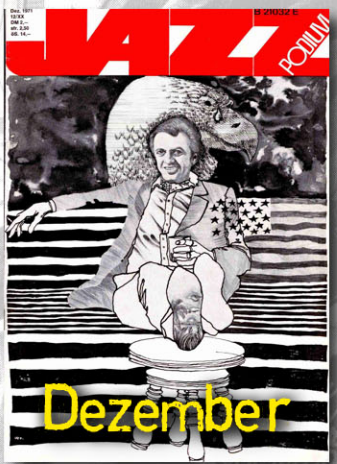
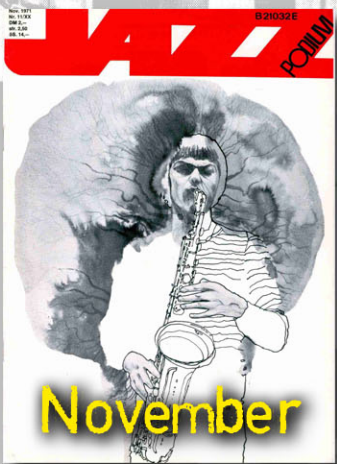
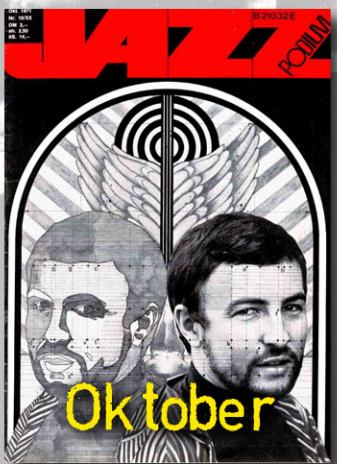
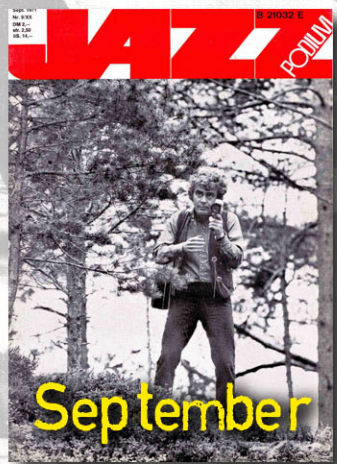
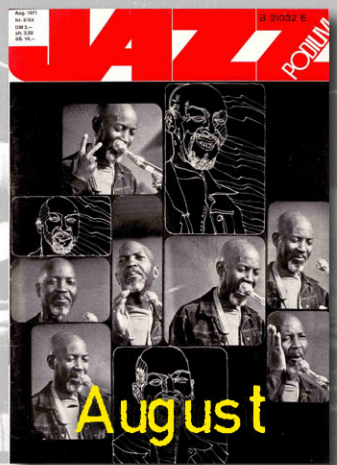
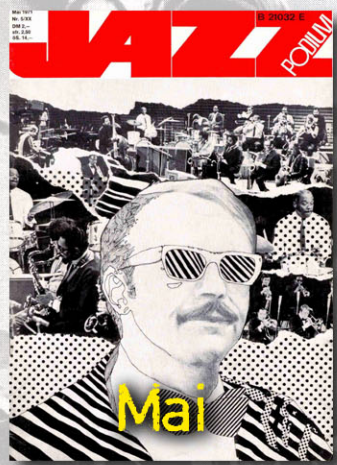
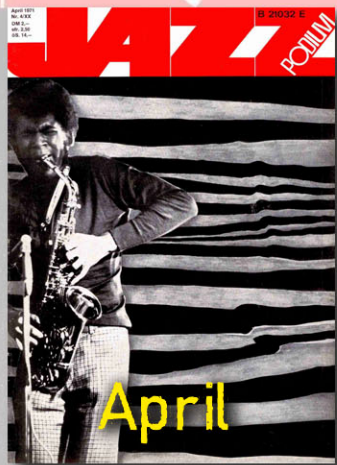
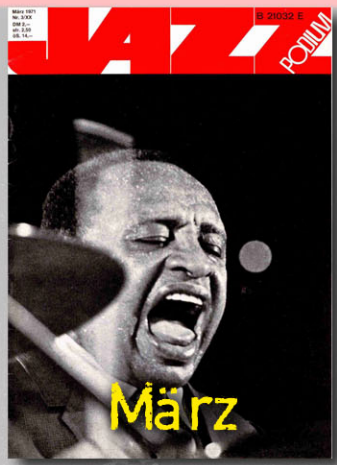
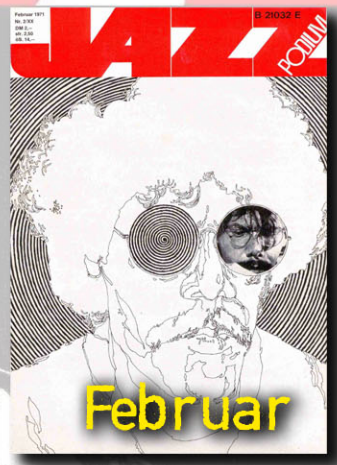
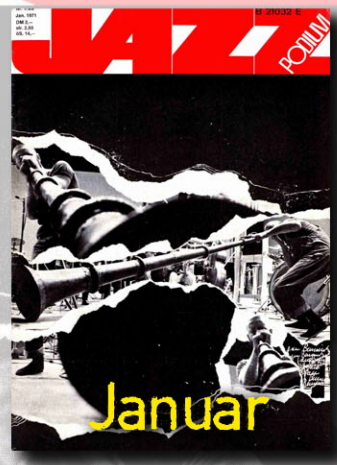


Jahrgänge von 1971 bis 1995 auswählen



1971

Wolfgang Tillmans

JAZZ NEWS

Albert Ayler gestorben

Am 25. November wurde Albert Ayler tot aus dem East River in New York geborgen. Daß es sich um Selbstmord handelte, wurde von vielen seiner Musikerkollegen bestätigt, die über seine persönlichen Probleme im Bilde waren. Es heißt, daß der 34jährige, aus Cleveland stammende Saxophonist dem harten, hektischen Leben in New York nicht gewachsen gewesen sei, seine gescheiterte Ehe ihm zu schaffen gemacht habe und er die Überweisung seines Bruders, des Trompeters Don Ayler, in eine Heilanstalt nicht habe verkraften können. Mit Albert Ayler verlor die Jazz-Szene einen der eigenständigsten und originellsten Saxophonisten, über den LeRoi Jones sagte: „Er ist das Atomzeitalter, der Explosivsound von heute.“ Albert Ayler, der mehrere Male in Europa war, ist hier zuletzt im vergangenen Sommer beim Festival der Foundation Maeght in Südfrankreich aufgetreten. Seine Musik war gekennzeichnet von der Suche nach geistiger Einheit, sie hatte viel mit den alten religiösen Formen des Schwarzen Amerika gemein. Er war zuletzt mit der Gospelsängerin und Sopransaxophonistin Mary Maria Parks verheiratet, die auch auf Aylers letzter Platte zu hören ist, deren Titel „Music is the healing force of the universe“ charakteristisch für seine Einstellung war. Obwohl er zunächst keine Konzessionen machte, wurde er später doch auch ins kommerzielle Lager gedrängt und für viele sind seine älteren Platten — vor allem „Spiritual unity“ — die bemerkenswertesten. „I play peace“ hatte Ayler oft erklärt, doch konnte er selbst diesen Frieden nicht finden. Seit 5. November war er nicht mehr in seine Wohnung zurückgekehrt, am 25. fand man ihn und am 4. Dezember wurde er in seiner Heimatstadt Cleveland in aller Stille beerdigt.

Seminar über Theorie des Jazz

Dr. Ekkehard Jost wurde für das laufende Wintersemester beauftragt, ein Seminar über die „Theorie des Jazz“ am musikwissenschaftlichen Institut der Freien Universität Berlin zu halten. In dem Seminar werden vor allem anhand von Analysen die sich



ALBERT AYLER

Foto: Göraud Rony

wandelnden Gesetzmäßigkeiten der Improvisation innerhalb der verschiedenen stilistischen Bereiche des Jazz erarbeitet.

ARD-Gremium für die Berliner Jazztage

Nachdem sich die ARD-Anstalten dafür entschieden hatten, gemeinsam den Hauptanteil der finanziellen Ausgaben für die Berliner Jazztage zu tragen, wurde auch die Mitwirkung dieser Sender an der Programmgestaltung akut. Auf einer Sitzung, die Mitte Dezember in Berlin stattfand, wurde ein Gremium gebildet, das zusammen mit Joachim Ernst Berendt, dem künstlerischen Leiter der Jazztage, über das endgültige Programm der Konzerte berät. Es setzt sich zusammen aus Dieter Finnen (SFB), Manfred Gräter (WDR), Michael Naura (NDR) und Dr. Ulrich Olshausen (HR).

In einer anschließenden Diskussion, mit der das bei den Berliner Jazztagen 1970 begonnene „Publikumsgespräch mit Fachleuten“ fortgesetzt und zu Ende geführt wurde, beantworteten J. E. Berendt und der Organisator der Jazztage, Ralf Schulte-Bahrenberg, Fragen der Programmgestaltung. Das von Dr. Wolfgang Bürde geleitete Gespräch berührte

Themen wie Gegenfestival der Avantgarde, Musikerhonorare, Einbeziehung von Popgruppen, Philharmonie - ja oder nein, Für und Wider der Stiltrennung. Berendt stellte fest, daß er Gegenfestivals als eine durch die Jazztage hervorgerufene Aktivität begrüße, zumal der sonst recht ruhigen Jazzszene in Berlin solche Impulse Auftrieb geben können. Die Jazzavantgarde sei bei den Jazztagen stets repräsentativ vertreten, doch müsse ein Festival den Rahmen weit spannen, um jedem etwas zu bieten. Er kündigte an, daß 1971 auch wieder Rock und sog. Underground in geeigneter Dosierung einbezogen werden. Über Musikergagen gab Berendt keine Auskunft, da er befürchtet, durch Publizierung eine nachteilige Reaktion hervorzurufen. Trotz einiger Bedenken wurde die Philharmonie doch als der geeignetste Ort für die Konzerte der Berliner Jazztage anerkannt, es soll aber versucht werden, durch längere Pausen zwischen den Auftritten der einzelnen Gruppen und Bands eine Überbeanspruchung des Publikums zu vermeiden. Die Diskussion verlief ohne wirklich zündende kritische Argumentationen ruhig. Sie brachte keine neuen Impulse und die Beteiligten trennten sich in grundsätzlicher Übereinstimmung.

