzeln seiner Familie auseinander gesetzt hatte, folgte 2011 das zusammen mit der Big Band und dem Kammerorchester des Dänischen Rundfunks produzierte „The Jazz Ballad Song Book“, das wiederum mehrfach mit dem Grammy ausgezeichnet wurde. Projekte der letzten Jahre sind daneben unter anderem die 2012 erschienene Box „The Brecker Brothers – The Complete Arista Albums Collection“, die den verstorbenen Mitgliedern seiner Band gewidmete DVD-Produktion „The Brecker Brothers Band Reunion“, das 2018 gemeinsam mit der NDR Bigband entstandene Album „Randy Brecker Rocks“ und das 2020 zusammen mit Eric Marienthal entstandene „Double Dealin“

Jorge Puerta

Der aus Venezuela stammende lyrische Tenor Jorge Puerta studierte an der Escuela Superior de Música Reina Sofía in Madrid, wo er unter anderem bei Ryland Davies, Javier Camarena, David Gowland und Susan Bullock studierte. Zu seinem Repertoire gehören Rollen wie Rodolfo / LA BOHÈME, Radames / AIDA, Cavaradossi / TOSCA, Alfredo / LA TRAVIATA, Calaf / TURANDOT, Pinkerton / MADAMA BUTTERFLY, Edgardo / LUCIA DI LAMMERMOOR und Don Carlo / DON CARLO. Jorge Puerta gab unter anderem Chor- und Solokonzerte in Konzertsälen wie der Royal Festival Hall in London, dem Maison de la Radio France in Paris, dem Schloss von Versailles, der Kathedrale von Notre Dame, dem Dom von Mailand und dem Gulbenkian-Theater Lissabon. Besonders zu erwähnen ist sein künstlerischer Aufenthalt am Teatro alla Scala im Jahr 2015. Im Jahr 2020 gewann er den Internationalen Rotary-Sonderpreis des Internationalen Lyrischen Gesangswettbewerbs in Ravello. Seit der Spielzeit 2022/23 ist Jorge Puerta Ensemblemitglied der Deutschen Oper Berlin.

JIB – Jazz-Institut Berlin

Das JIB – Jazz-Institut Berlin ist ein von der Universität der Künste und der Hochschule für Musik Hanns Eisler im Juli 2005 gemeinsam gegründetes Institut. Eine innovative Ausbildung, verbunden mit dem Potential der Hauptstadt Berlin machen das JIB für Studierende besonders interessant. Ein Ziel der Arbeit im JIB ist die Wegfindung zur eigenen künstlerischen Identität in Verbindung mit dem Berufsbild des professionellen Jazzmusikers.

Drei Master- und ein Bachelorstudiengang werden angeboten und von einem Team aus international renommierten Professor*innen und Lehrkräften betreut. Das JIB verfügt über ein eigenes Haus mit hervorragender technischer Ausstattung, einem Konzertsaal, eigenem Tonstudio, Unterrichts- und Proberäumen und ist zentral in der Nähe des Ernst-Reuter-Platzes gelegen.

Die BigBand der Deutschen Oper Berlin

Als eigentliche Geburtsstunde der BigBand gilt ein Benefizkonzert im Jahre 2005 mit den zwölf Blechbläsern und einem Schlagzeuger des Orchesters der Deutschen Oper. Anfangs leitete der Baritonsaxofonist Rolf von Nordenskjöld die Band. Inzwischen sorgt der Jazzposaunist, Komponist und Arrangeur Manfred Honetschläger für den richtigen Sound. Stars wie Katharine Mehrling, Madeline Bell, Lyambiko, Jocelyn B. Smith, Pe Werner, Bill Ramsey, Georgie Fame, Jiggs Whigham, Jeff Cascaro und Richard Galliano waren bereits Gäste.

In Zusammenarbeit mit dem Generalmusikdirektor Sir Donald Runnicles fanden mehrere Crossover-Konzerte, sowie 2016 die Uraufführung des Jazzmelodrams „Die Verführung des Pentheus“ von Manfred Honetschläger auf der großen Bühne der Deutschen Oper mit dem Orchester und der BigBand der Deutschen Oper Berlin mit dem Schauspieler Ben Becker statt. Weitere Höhepunkte waren ein Konzert mit Paul Kuhn im Juni 2012, der dabei zum letzten Mal mit einer Bigband auftrat. Ihr zehnjähriges Jubiläum feierte die BigBand im März 2016 mit einem fulminanten Konzert vor ausverkauftem Haus mit den Solisten Torsten Goods, Polly Gibbons und dem Trompeter Till Brönner, im April 2018 war die BigBand der Deutschen Oper Berlin zu einem dreitägigen Gastspiel nach Warschau eingeladen, in dessen Rahmen zwei Konzerte zusammen mit den Warschauer Philharmonikern stattfanden. An der Deutschen Oper Berlin tritt die BigBand neben ihrer etablierten Reihe Jazz & Lyrics in der Tischlerei auch regelmäßig auf der großen Bühne auf, so im April 2022 mit Ute Lemper als Stargast.