Joe Alexander, Tenorsaxophonist, der sich zuletzt im Jahre 1968 mit der Woody Herman Band in Europa vorstellte, starb am 19. Oktober in Cleveland, Ohio, nach langer Krankheit im Alter von 40 Jahren. Joe hatte sowohl eigene Bands geleitet als auch in Gruppen von Lionel Hampton und Charles Mingus mitgewirkt. In den 50er Jahren war er Partner von Tadd Dameron.

Louis Armstrong bekam kürzlich den 1970 Tay-Sachs Award für seine Liebe zu Kindern verliehen. Bei einem Empfang im Waldorf Astoria wurde Satchmo der Award von der National Tay-Sachs & Allied Diseases Association überreicht. Führende Musikerpersönlichkeiten waren zugegen, wobei es sich Gene Krupa und Lionel Hampton nicht nehmen ließen, mit Satchmo zu jammen.

Roy Ayers spielte mit seiner Gruppe, die er Ubiquity nennt, Anfang Dezember rockenden Jazz im New Yorker Village Vanguard. Die Ubiquity besteht aus Ayers vib, perc, voc, Harry Whitaker p, Clint Houston el-p und Al Mouzon dm.

Rüdiger Carl spielt jetzt mit Günter Christmann, Posaune, Peter Kowald, Tuba, und Detlef Schönenberg, Schlagzeug, zusammen. Der Berliner Tenorsaxophonist lebt nun in Wuppertal-Barmen, Wittensteinstraße 136, Tel. 021 21 75546 31. Er wird mit seiner Inc., wie er seine Gruppe nennt, im Februar auf Tournee durch süddeutsche Jazzclubs gehen.

Chick Corea macht mit seinem Trio, dem Dave Holland, Baß, und Barry Altmul, Schlagzeug, angehören, Mitte Januar in Ludwigsburg Schallplatten-aufnahmen für die Münchner Firma ECM. Außerdem ist geplant, daß Dave Holland zusammen mit Barre Phillips eine Duo-Platte für ECM aufnimmt.

Johnny Dankworth, Kenny Baker, Ronnie Ross, Keith Christie und Alan Branscombe gehörten zu den Stars, die am 8. Dezember bei einem Benefiz-Konzert für Tubby Hayes gespielt haben. Es heißt, daß sich Tubby wieder besser fühlt, aber immer noch nicht spielen kann und sich in absehbarer Zeit einer weiteren Operation unterziehen muß.

Lionel Hampton wurde von den Dillard und Xavier Universities, zwei New Orleanser Universitäten, zum Musikprofessor ernannt. Hampton plant dort ausgedehnte Jazz-Seminare zu halten, für die er Louis Armstrong, Duke Ellington und John Hammond heranziehen will.

Isaac Hayes wurde von der amerikanischen Zeitschrift Billboard als populärster Jazz-Star des Jahres 1970

ermittelt. Nach ihm folgten Herbie Mann, Quincy Jones, Miles Davis, Eddie Harris, Les McCann, Sergio Mendes, Ramsey Lewis, Cannonball Adderley und an 10. Stelle Wes Montgomery. Als populärste Platten wurden aufgeführt: Les McCann - Eddie Harris: Swiss Movement, Isaac Hayes Movement, und Hot Buttered Soul von Isaac Hayes, Quincy Jones: Walking In Space, Miles Davis: Bitches Brew, Herbie Mann: Memphis Underground und Cannonball Adderley: Country Preacher.

Freddie Hubbard hat jetzt einen langjährigen Vertrag mit der Firma CTI Records unterzeichnet. Auf CTI erschien auch bereits eine Platte von Hubbard unter dem Titel „Red Clay“.

Jan Huydts wird mit seinem Trio im Januar wieder einmal auf Tournee sein. Geplant sind die folgenden Termine: 8. und 9. Bielefeld, 10. Minden, 11. Hannover, 12. Venlo, 13. Roermond, 15. Bochum, Liberitas, 16. Essen, Podium, 21. Amsterdam, 22. Dortmund, Domicil, 23. Krefeld, 27. Blankenberge, 28. Düsseldorf, Down Town, 29. Herford, 30. Wilhelmshaven, 31. Groningen. Das Huydts Trio produziert im Januar auch seine zweite Schallplatte, die im März erscheinen soll.

Leroy Jenkins, Geiger der Chicagoer Schule des Free Jazz, gab kürzlich ein Konzert im Laser Theatre in Manhattan. Seine Gruppe trat unter dem Namen Revolutionary Quintet auf und spielte durchweg Musik von Jenkins. Zum Quintett gehörten: Riccardo Gautreau, Gitarre, Steven Burns, Vibraphon, Norris Jones, Baß, und Allen Blairsmen, Schlagzeug.

Jan Konopasek, aus der CSSR stammender Baritonsaxophonist, der zuletzt im SFB Tanzorchester tätig war, wird in den nächsten vier Jahren ein Studium für Arrangement und Jazz-Komposition an der Berklee School of Music in Boston absolvieren.

Karin Krog, die einige Wochen in den USA verbrachte, sang dort mit der Thad Jones-Mel Lewis Big Band. Auch hatte sie ein einwöchiges Engagement in Springfield, Miss., mit Ted Curson. Karin konnte sich diese Studienreise nach den USA erlauben aufgrund des vom norwegischen Staat gestifteten Stipendiums in Höhe von ca. 5000 DM.

The Masters Of Unorthodox Jazz, die neben der Reform Art Unit zu den profiliertesten Gruppen der Wiener Jazz-Avantgarde gehören, haben im Mai letzten Jahres eine Platte aufgenommen, die über den Altsaxophonisten der Masters, Harun Ghulam Ba-

rabbas, A-1040 Wien, Paulanergasse 9/11/19, zu beziehen ist. Die Gruppe steht auch für Konzerte zur Verfügung. Anfragen an Toni Michlmayer, A-1060 Wien, Magdalenenstraße 15.

Les McCann ist neuerdings auch auf das elektrische Piano umgestiegen. Er setzt es aber in erster Linie wegen seines weichen Klanges und der vielfältigen Vibrato-Effekte und weniger wegen der elektronischen Klangmöglichkeiten.

Oscar Peterson hielt sich während seiner Europatournee im November letzten Jahres auch wieder drei Tage in Villingen auf, wo er für MPS weitere Schallplatten-aufnahmen machte.

Jimmy Smith, der kürzlich auf einer 14tägigen Japantournee war, ließ verlauten, daß er im Jahre 1971 nicht in amerikanischen Clubs spielen würde. Nach seiner Rückkehr im Februar von seiner Europatournee mit Sarah Vaughan wird er auf Gastspielreise durch amerikanische Colleges gehen, wo er den Studenten die elektrische Orgel vorführen und auch Konzerte geben wird. Organisiert wird diese College-Tournee von der Baldwin Organ Company.

Jean Toots Thielemans spielt am 7. Januar im kleinen Sendesaal des Kölner Funkhauses mit Alan Branscombe, Piano, Orgel, Rick Laird, Baß, und Ronnie Stephenson, Schlagzeug.

Joe Viera hat in eigener Sache ein Rundschreiben verschickt, in dem er eine Zusammenfassung seiner Tätigkeit als Musiker, Dozent und Autor bringt, von seinem Quartett mit Ed Kroger, Sigi Busch und Heinrich Hock berichtet und in dem er die Forderung stellt: „Jazz und Pop in die deutschen Konservatorien und Musikhochschulen! Stipendien für begabte junge Musiker und Arrangeure! Worauf sollen wir warten?“

Benny Waters spielte kürzlich im „Revolution“ in Pforzheim anlässlich eines Treffens der „Great Traditionalists in Europa“. Am Baß war Jimmy Woode, am Schlagzeug Wallace Bishop. Als Posaunist wurde Hawe Schneider eingeladen, der von Bad Ems jetzt nach Titisee im Schwarzwald umgezogen ist und dort eine Pension leitet, als Trompeter Gerd Vohwinkel, am Klavier war der in Stuttgart lebende ehemalige Pianist der Old Merry Tale Jazzband, Jürgen Bock.

Mike Westbrook hat seinen Vertrag mit der Schallplattenfirma Decca nicht mehr verlängert. Aus der 3jährigen Zusammenarbeit resultierten fünf Alben. Die Deram-Platte „Marching song“, die kürzlich in Japan veröffentlicht wurde, ist jetzt auch durch deutsche Importgeschäfte zu beziehen.

Zuerst waren sie zu dritt: der Alt-saxophonist Heinz Bigler, der Bassist Isla Eckinger und der Schlagzeuger Peter Giger. Diese drei Schweizer musizierten nicht nur zusammen, sie gaben auch Unterricht an der Swiss Jazz School. Doch fühlte sich Heinz Bigler mit dieser rein lokalen Tätigkeit zu isoliert und so suchte er Anschluß an die deutsche Jazz-Szene. Von Bern aus fuhr er öfter nach München, wo er mit Joe Haider spielte, der damals noch regelmäßig Aufnahmen beim Bayerischen Rundfunk machte. Über kurz oder lang kamen auch Isla Eckinger und Peter Giger nach München zu den Aufnahmen. Joe Haider wiederum reiste, wenn es seine vielen Verpflichtungen in Berlin und München zuließen, nach Bern und erweiterte dort das Trio zum Quartett. Niemand ahnte, daß dieses Quartett zur ständigen Einrichtung werden sollte. Aber Heinz Bigler hatte sich immer mit dem Gedanken getragen, einen vierten Mann hinzuzunehmen. Er befand sich damit im Gegensatz zu Peter Giger, der sagte: „Ich möchte lieber im Trio spielen, denn da kann man sich viel freier entfalten. Wenn ein Pianist dazukommt, wird die Musik meist konventioneller!“

Heute ist es Giger, der — obwohl er lange in der Jazztradition verwurzelt blieb und für Jahre Partner des französischen Pianisten Claude Bolling war — zum Free Jazz vordrängt. Doch

da verhält sich Heinz Bigler reserviert: „Wenn man frei spielen will, muß man sich in dieser Musizierpraxis wohlfühlen“, stellt er fest und gesteht: „Ich bin aber in dieser Richtung noch Anfänger und es dauert seine Zeit, bis man sich einfühlt. Mal spielen wir etwas frei, dann fängt aber wieder einer mit einem durchgehenden Rhythmus an und schon spielen wir wieder straight.“

Giger verneint den Schritt vorwärts: „In letzter Zeit habe ich das Gefühl, daß wir immer weniger frei spielen. Wir machen doch nicht konsequent free Jazz. Wir haben nicht den Mut dazu, aber ich kann nicht genau sagen, was es eigentlich ist, das uns fehlt. Im Trio sind wir viel mehr in die

avantgardistische Richtung vorgestossen, hatten freie Teile, Improvisationen, die nicht unbedingt auf Akkordwechseln beruhen. Zu viert ist es schwieriger, da wird mehr aufgeschrieben, ausgearbeitet und abgesprochen.“

Es ist kein Qualitätskriterium, ob modern oder gar free gespielt wird, entscheidend ist allein die Tatsache, daß die Musik der Gruppe lebendig und ausdrucksstark ist. Außerdem

FOUR FOR JAZZ

Jörg Becker



ist sie in ihrer Konzeption geradezu vollkommen. Der Free Jazz Europas kommt im Gegensatz zu dem Amerikas nicht aus der Triebfeder des Protestes, der Auflehnung gegen

Bestehendes, sondern vielmehr aus der Zielsetzung, die Grenzen der musikalischen Ausdrucksmittel zu sprengen, um zu einer Ausweitung der Gestaltungsmöglichkeiten zu gelangen. So läßt auch die Four for Jazz das freie

Element organisch wachsen. „Wir haben auch einige Stücke, die freies Spielen miteinbeziehen“, sagt Bigler.

Giger will keinen radikalen Bruch mit der Tradition, das zeigt schon seine Vorliebe für die noch tonalen Spielweisen. Am liebsten hört er Platten wie die Tony Williams Lifetime oder Miles Davis „Bitches brew“. Aber auch Cecil Taylor gefällt ihm, vor allem fasziniert ihn dessen Schlagzeuger Andrew Cyrille. „Andrews Soloplatte, die er in Paris aufnahm, ist wunderbar“, stellt er begeistert fest. „Als Motto hätte ich gewählt: Von Baby Dodds bis Andrew Cyrille. Er hat so eine überzeugende Auffassung vom Jazz, eine fantastische Technik und einen großen Ideenreichtum. Auch Blackwell ist ein wunderbarer Schlagzeuger, vor allem mit Don Cherry zusammen!“

Musikalisch haben sich die Four for Jazz auf Anhieb glänzend verstanden, doch sind sie menschlich so grundverschieden voneinander, daß man sich Gedanken macht, wie sie wohl harmonieren, wenn sie oft miteinander auf Tournee sind. „Es wird mit uns immer schlimmer“, lacht Giger, „doch hat mir kürzlich ein Schlagzeuger, den ich noch von Paris her kenne, berichtet, ein Psychologie-Professor habe in einem Vortrag geäußert, daß Teamwork ohne Spannungen überhaupt nicht zustande käme. Eine zu große Übereinstimmung im menschlichen Bereich entfacht keine Impulse mehr für eine gute Zusammenarbeit. Ich kann das bestätigen, denn ich habe schon oft erlebt, daß sich Bandmitglieder menschlich nicht



sehr gut verstehen und jeder seiner Wege geht, doch wenn sie zusammen auf der Bühne stehen, dann sind alle Unstimmigkeiten vergessen." Heinz Bigler sieht es so: „Wir haben auch musikalisch verschiedene Auffassungen, die immer wieder zu Spannungen und heftigen Entladungen führen. Aber das muß sein, sonst stagniert die Musik. Irgendwie finden wir aber stets zusammen. Isla ist dabei eine Art kritisches Barometer, das das ‚Schön‘ nicht anzeigt, weil es selbstverständlich sein sollte. Sein ‚Das war schlecht‘ aber kommt mit konstanter Regelmäßigkeit!“ Isla Eckinger kontert: „Dafür kommt ein ‚Das war aber gut‘ ständig von Heinz!“ Giger bestätigt: „Jeden Tag kommentiert Heinz aufs Neue: ‚Heute ist es gelaufen wie noch nie!‘ Heinz Bigler aber erklärt dazu: „Die Rhythmusgruppe ist eben in sich unabhängig, und wenn es bei Joe Haider und mir gut gelaufen ist, dann sind wir zufrieden. Bei den ändern beiden kann's vielleicht nicht so gut gegangen sein und deshalb fanden die es nicht so erfreulich!“

So sticheln sich die vier untereinander, aber das ist alles recht harmlos und in keiner Weise böse, denn sie wissen eines ganz sicher: daß sie alle Four for Jazz sind.

Jetzt endlich liegt ein Dokument der Four for Jazz vor. Bisher konnte man sie nur bei einigen wenigen Gastspielen in Deutschland hören. Bei einem längeren Engagement in Stuttgart produzierte das Quartett für Intercord die Platte „Land of dolls“ nach einer Komposition Joe Haiders, die er im Andenken an seine kleine Tochter schrieb. Eine zusätzliche Attraktion des Doppelalbums ist die Mitwirkung des Trompeters Benny Bailey.

Daß die vier heute ein so geschlossenes Ensemble bilden, liegt zum großen Teil daran, daß sich Heinz und Peter bereits seit den 50er Jahren kennen. Sie spielten schon Dixieland zusammen, und das kann das Quartett auch heute noch, wenn es darauf ankommt. „Es klingt vielleicht etwas forciert“, räumt Giger ein, „denn es fällt nun doch nicht leicht, Dixie zu spielen. Das Feeling fehlt mir, obwohl ich die Auffassung noch habe. Der Dixie erscheint mir heute leer, wo ich früher sehr viel Inhalt gesehen habe. Es überkommt mich beim Dixie-Spielen jetzt das Gefühl, als ob ich etwas nachrennen würde, was hinter mir liegt.“ Auch Bigler hat jahrelang bei Fatty George in Wien Dixie gespielt. Erst langsam wurde er mit dem modernen Jazz vertraut. Isla und Heinz kennen sich etwas über ein Jahr lang und mit Joe wurde Heinz

erst im Mai letzten Jahres bekannt, doch fanden sie schnell zu einer gemeinsamen Übereinstimmung. Islas musikalische Laufbahn begann in jenen Tagen, da er abendlang mit seinem Vater, der Oboe spielte, auf dem Cello musizierte. „Die Musik war tonal, aber frei improvisiert“, erinnert sich Eckinger. Für den Jazz wählte Isla zuerst die Posaune, die er autodidaktisch blasen lernte, später erst besuchte er das Konservatorium. Er hatte sich dafür entschieden, Berufsmusiker zu werden, studierte deshalb eifrig auf der Musikhochschule, doch wurde ihm nach anderthalb Jahren nahegelegt, abzugehen, da er sich zu sehr auf den Jazz eingestellt hatte. Zum Baß griff er als Jazzmusiker erst, als er erfuhr, daß die Oscar Klein Gruppe einen Bassisten sucht. Durch sein langjähriges Cellospielen glaubte er sich diesen Instrumentenwechsel zutrauen zu können. „Es fiel mir leicht, umzusatteln, ich kaufte mir ein paar Baß-Schulen und übte intensiv danach“, berichtet Eckinger.

Auch die Lehrtätigkeit der vier Musiker stärkt den Gemeinschaftsgeist. „Durch das Unterrichten lernt man selbst sehr viel“, sagt Giger. „Ich würde mich viel weniger mit Noten beschäftigen, wenn ich nicht als Musiklehrer tätig wäre. Wenn ich meinen Schülern verschiedenes zeige, spiele ich selbst mit und das ist für mich eine gute Übung.“ Bei seinen jungen Schlagzeugschülern muß Giger ganz von vorne beginnen, er zeigt ihnen zuerst die Grundregeln des Schlagzeugspielens. „Ich versuche, meinen Schülern so viel Freiheit wie möglich zu lassen“, betont er. „Wir haben in Bern nicht nur Schüler, die modernen Jazz spielen wollen, es gibt auch viele Dixieland-Anhänger; anderen geht es nur um gängige Tanzmusik. Ich finde das ganz in Ordnung und ich vermittele ihnen das, was ich weiß. Aber es ist schon so, daß das aktive Musizieren und das Unterrichten Hand in Hand gehen. Man kann nicht etwas lehren, wovon man nicht selbst überzeugt ist. Ich kann nicht Free Jazz lehren, wenn ich nicht selbst diese Spielart wirklich beherrsche.“

Bigler ist der Ansicht, daß die Schüler in Zukunft mindestens eine Grundausbildung mitbringen müssen, wenn sie in die Swiss Jazz School aufgenommen werden wollen: „Sonst halten sie die anderen zu lange auf.“ Als Bigler die Idee zu der Jazz Schule hatte, ging er davon aus, daß ein Schüler, der sich ganz auf den Jazz konzentrieren will, in einem normalen Konservatorium viel lernen muß, was er als Jazzmusiker nie braucht. Andererseits kann ihm dort vieles nicht

vermittelt werden, was man im Jazz unbedingt beherrschen sollte. „In unserer Schule wird z. B. die ganze Harmonielehre gezielt jazzmäßig behandelt, also gewissermaßen vereinfacht gelehrt“, sagt Bigler. „Der Schüler braucht nicht jahrelang die herkömmliche klassische Harmonielehre zu studieren, denn er muß schließlich im Jazz keinen klassischen vierstimmigen Satz oder so etwas schreiben können. Wichtig ist für den Jazzschüler, daß er genau hört, wie andere spielen. Das ist es, was mitreißt. Wenn sie zusammen in der Big Band sitzen und der eine spielt besser als der andere, dann spornt das an. Amerika bietet ein gutes Beispiel: weil es dort so viel mehr Konkurrenz gibt als in Europa, ist das Leistungsniveau so hoch. Man muß dort konzentriert an sich arbeiten, um sich durchsetzen zu können. Giger fügt hinzu: „Bei der Summer Jazz Clinic in Wengen haben wir wieder einmal gesehen, wie wichtig das Zusammentreffen des Jazznachwuchses mit den Profis ist. Der junge Musiker muß sich nach einem Vorbild ausrichten können. Die Jazzmusiker aus kleinen Orten kennen nur den Lokalmatador und daran messen sie sich. Ich habe das besonders bei den Schlagzeugern bemerkt, die dann bei uns sehr große Fortschritte machen, wenn sie mit den Profis konfrontiert werden und dadurch merken, wo es bei ihnen noch überall fehlt. Sie können sich lösen und Eindrücke sammeln, die sie zu Hause nie bekommen würden.“

Das Problem bei den Schülern ist, daß sehr viele so gut wie gar keine Begabung haben, auch über kein Jazzfeeling verfügen. Giger stellt bekümmert fest: „Von den Schülern, die ich habe, sind 80% nicht für den Jazz geeignet, aber ich versuche es trotzdem mit ihnen und wende viel Geduld auf. Ich sage mir immer: Man muß nicht unmusikalisch sein, wenn man kein Swingfeeling hat, das ist eben eine besondere Veranlagung. Aber es ist merkwürdig, daß gerade die, die am wenigsten arbeiten, die also die faulsten sind, das Swingfeeling besitzen, das jenen im allgemeinen fehlt, die sich sehr anstrengen.“