Drei CDs sind bisher bei monsrecords erschienen: Die 2008 erschienene CD „Premiere“ entstand zusammen mit Bill Ramsey, eine zweite erschien 2010 unter dem Titel „How long is now?“ zusammen mit Pascal von Wroblewsky. Die dritte CD „A Soul Journey“ ist ein Konzert-Mitschnitt des RBB vom Februar 2018 mit Solisten, Chor und Bigband, in der Christian „The Voice“ Brückner durch die Geschichte des Soul führt. Ebenfalls zusammen mit Christian Brückner entstand auf Basis des Erzählkonzerts „Das Dschungelbuch“ das gleichnamige Hörbuch, basierend auf Rudyard Kipling und mit Musik von Martin Auer, das 2021 erschien und unter anderen für den Preis der deutschen Schallplattenkritik nominiert wurde.

Besetzung

Solotrompete
Randy Brecker

Trompete 1
Konrad Schreiter

Trompete 2
Christian Meyers

Trompete 3
Achim Rothe

Trompete 4
Yael Fiuza Souto

Trompete 5
Lars Töpferwien

Trompete 6
Thomas Schleicher

Posaune 1
Guntram Halder

Posaune 2
Wesley Rubim

Posaune 3
Jan Donner

Posaune 4
Sebastian Krol

Posaune 5
Christophe Schweizer

Posaune 6
Thomas Richter

Tuba
Viktoria Krumme

*Altsaxofon 1 /
Klarinette*
Oliver Link

Altsaxofon 2
Efim Braylovskiy

Altsaxofon 3
Markus Behrsing

*Tenorsaxofon 1 /
Klarinette / Flöte*
Peter Ludewig

*Tenorsaxofon 2 /
Sopransaxofon / Klarinette*
Falk Breittkreuz

Bartionsaxofon 1 / Klarinette
Joan Osca Engelbrecht

*Baritonsaxofon 2 / Klarinette /
Flöte / Piccoloflöte*
Karola Elßner

Flöte / Piccoloflöte
Wolfgang Dasbach

Flöte / Altflöte
Tina Bäcker

Oboe / Englisch Horn
Chloé Payot

Fagott
Selim Aykal

Klarinette / Bassklarinetten
Rainer Greis

Bassklarinetten / Kontrabassklarinetten
Dieter Velte

Piano 1
Wolfgang Köhler

Piano 2
Alexander Saez Eggers

Gitarre
Jascha Briand Sondergaard

Kontrabass 1
Igor Spallati

Kontrabass 2
Elias Weber

Vibrafon
Lucas Dorado

Perkussion
Andreas Birnbaum

Pauken
Benedikt Leithner

Schlagzeug
Rüdiger Ruppert

In Kooperation mit dem JIB – Jazz-Institut Berlin und Berliner Festspiele / Musikfest Berlin.
Das Konzert wird live von rbbKultur übertragen sowie zur späteren erneuten Hörfunkausstrahlung mitgeschnitten.



Berliner Festspiele
Musikfest Berlin



Impressum

Copyright Stiftung Oper in Berlin
Deutsche Oper Berlin, Bismarckstraße 35, 10627 Berlin

Intendant Dietmar Schwarz; *Geschäftsführender Direktor* Thomas Fehrlie; *Spielzeit* 2022/23;
Redaktion Sebastian Hanusa; *Gestaltung* Uwe Langner; *Druck*: trigger.medien gmbh, Berlin

Textnachweise

Der Text von Sebastian Hanusa ist ein Originalbeitrag für dieses Heft. Die Texte von Charles Mingus sind entnommen aus: Charles Mingus, „Beneath the Underdog“, aus dem Englischen von Günter Pfeiffer, Hamburg, Edition Nautilus, 2012
Die Rechtschreibung folgt den Vorlagen.

Bildnachweise

Portrait Charles Mingus © Thomas Marcelllo