Joe Haider hatte sich schon seit einiger Zeit damit befaßt, Nachwuchsmusiker zu unterrichten. Als er noch in München lebte, vermittelte er so manchem jungen Musiker Spielanleitungen. Er hatte vor, gemeinsam mit Joe Viera in München eine Jazz-Schule aufzumachen. An Lehrkräften mangelte es nicht, Musiker wie Dusko Goykovich und Klaus Weiss zeigten reges Interesse. Joe Viera hatte verschiedene Vorstöße in Richtung Jazz-

Schule unternommen, so unter anderem am Richard-Strauß-Konservatorium. Doch die passenden Räumlichkeiten waren einfach nicht aufzutreiben. Als einzige Möglichkeit boten sich Studios in Kellerräumen an, die man in München mieten kann und in denen teilweise auch Klaviere zur Verfügung stehen. Doch die nötige Unterstützung von Seiten der Stadt blieb aus. Um so mehr freute sich Haider, an der Swiss Jazz School die geeigneten Voraussetzungen vorzufinden. Er löste die beiden Pianisten Franz Biffiger und Jürg Lenggenhager ab, die vorher Unterricht gegeben hatten. Doch schlägt er sich kaum mit Anfängern herum: „Das ist zu zeitraubend“, erklärt er, „und würde den Lehrbetrieb hemmen. Wir legen ihnen nahe, zuerst bei einem Klavierlehrer Privatunterricht zu nehmen.“

Es erhebt sich die Frage, was die vier Lehrer mit gutem Gewissen ihren Schülern an Berufschancen nach abgeschlossenem Studium garantieren können. Giger meint dazu: „Ich sage es den Schülern von vornherein, daß es irrsinnig schwer ist, auf dem Jazzgebiet Erfolg zu haben. Ich denke deshalb auch, daß es für jene Schlagzeuger günstig ist, Unterricht zu nehmen, die nicht swingen. Sie haben mit guten technischen Leistungen zumindest in der Tanzmusik eine Chance. Sie können ins Engagement gehen, wo die Berufsaussichten weitaus größer sind. Hinzu kommt, daß unter den Musikern, die hauptsächlich Tanzmusik machen, der Trend zum Jazz sehr stark ist, das hört man immer wieder aus deren Kommentaren heraus. Auch den Schlagzeugern, die sich auf Tanzmusik spezialisieren, kann man nicht raten, aufs Konservatorium zu gehen, denn das Schlagzeug, wie es im Jazz und in der U-Musik eingeführt ist, existiert nicht in der klassischen Musik. Es gibt nur kleine Trommeln, Kesselpauken und andere derartige Perkussionsinstrumente; zudem muß der Schüler gleichzeitig Klavier, Glockenspiel, Vibraphon u. a. lernen. Wer sich also allein aufs Jazz-Schlagzeug konzentrieren will, der muß auf die Jazz School gehen. Auch die, die zuvor Marschmusik gemacht haben — es gibt in der Schweiz viele Tambouren -, können kein Jazz-Schlagzeug spielen, sie wissen z. B. nichts von der Fußarbeit, nichts von den verschiedenen Tempi, vom Timing.“

Trotz der vielen Vorteile, die eine derartige Jazz-Ausbildung bietet, ist die Notwendigkeit einer reinen Jazz School immer noch umstritten. So gesteht Eckinger: „Ich könnte mir Fälle denken, bei denen die Jazz-Schule

den Schüler in dem, was er machen kann und will, einengt. Es ist deshalb sehr wichtig, daß man einen Lehrer hat, dessen Konzeption dem Schüler voll und ganz zusagt. Wenn ich beispielsweise erst jetzt Baß lernen wollte, dann würde ich mir wünschen, vielleicht zu Barre Phillips gehen zu können.“

Bigler berichtet aus eigener Erfahrung, wie wichtig es für einen am Jazz interessierten Schüler ist, bei einem guten Jazzmusiker zu lernen: „Ich habe seinerzeit keinen Lehrer gefunden, der mir ein Klarinettenstück von Artie Shaw jazzgerecht hätte vorspielen können, es klang bei allen zickig wie ‚Am Waldesrand‘. Und genau das ist der Punkt, an dem einem das Lernen verleidet wird.“

Giger ist der Ansicht, daß die ideale Lösung für die Ausbildung von jungen Musikern das Konservatorium, die Jazz-Schule und noch eine dritte Schule wäre, auf der moderne Musik und Unterhaltungsmusik unterrichtet würden. „Die Unterhaltungsmusik sollte mehr swingen“, sagt er. „Auch in dieser Beziehung ist Amerika wieder das Vorbild. Wo gibt es bei uns schon Streichergruppen, die swingen können?“ Die Swiss Jazz School hat sich auch dazu etwas einfallen lassen: Tony Hostettler leitet dort eine Big Band, die vorwiegend Unterhaltungsmusik-Arrangements spielt, etwa im Stil von Artie Shaw und Glenn Miller. „Hiermit begegnen wir auch dem Problem, das die vielen Musiker heraufbeschwören, die an die Schule kommen, im klassischen Sinne ihr Instrument gut beherrschen, aber unbedingt Jazz spielen und swingen lernen wollen“, erklärt Giger.

Im Lehrplan der Swiss Jazz School ist nicht vorgesehen, speziell auf die philosophischen oder menschlichen Hintergründe des Jazz einzugehen, auch ist keine Musikgeschichte mit eingeschlossen. „Die Schüler kommen aber von sich aus mit so vielen Fragen, daß auch über all diese Stoffe gesprochen und diskutiert wird“, sagt Giger. Und Bigler fügt hinzu: „Wir planen jedoch, auch diese Gebiete in den Lehrplan einzubeziehen. Man sollte die Schüler mit den besten Aufnahmen aus der Jazzgeschichte vertraut machen. Sie sollten unbedingt wissen, wer Roy Eldridge, wer Max Roach ist, und was diese Musiker auszeichnet, welche Bedeutung sie für den Jazz haben. Aber es begegnet mir immer wieder, daß verschiedene junge Leute zwar Archie Shepp, aber nicht Coleman Hawkins kennen.“ Giger: „Ich habe in unserem Club deshalb schon

Schallplattenabende veranstaltet, aber der Besuch war so schlecht, daß wir es aufgaben. Kürzlich fragte ich einen Nachwuchsschlagzeuger, ob er auch alte Platten hören würde. ‚Oh ja‘, antwortete er, ‚ich höre vor allem Clifford Brown — Max Roach!‘ Heute erscheint mir das, was ein Lester Young oder ein Clifford Brown spielte, nicht mehr so meilenweit von Louis Armstrong entfernt, wie zu jener Zeit, da deren Spielpraxis noch ganz neu und ungewohnt war. Die verschiedenen Stilformen rücken immer enger zusammen, je vielfältiger sich der Jazz entwickelt.“

Über die Tatsache, daß es sich auf Dauer für einen Jazzmusiker nachteilig auswirkt, wenn er allzuviel kommerzielle Musik macht, sind sich die vier einig. Giger stellt fest: „Ein Jazzmusiker, der mit seiner Tätigkeit in einer kommerziellen Big Band oder einem Studio-Orchester voll ausgelastet ist, läuft Gefahr, spätestens nach einem Jahr keinen wirklich lebendigen Jazz mehr spielen zu können. Nur in Ausnahmefällen gelingt es einem Musiker, beides nebeneinanderher zu machen. George Arvanitas gehört zu den wenigen, von denen mir bekannt ist, daß sie dazu in der Lage sind. Morgens um 9 Uhr kann er im Studio sein und den ganzen Tag über kommerzielle Musik auf der Orgel spielen, ohne sich durch diese Tätigkeit davon abhalten zu lassen, abends ins ‚Chat qui peche‘ oder in sonst ein Jazzlokal zu gehen und dort bis nachts um 3 Uhr Jazz zu spielen. Am nächsten Morgen beginnt er wieder um 9 Uhr mit der Arbeit. Auch in Amerika war er wiederholt, wo er u. a. mit Yusef Lateef wunderbare Musik spielte. Zu dieser Doppelbelastung muß man nicht nur die entsprechende Konstitution mitbringen und musikalisch enorm vielseitig sein, sondern es bedarf auch einer charakterlichen Festigkeit. Im allgemeinen aber verlieren die, die ausschließlich als Studiomusiker ihr Geld verdienen, den Kontakt zum Jazz, weil sie sich nicht mehr informieren können und ihnen das Berufsleben und das Privatleben keine Zeit mehr für den Jazz übrig lassen.“

Bei der Four for Jazz hat man keinen Grund zu der Befürchtung, daß sich die vier vom Jazz entfernen und sich auf kommerzielle Musik umstellen, denn man weiß, daß sie sich als Musiker immer intensiver mit dem Jazz befaßt haben und als Lehrer immer konsequenter auf einen sinnvollen Jazzunterricht zustreben. Und daran dürfte sich auch in Zukunft nichts ändern. Dieter Zimmerle

Leo Wright griff zur Trompete

Nachlese von den Berliner Jazztagen 1970

Berliner Jazztage 1970: Spreeathens Jam-Spots zwischen Tiergarten und Friedenau hatten auch diesmal dafür gesorgt, daß die Nächte kurz blieben. Wer vor oder nach Mitternacht ange-regten Ohres aus der Philharmonie entflochte, der konnte in Franz Fijals „Jazz-Galerie“ an der Bundesallee, in der revitalisierten „Badewanne“ nahe dem Kudamm, in der „Eierschale“ am Breitenbachplatz oder im „Quartier Latin“ in der Potsdamer Straße je nach Geschmack und Kondition wei-tere Genüsse inhalieren. Bereits am Vorabend der ereignisreichen Festi-valtage ging es in der via MPS nun auch zu Plattenehren gekommenen Jazz-Galerie („Fritz Pauer live“) hoch her. Das Slide Hampton Quartett (mit dem einsatzfreudigen, hart treibenden ungarischen Schlagzeuger Joe Korodi) konnte prominente „Einsteiger“ be-grüßen: So Oliver Nelson, der ein ex-pressives, eher an Coltrane denn an Bird angelehntes Altsax spielte; die von der Berliner Jazzszene praktisch nicht mehr wegzudenkenden Leo Wright und Carmell Jones, der etwas farblos wirkende Lex Humphries (diesmal als Drummer der Leon Thomas Gruppe in Europa) und zwei ex-zellente Mitglieder des neuen Mingus-Sextetts — Tenorist Bobby Jones und Trompeter Eddie Preston. Letzterer behauptete sich als formbedachter, mit unverbrauchten Ideen aufwarten-der Bop-Stilist von überlegener Reife — zu jung, um als Veteran zu gelten, zu alt und zu lange im „Rat Race“, um als Neuentdeckung gefeiert zu werden. Er und der warmtönende, ly-risch-aggressive Carmell Jones liefer-ten sich einen freundschaftlichen „cut-

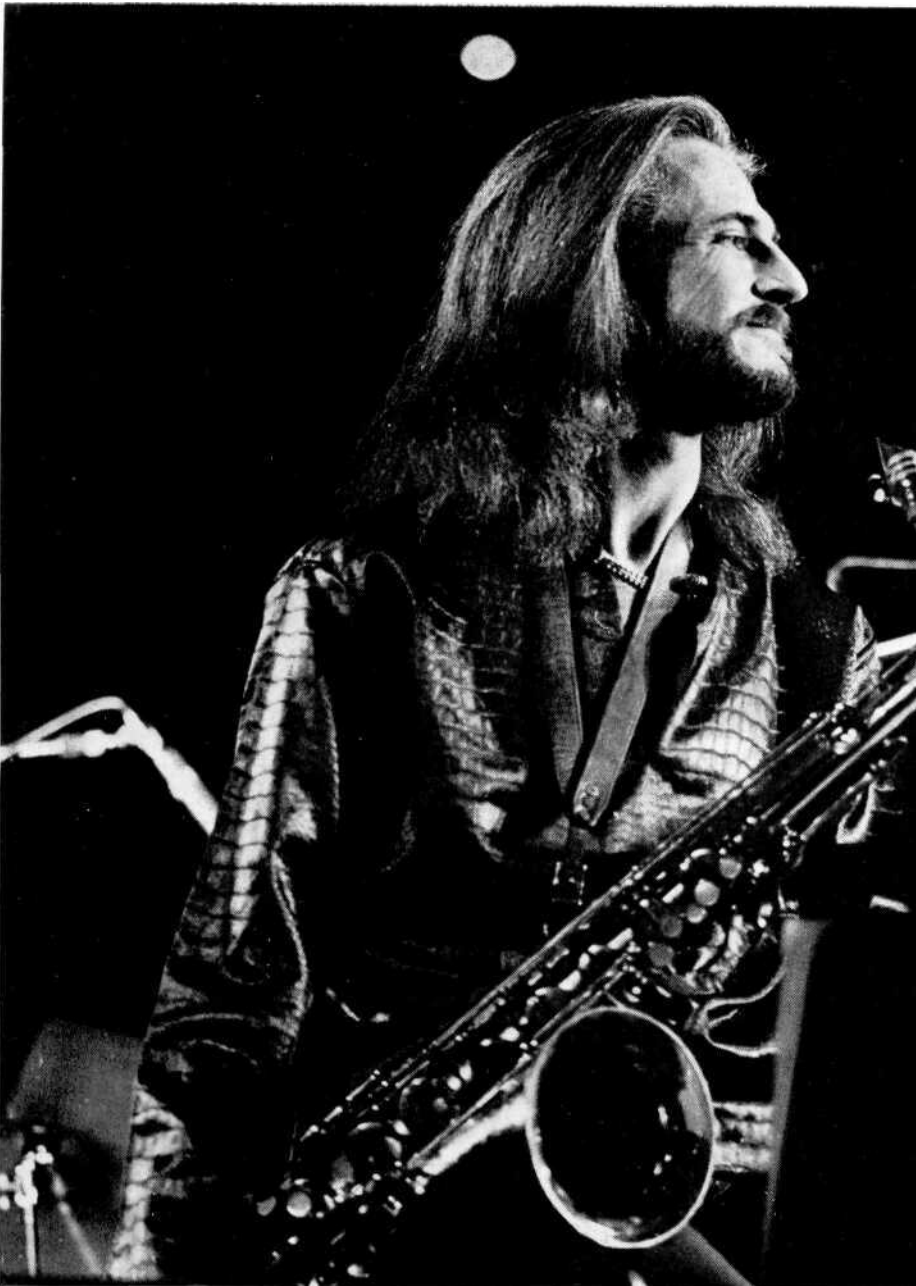
ting contest“ — lautstark ermuntert von dem aufmerksamen Zuhörer Charles Mingus, der als Autorität aus-strahlende Big-Brother-Figur inmitten weicher Polster thronte und einen Chorus nach dem anderen zu gemes-sen schien. Seiner besonderen Wert-schätzung erfreute sich an diesem Abend Leo Wright, der mit zwingen-der Intensität durch die Standharmo-nien von „Out of nowhere“ turnte und seine unverminderte, wenn auch im SFB-Tanzorchester zeitweise ver-schüttet erscheinende Klasse unter Beweis stellte. Bobby Jones, dessen üppig wallende Haarpracht an die Oberammergau-Tradition erinnerte, überraschte mit einem voluminösen Tenorsound, der sich aus den Quellen Booker Ervin und Harold Land zu speisen schien, aber auch Einflüsse der freien Gegenwart hörbar werden ließ. Obwohl bereits an diesem Abend beträchtlich in Schwung, lief er tags darauf beim Mingus-Set in der Phil-harmonie zu gewaltiger Form auf — gewiß die Entdeckung des Festivals.

In der als Tanzbar eingerichteten „Badewanne“ regierte derweilen das Rediske-Quintett — minus Rediske. Frau Gertrud, der gute Geist des Hauses, machte die betrubliche Mittei-lung, daß der Gitarrist wegen einer tückischen Kriegsverletzung ins Kran-kenhaus eingeliefert werden mußte. Die zum Quartett reduzierte Gruppe quälte sich am Eröffnungsabend des Festivals mehr schlecht als recht durch abgestandene Cocktailtunes, und nur Filigrandrummer Heinz von Moisy — ein ehemaliger Alan-Dawson-Schüler — vermochte den JP-Chroni-sten am Einschlafen zu hindern.

Etwas Leben in das gähnenmachende Geschehen brachte allein Carmell Jones und der virile Mingus-Altsaxo-phonist Charles McPherson; zu kurz freilich, um mehr als eine Ge-schmacksprobe zu bekommen.

Nahezu alles, was auf dem viertägi-gen Festival mit Free Jazz zu tun hatte, traf sich ab 23 Uhr im Avant-garde-Spot „Quartier Latin“ - nur wenige Minuten von der Philharmonie entfernt. Ein „Total Music Meeting“ verhießen die emsig zirkulierenden Flugblätter, auf denen mehr als zwei Dutzend prominente Neutöner für An-ziehungskraft sorgten. Dem Chroni-sten möge bitte verziehen werden, wenn er nichtsdestotrotz einen weiten Bogen um die New-Thing-Stätte zu schlagen sich bemühte — nach George Russells anstrengender, ermü-dend langer „Sonata for souls loved by nature“ war ihm eher nach music for natures loved by soul zumute. Auch die Aussicht, den im gepflegten Han Bennink beim Alphonrtuten schwitzen zu sehen, vermochte keiner-Roßschlächter-Look berserkernden lei Sinnesänderung zu bewirken. Wo-bei dem feinsinnigen Schlagzeug-ästhet (der in der Kongreßhalle im wahrsten Sinne des Wortes für Klein-holz sorgte und seine Sticks zu Split-tern hieb) unumwunden bescheinigt werden soll, daß er nunmehr das für ihn ideale Instrument gefunden hat — gleicht er doch in seiner aparten Ho-senträger-Urigkeit einem gestandenen Almknecht bis aufs geschorene Haupt-haar.

Der Schaukasten hieß „Jazz & Blues“, aber innen klang es anders.



Die Entdeckung der Berliner Jazztage 1970: BOBBY JONES

Foto: Jörg Becker

Das „Quartier von Quasi Modo“ in der Kantstraße zeigte sich festivaldesinteressiert und bot den üblichen Beatschmackes. Dixielandfreunde hingegen sollen in der „Eierschale“ auf ihre Kosten gekommen sein: Hier ergingen sich einige der bekanntesten Berliner Tradformationen in fröhlichem Two Beat. Leider brachte es der total abgeschlafte Rezensent nicht mehr zuwege, als Ohrenzeuge dabei zu sein - trotz aller Hartleibigkeit ließ sich eine Mütze voll Schlaf nicht immer umgehen. Die letzten Reserven wurden dann zum Festivalabschluß fällig, als nach der kochenden, brodelnden Blues & Gospel-Nacht (in der zur Soulbrutstätte umfunktionierten Philharmonie) der virtuoso auftrumpfende

Slide Hampton in der Jazz-Galerie zur letzten Session blies. Wiederum auf dem Bandstand anzutreffen: die schier unermüdlichen Carmell Jones und Leo Wright, die auch dann wacker mithielten, als Oliver Nelson zu einem Free-Interlude ins Hörn stieß. Während Carmell auf dem Flügelhorn intonierte, griff sich Leo Wright die Trompete und quetschte spitzige Staccati ins ebenso überraschte wie amüsierte Publikum. Um es im Hinblick auf die free-eingefärbten JP-Leser einmal vorsichtig zu formulieren: Es fiel in diesem Idiom gar nicht weiter auf, daß der Altsaxophonist das Trompetespielen nie gelernt hat. Danebengegangenes ist in dieser Denklehre nicht schlichtweg falsch, sondern „in“ und

„free“. Daß Leo Wright nach diesem „eindrucksvollen“ Debüt spontan ein Trompetenstuhl im Sun Ra Arkestra angeboten worden sein soll, dürfte allerdings ins Reich der Fabel zu verweisen sein. Feuerschlucken kann er denn doch noch nicht.

Slide Hampton, in dessen Quartett der versierte, aber nicht sonderlich einfallsreiche Wiener Rudi Wilfer am Flügel saß, spielte die aufregendste Posaune des ganzen Festivals. Seine federnde Geschmeidigkeit, der zwischen logischem Fluß und unorthodoxen Sprüngen changierende Soloaufbau und der trotz aller spürbaren Glut stets kühl temperierte Brass-Sound faszinierten in höchstem Maße und ließen darob beinahe vergessen, daß der Posaunist obendrein ein erstklassiger Arrangeur ist. Einen guten Bekannten konnte Hampton in Alan Dawson begrüßen, der sich nicht lange bitten ließ und hinter Fellen und Becken Front bezog. Dawson gehört zu jener elitären Schar von Meisterdrummern, die mit sparsamsten Mitteln größtmögliche Wirkung erzielen. Wo früher Joe Morello den mangelnden Brubeck-swing vom Schlagzeug aus ersetzte, erfüllt heute der Berklee-Teacher dieselbe Aufgabe mit gleicher Umsicht und Prägnanz. Neben Mulligan und Brubeck, zwischen denen die Funken nur so stieberten, war es nicht zuletzt Dawson, der dem erfolgreichsten und umjubeltsten Konzert des Festivals das hohe musikalische Karat gab.

Die Berliner Jazztage sind ihrem Ruf als bedeutendstes europäisches Musiktreffen dieser Art auch im siebten Jahr ihres Bestehens gerecht geworden. Den fragwürdigen Ruhm, das pöbelhafteste Buh-Publikum des Kontinents zu stellen, hat man diesmal durch größere Toleranzbereitschaft zu mildern versucht. Ganz ohne Mißfallenskundgebungen ging es natürlich auch heuer nicht ab, und ausgerechnet die großartig singende Anita O' Day fand bei dem meist jugendlichen Publikum nur wenig Anklang. Joe Viera hat bereits im letzten Heft darauf hingewiesen, daß sich nur diejenigen langweilen und von „Nachtclubgesang“ sprechen konnten, die nicht richtig zuzuhören verstanden. Zu sehr wohl unterscheiden sich bei Anita O' Day kühle Subtilität und distanzierende Sprödigkeit von dem lärmenden Exhibitionismus einer Janis Joplin samt Gefolgschaft. Schon jetzt darf man sich auf ein seit langem überfälliges neues Anita-O'Day-Album freuen, mit dem MPS den kompletten Berlin-Auftritt der Sängerin in Mikrorillen konservieren will. Auch Earl Hines, aus dessen neuem Quartett der Bari-

ton-Veteran Haywood Henry herausragte, und Sun Ra sollen auf MPS-Neuerscheinungen vertreten sein — wobei die letztgenannte Produktion von vornherein mehr als entbehrlich erscheint. Doch dazu später.

Anderer Meinung als Joe Viera bin ich im Fall Oliver Nelson, dessen Auftritt mit der Berlin Dream Band eine durchweg sehr gute Presse einheimen konnte. Was bei den vorhergegangenen Versuchen mit Don Ellis und Stan Kenton teilweise ins unreine gespielt worden war, klappte unter Gast-Leader ON erstmals auf Anhieb: Trotz kurz bemessener Probenzeit demonstrierte die Band beachtliche Präzision und jene rhythmische Gelöstheit, die den straff und überschaubar gehaltenen Nelson-Arrangements Fluidität und Eleganz verleiht. Wobei den gewieften Berliner Studio-Professionals sicherlich zugute kam, daß sich so effektiv konstruierte Nummern wie „Milestones“, „Down by the riverside“ und „Self-help is needed“ schon beinahe von selbst tragen. Die speziell für die Festtage geschriebenen „Berlin Dialogues for Orchestra“, die die besondere Situation der Stadt zum Thema hatten, blieben als interessante und hörenswerte Big-Band-Suite im Ohr. Während einer eintägigen Rehearsal-Pause hatte Nelson zuvor Gelegenheit gehabt, die gesamtdeutsche Misere aus eigener Anschauung kennenzulernen — Eindrücke, die er dann auch in seinen Ansagen im Eröffnungskonzert formulierte. Seinen kurzen DDR-Aufenthalt nutzte Nelson zu einem Besuch der historischen Bach-Stätten in Leipzig, wo ihm von Karlheinz Drechsel, dem Jazzkommentator des Deutschlandsenders, die Möglichkeit vermittelt worden war, die gewaltige Bach-Orgel erklingen zu lassen. Der Arrangeur und Multiinstrumentalist soll sich wie ein Kind gefreut haben, als er die unschätzbar wertvollen Bach-Partituren berühren durfte — eine Auszeichnung, die man in Leipzig nicht gerade jedem gewährt. Bei einem Besuch in Drechseis Ostberliner Wohnung zeigte sich Nelson von Bandaufnahmen prominenter DDR-Orchester derart beeindruckt, daß er sich spontan bereit erklärte, einige Gratis-Arrangements nach Adlershof zu schicken.

Zwar hatte Joachim Ernst Berendt, der künstlerische Leiter der Jazztage, diesmal auf ein programmatisches Festivalmotto verzichtet, mit der Verpflichtung von fünf unterschiedlich orientierten Big Bands aber doch für einen massiven Schwerpunkt gesorgt. Das Orchester von Buddy Rich beschränkte sich vorwiegend auf Erprobtes und Plattenbekanntes, und

von „West Side Story“ bis „Mercy, Mercy, Mercy“ herrschten eitel Swing und Powerhouse. Der angegraute Super-techniker Rieh trommelte seine junge Mannschaft mit einer Dynamik und Spielbegeisterung voran, die seine 53 Lenze wahrlich Lügen strafen. Stand das Buddy-Rich-Aggregat praktisch laufend unter Höchstspannung, so konnte man bei Clarke-Boland auch differenzierende Abstufungen und großartige Satzintegration registrieren. Besonders glanzvoll besetzt präsentierte sich in Berlin die Trompetengruppe: highnote- und balladen-sicher Benny Bailey, brillant attackierend Idrees Sulieman, spitzbündeliginstierend Dusko Goykovich und stilistisch reif und ausgewogen Art Farmer. Die berühmte Parforcenummer „Sax no end“ indessen klang diesmal eine Spur weniger brisant, als man es von der elektrisierenden CBBB-Saxophonorgel gewohnt ist. Hier machte sich das Fehlen von Johnny Griffin bemerkbar, den der gewiß verlässliche Billy Mitchell doch nicht so ganz ersetzen konnte. Gastsolist Dizzy Gillespie ließ — wie eine Woche zuvor in Köln — seine alten Erfolgsarrangements von Clarke-Boland zu swingender Neugeburt bringen und stellte abermals seine Qualitäten als skurriler Entertainer ins rechte Scheinwerferlicht. Der einstige Bebop-König, immer noch Vater des modernen Trompetenspiels, hat die Hektik und Aggressivität seiner Avantgardezeit gegen Ruhe und gelassene Souveränität eingetauscht: Das Bilderstürmen überläßt er anderen, jüngeren, von denen freilich kein einziger an seine überragende Klasse von ehemals heranzureichen vermag. Eindrucksvoll Gillespies neue, dem ermordeten Dr. Martin Luther King gewidmete Balladkomposition, die auf der gestopften Trompete zu schlichter Schönheit erwuchs. Was Dieter Zimmerle bereits in Köln vermißte, blieb auch in Berlin ungehört: Feurige Gillespie-Duelle mit Bailey, Sulieman und Co. Duldete die eigenwillige Musikerpersönlichkeit keinen zweiten Trompetenstar neben sich?

Großen Beifall ernteten in der Philharmonie Charles Mingus' originelle Bläserriffs mit ihrer gagreichen Verquickung von explosivem Hardbop und an Paul Whiteman gemahnenden Salon-Blues. Der Bassist machte zwar den Eindruck eines Kranken, prägte aber seinem neuen Sextett (das bis auf Bobby Jones aus langjährigen Weggefährten des Leaders besteht) das nicht zu ignorierende Mingus-Signum auf. Nicht minder lautstark war die Zustimmung für Phil Woods und seine European Rhythm Machine, die nach ihrer Elektrifizierung freilich

nicht mehr so in Bann zwingt wie früher. Nach ihrem regulären Auftritt kam die Rhythm Machine spätabends noch ein zweites Mal auf die Bühne: als Sekundanz für den grandios flötenden Jeremy Steig, der mit irrlichternden Klangwindungen die elektronischen Fugbilder von Gordon Beck umspielte. Der als Partner Steigs angekündigte Bill Evans hatte alldieweil in New York verbleiben müssen, wo er mit dem Rauschgiftgesetz in Konflikt geraten sein soll. Hasch-Blues.

Eher komisch denn kosmisch mutete der abstruse Hokusfokus des „intergalaktischen Weltraum-Orchesters“ von Sun Ra an. Die Naivshow der knallbunt gewandeten und mit Blechklunkern bekränzten Musiker, Tänzerinnen und Feuerschlucker ist allenfalls als belustigender Jahrmarktszauber hinnehmbar, nicht aber als bedeutender zeitgenössischer Musikbeitrag zu werten. Daß es Sun Ra mit seinem sphärischen Sendungsbewußtsein ernst ist und der Sonnenkultismus seiner Gruppe echter Überzeugung entspringt, muß angesichts der billigen Effekthascherei in Frage gestellt werden. Auf europäische Gemüter wirken die handgewerkelten Primitivsymbole wie aus dem Requisitenfundus zu „Peterchens Mondfahrt“ herbeigeklaubt, und das einzige Außerirdische an der wirren Klangcollage dieser „All-Musik“ sind die Lichtjahre, die Sun Ras Universum-Protagonisten von den mehr amüsierten als beeindruckten Zuhörern trennen. Sun Ras musikalisches Kredo ist zu sektiererisch unbedeutend, als daß es auf dem Programm einer internationalen Festwoche gehört werden sollte. Gab das zirkusnahe Multi-Media-Spektakel immerhin zu befreiendem Gelächter Anlaß, so blieb von der nachfolgenden Lärmorgiastik des Globe Unity Orchestra nur noch Ärger übrig. Brüllende Atonalität, prasselnde Dissonanzen, chaotische Geräuschenfesselung: Der Jazz der siebziger Jahre („Jazz of the Seventies“ stand als Losung über dem Avantgarde-Schwerpunkt) wurde als kakophonisches Schreckgespenst an die Wand gemalt — als Menetekel in aller Deutlichkeit sichtbar. Darüber vermochten auch die musikalisch wertvolleren Avantgarde-Beiträge der Gruppen um George Russell und Tomasz Stanko nicht hinwegzutäuschen. Wer der Reise nach Berlin auch diesmal ihren Wert gab, waren die „Giants“, die wirklich Großen des Jazz, deren Musik auch dann noch weiterleben wird, wenn die Namen vieler Avantgardemusiker längst der Vergessenheit anheimgegeben sind.

Horst Schade

Baden-Baden Free Jazz Meeting

Seit 1965 gibt es nun das jährliche Free Jazz Meeting in Baden-Baden. Mittlerweile hat es sich zu einem Brennspeigel geformt; viele Ideen, längst in die gegenwärtige Musik-Szene eingegangen, wurden hier erarbeitet, wenn auch die breite Öffentlichkeit nicht ausdrücklich darüber informiert ist.

Die Situation der Musiker ist uns geläufig: Von Ort zu Ort reisend, finden sie selten einmal Gelegenheit, zusammen mit anderen ihre Ideen zu durchdenken oder zu verwirklichen. Und bei einem Festival oder einem normalen Konzert sollen sie - stehen sie auf der Bühne - hochkarätig präsent sein. Anders in Baden-Baden. In relaxter Atmosphäre, unbelastet vom kommerziellen Konzertbetrieb, von profitgierigen Managern und einem übersättigten Publikum treffen sich die Musiker in den Studios des Südwestfunks zu kreativer Arbeit. Erstmals war jetzt auch das Fernsehen beteiligt und das Meeting war auf eine ganze Woche ausgedehnt worden, vom 7. bis zum 12. Dezember. Jeweils zwischen 14 und 24 Uhr standen die Studios zur Verfügung. Das Rauchverbot war aufgehoben worden!

Die 25 Musiker kamen aus allen Teilen der Welt: Don Cherry (als Leader), Tomasz Stanko, Manfred Schoof, Albert Mangelsdorff, Willem Breuker, Peter Brötzmann, Trevor Watts, John Tchicai, Gunter Hampel, Joachim Kühn, Derek Bailey, Peter Warren, Johnny Mbizoyani, Dave Holland, John Stevens, Pierre Favre, Han Bennink, Steve Lacy, seine Frau Irene Aebi und Paul Rutherford. Die beiden Sängerinnen Karin Krog und Norma Winston. Eingeladen worden waren auch John Surman, Stu Martin und Barre Phillips, die leider wegen anderer Verpflichtungen abgesagt hatten, dann aber doch für zwei Tage hereinschauten.

Was die Musiker machen wollten, lag wie immer allein in ihren Händen. Allerdings bekam Joachim E. Berendt diesmal so viele Wünsche angemel-

det, daß schon irgendein Reglement vonnöten war, schließlich half er sich mit einer Auslosung der Spielfolge. Circa 50 aufgenommene Titel sind die Auslese einer Woche. (Über alle zu berichten, würde den Umfang dieses Journals sprengen.) Darunter waren sehr schöne Stücke, so etwa „Universal“ von Don Cherry, das auf einer indischen Raga basiert. In auf- und abschwellenden Passagen birgt es warme Melodielinien, die sich in ihren Steigerungen oft um nur kleine Intervalle oder in geringen Phrasierungsabweichungen unterscheiden. Da nichts notiert war, mußten die Musiker schon höllisch aufpassen. Peter Brötzmann gab ein langes Tenorsaxophon solo dazu. Furioses Finale. Mit dem Titel meint Don, daß der Jazz aus seinem Ursprungsland Amerika sich nun über die ganze Welt verbreitet — über Europa hinaus bis nach Asien.

Steve Lacy hatte die „Precipitation Suite“ komponiert und damit eine sichere Brücke ins seriöse Lager geschlagen. Die Satzbezeichnungen „I fell a drift“, „Cloudy“ und „Rain“ lassen zwar Programm-Musik vermuten, aber es ist einfach schöne und dazu durchdachte Musik. Paul Rutherford muß irgendwann einmal eine Vorliebe für Anton von Webern gehabt haben, denn dessen Sparsamkeit verarbeitet dieser brillante Posaunist auf seine originelle Weise. Ebenso zu Hause in der zeitgenössischen Musik ist Willem Breuker, dem es selten an Humor mangelt. Tomasz Stanko, dieser liebenswürdige polnische Trompeter, lieferte ein Stück mit viel Herzenswärme, Sensibilität und Intelligenz. Gunter Hampel steuerte die „Celebration Suite“ bei, an der gewiß auch die mitwirkenden Musiker Spaß hatten. Albert Mangelsdorff hatte ein rhythmisch wuchtiges Stück: „Sometimes we work home“.

Sehr beeindruckend, wenngleich kaum vom musikalischen Gesichtspunkt, waren auch die zwei Nummern, die vom gesamten Ensemble unter dem noch frischen Eindruck von Al-

bert Aylers Tod aufgenommen wurden. „March in Memory for A.A.“ von John Stevens könnte man als Funeral in Free Jazz bezeichnen. In „Ghosts“ wurde das bekannte Thema noch einmal nachempfunden.

Indes, das Leben dreht sich weiter und Tonbandmaschinen und Filmkameras auch. Neben den Orchester-Arrangements ergaben sich unzählige kleinere Besetzungen: völlig unbegleitete Soli, Duette, Trios und Quartette. Beispielsweise die Experimente der beiden Sängerinnen. Karin nahm auch zusammen mit Pierre Favre einige schöne Gedichte von Allan Ginsberg auf. Dann machte sie etwas Indisches, wo sie als Europäerin die schwer zu modulierenden Phrasen mit erstaunlicher Echtheit sang. Schließlich arbeitete sie noch mit einem Ringmodulator. Mangelsdorff und Rutherford spielten ein ungewöhnlich nuanciertes Posaunensolo ein. Peter Brötzmann blies ein Solo, das pianissimo begann und sich in geradem crescendo zu enormer Ausdruckskraft steigerte. Als Solist am Flügel produzierte sich Joachim Kühn, der übrigens sehr von Arbeitslust ergriffen war.

Als Mitspieler am meisten gefragt war Han Bennink, der einige der wenigen Zaungäste schon dadurch überraschte, daß er neben seiner (selber zusammengestellten, klangreichen) Batterie auch hervorragend auf den Tablas trommelt. Das Daumenklavier beherrscht er ebenfalls erstaunlich gut und bläst außerdem noch auf dem etwa 2V2 Meter langen tibetischen Hirtenhorn, Rahk-dhung genannt, inspirierende Duette mit Brötzmann.

Mit einer reizenden Party in Berendts Haus fand die Woche ihren Ausklang. Fats Waller lag auf dem Plattenteller — wie gut das tat!

Zwischendurch ergaben sich in der TV-Kantine immer wieder Gespräche unter Kollegen und Journalisten, zwangsläufig auch mitunter kritische Anmerkungen. So sah man einen „Leader“ als autoritäres Überbleibsel an. Die Spontaneität habe gegenüber früheren Jahren nachgelassen. Und weil die Musik von heute eine andere ist als vor fünf Jahren, müsse auch die Arbeitsmöglichkeit den Veränderungen angepaßt sein; beispielsweise solle man je einer Gruppe einen ganzen Tag zur Verfügung stellen, an dem sie in Ruhe und ohne Hast wirklich etwas erarbeiten könne. Auch vom Ärger mit den Technikern war die Rede, die teilweise unfähig sind, die Musik ordentlich aufs Band zu kriegen, ja, unqualifizierte Bemerkungen loslassen. Man darf ja wohl erwarten, daß zu solchen Produktionen Toningenieure herangezogen werden,



KARIN KROG

die sich in die Musik hineindenken können, und nicht solche, die ihr von vornherein feindlich gesinnt sind. Auch wären für diese große Anzahl von Musikern mehr als zwei Studios nötig gewesen. Eine grundsätzliche Misere: Die Rechte der Künstler sind voll abgelingen, für Sendungen von angeschlossenen Sendern erhalten sie keine Gage.

Die Free Jazz Tage haben bestätigt, was sich in den letzten Jahren bereits angebahnt hatte: EUROPA IST MÜNDIG! Erinnern wir uns, wie einst der Jazz als eine junge, freche Musik zu uns herüberkam. Generationenlang befanden wir uns im Schatten der großen amerikanischen Stars. Erst nach dem letzten Krieg begann die Wandlung - der Jazz wurde als Kunstform ernstgenommen. Während des Cool Jazz gab es hier ja bereits einige wenige schöpferische Persönlichkeiten, vielleicht Lars Gullin oder Hans Koller, doch konnte man das

Schielen über den großen Teich nicht lassen. Langsam setzten dann öffentliche Subventionen ein, die Rundfunkanstalten zeigten steigendes Interesse. Die Metamorphose vom Adeptentum zur autonomen Kreativität allerdings wickelte sich erst in den letzten Jahren ab.

Das harte Music-Business im überbevölkerten New York mag auf seine Weise fruchtbar sein, vielfach verhindert es jedoch leider den künstlerischen Reifeprozess, wie er hier möglich ist. Das hatte auch John Lewis erkannt, als er vor einigen Jahren bekannte: „Wichtige Neuerungen im neuen Jazz werden in Zukunft aus Europa kommen.“ Inzwischen hat sich dies mit Sicherheit bewahrheitet. So wurden die Musiker für Baden-Baden ja allein nach ihrer musikalischen Qualifikation ausgewählt.

Auch wird jetzt deutlich, daß sich die Musik wieder in einem Verände-

rungsprozeß befindet. Die Zeiten der kompromißlosen Zerstörung sind sicher passe. Es ist Zeit, neue Wegweiser zu finden. Aber nicht nur in eine Richtung, eher sind die Neuerungen vielfältig und differenziert. Da tendiert eine Gruppe zum Pop (trotz des Laments „ernsthafte“ Kritiker), dort versuchen sich einige an der Elektronik, hier zeichnen sich meditative Improvisation als eine Möglichkeit ab, dort besinnt man sich mehr auf das afro-amerikanische Element, wie auch die Hinzunahme eigenständiger folkloristischer Färbungen Ergebnisse zeigt.

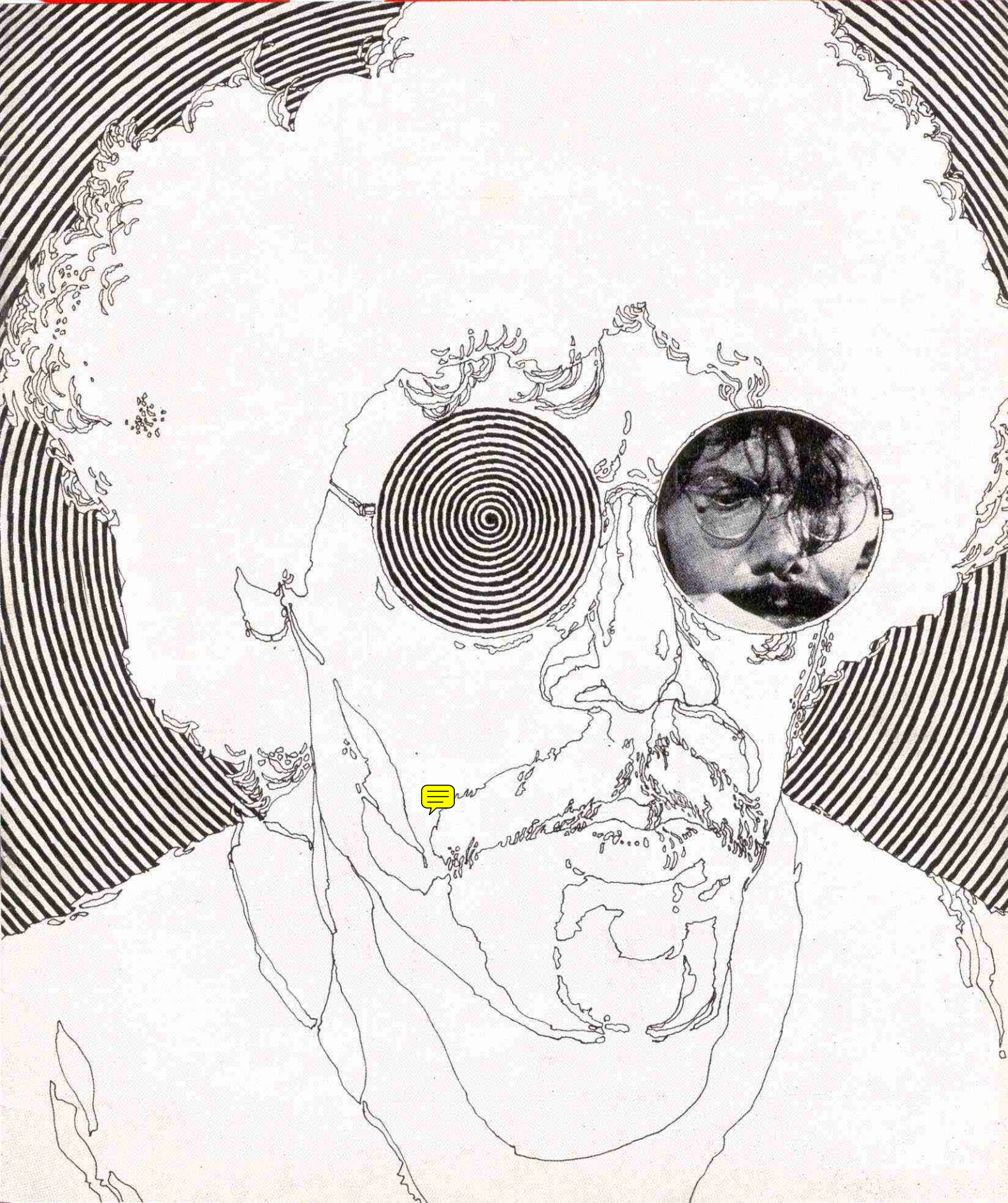
Ob dieser Fortschritt nun allein durch Improvisation erreicht wird oder in Sonderfällen mittels notierter Komposition, das ist vielleicht zweitrangig. Die Jazzmusiker sind von ihren Anlagen her solch starke Persönlichkeiten und eingeschworene Individualisten, daß sie immer nur SICH SELBER spielen werden. Das ist, finde ich, das wichtigste Kriterium. Werner Panke

Februar 1971
Nr. 2/XX
DM 2,-
sfr. 2,50
öS. 14,-

B 21032 E

WAZ

PODIUM



JAZZ NEWS

Free Music Workshop in Berlin

Wie im Jahr 1970 findet auch im Frühjahr 1971 in der Akademie der Künste in Berlin wieder ein Free Music Workshop statt. Vom 24. bis 28. Februar werden in den Ausstellungshallen der Akademie der Künste jeweils ab 20 Uhr offene Proben abgehalten, ab 21.30 Uhr dann beginnen die Konzerte mit je zwei Gruppen. Am 27. Februar findet um 17 Uhr eine Veranstaltung unter dem Titel „Music for Children“ mit Don Cherry und der Peter Brötzmann Gruppe statt. Beim Free Music Workshop werden spielen: die Irene Schweizer Gruppe mit Jürg Grau tp, Trevor Watts äs, Arjen Gorter b, Manfred Kussatz dm und Irene Schweizer p, das Tomasz Stanko Quintett mit Stanko tp, Zbigniew Seifert äs, Janusz Muniak äs, ts, fl, Broner Suchanek b, Janusz Stefanski dm, das Steve Lacy Quintett mit Ambrose Jackson tp, Steve Lacy ss, Irene Aebi cello, voc, Kent Carter b, Jerome Cooper dm, die Peter Brötzmann Group mit Peter Brötzmann ts, Fred van Hove p, Han Bennink dm, sowie als Gäste Don Cherry tp, fl und Hugh Davies live electronics. Die Organisation des Free Music Workshops liegt in Händen der Free Music Information, Berlin 10, Gierkezeile 47, Tel. 0311/3014515.

Der neue Count Basie

Count Basie hat kürzlich für die New Yorker Plattenfirma Flying Dutchman eine Platte aufgenommen, die jetzt unter dem Titel „Afrique“ vorliegt. Die Arrangements hierfür schrieb Oliver Nelson und es heißt, daß die Band zum erstenmal in den zeitgenössischen Jazz vorstößt. Dieser neue Count Basie spielt in „Afrique“ Kompositionen von Pharoah Sanders, Albert Ayler, Gabor Szabo und Oliver Nelson.

Gil Evans Orchester kommt nach Europa

Gil Evans wird Ende Februar zum erstenmal mit einem 12-Mann-Orchester nach Europa kommen und verschiedene Termine in England und Holland wahrnehmen. In seinem Orchester sitzen Solisten wie Johnny Coles, Trompete, Jimmy Knepper, Jimmy Cleveland, Garnett Brown, Posaune, Howard Johnson, Tuba, Julius Watkins, Frenchhorn, und Elvin Jones,

Schlagzeug. Nach dem 10. März wird Evans für Konzert- und Gastspieltermine in Deutschland zur Verfügung stehen. Organisiert wird die Tournee durch die holländische Jazz Föderation, Stichting Jazz in Nederland, Herrn J. H. de Rijke, Dr. Plesmanstraat 111, Zwijndrecht 3250, Holland, Tel. 01850-26783.

Joachim Kühn-Eje Thelin Group auf Tournee

Die Joachim Kühn-Eje Thelin Group mit dem Bassisten Adelhard Roidinger und dem Schlagzeuger Jacques Tholot geht im Februar auf Europa-Tournee. Folgende Termine liegen fest: 4. Februar: Konzert Jazz aus Studio 2 beim Westdeutschen Rundfunk in Köln, 5. und 6.2. Pols Club, Brüssel, 7. Konzert in Bergisch Gladbach, 10. Treffpunkt Jazz, Stuttgart, 13. ORF Konzert an der französischen Riviera, 15. Radioproduktion in Brüssel, 19. Free Jazz Festival, Paris, 20. Konzert im Haus der Kultur in Nanter, 22.-30. Radio-TV-Produktion und Konzerte in Skandinavien. Das Doppelalbum der Gruppe mit dem Titel „In Paris“ wird in Kürze auf Metronome erscheinen. Ende Dezember nahm Joachim unter Leitung seines Bruders Rolf eine Platte für BASF auf, bei der noch John Surman ss, bs, Alan Skidmore ts, Chick Corea el-p, Peter Warren b und Tony Oxley dm mitwirkten.

Charlie Parker Jahr in Kansas City

Das Jahr 1971 soll in Kansas City zum Charlie Parker Gedenkjahr erklärt werden. U. a. ist ein Denkmal zu Ehren dieses großen Musikers geplant. Eddie Baker, Verehrer von Bird und Bandleader des New Breed Orchestra, veranstaltete kürzlich ein Benefiz-Konzert zugunsten eines „Charlie Parker Center of Performing Arts“, das u. a. bedürftigen Kindern kostenlosen Musikunterricht ermöglicht. An dem Konzert nahmen u. a. Clark Terry, Isaac Hayes, das New Breed Orchestra und Mitglieder des Kansas City Philharmonie Orchestra teil. Baker plant weiter die Herausgabe eines Memorial-Albums sowie einer Gedenkmünze, deren Erlös ebenfalls dem Parker Center zugute kommen soll. Interessenten können sich an Eddie Baker, Parker Center Foundation, 2814 East 23rd Street, Kansas City, Missouri 64127, wenden.

Staatszuschüsse für Jazzmusiker

Das National Endowment for the Arts der USA hat kürzlich insgesamt 20050 US Dollar an 30 verschiedene Jazzmusiker vergeben. Lee Konitz erhielt 600 Dollar, um die Musik für sein Quintett, das bei amerikanischen und europäischen Festivals auftreten soll, auszuarbeiten. Joseph C. Scianni, Professor für Musiktheorie und Komposition auf der New Yorker Universität, bekam 500 Dollar Zuschuß, um seine Komposition „Big Orange“, die er für Jazz Orchester schreibt und die im Februar in Atlantic City aufgeführt werden soll, fertigzustellen. Grachan Moncur wurden 700 Dollar als Beihilfe für eine Studienreise gewährt, die ihn auf die Westindischen Inseln führt, wo er seine Impressionen in einer Komposition verarbeiten will. 1000 Dollar erhielt das Jazz Composer's Orchestra für eine Auftragskomposition und 500 Dollar der Tenorsaxophonist Billy Harper für seine Komposition „Capra Black and The Negro Spiritual of Love“, die er für Jazz-Sextett und Chor konzipierte. Außerdem wurden Kenny Dorham 600 Dollar und Bill Berry 1000 Dollar zur Verfügung gestellt.

Neuer Vertrieb für MPS-Platten

Die BASF übernimmt ab 1. März den Vertrieb der MPS-Erzeugnisse, und damit auch des gesamten Jazz-Repertoires. Der Vertriebsvertrag wurde zunächst für die Dauer von 5 Jahren abgeschlossen und sichert der MPS-Records volle Unabhängigkeit bei ihrer Produktions- und Repertoire-Politik zu. MPS hat zunächst alle Neuveröffentlichungen gestoppt; es heißt aber, daß zum 1. März auf einen Schlag 15 neue Jazzplatten auf den Markt kommen werden.

Ernie Caceres gestorben

Ernie Caceres starb am 10. Januar im Alter von 59 Jahren in einem Hospital in San Antonio in Texas, nachdem er sich einer Krebsoperation unterzogen hatte. Caceres spielte in den 30er und 40er Jahren Klarinette und Saxophon mit den Bands von Bobby Hackett, Jack Teagarden, Glenn Miller, Benny Goodman, Tommy Dorsey, Woody Herman, Billy Butterfield und leitete auch eigene Gruppen.

The Aces nennt sich ein Trio mit dem Gitarristen, Mundharmonikaspieler und Sänger Louis Myers, dem Bassisten Dave Myers und dem Schlagzeuger Fred Below, das vom 23. Februar bis 23. März Chicago Blues in Europa spielt.

Cannonball Adderley hat für Capitol eine neue Platte aufgenommen, die jetzt unter dem Titel „The price you got to pay to be free“ vorliegt.

David Amrams Concerto for Wind, Brass and Jazz Quintets and Orchestra wurde am 10. Januar in der Philharmonic Hall in New York uraufgeführt. Amram wirkte dabei selbst mit einem Jazz-Quintett mit, dem auch der Altsaxophonist Jerry Dodgion angehörte. Das American Symphony Orchestra spielte unter Leitung von Kazuyoshi Akiyama.

Graeme Bell spielt täglich von 17.00 bis 19.00 Uhr Klavier in Frenchie's Wine Bar in Sidney. Weiteren Jazz gibt es dort dienstags im Hotel Vanity Flair von der New Southern Cross Jazz Band mit dem Trompeter Nick Boston und dem Posaunisten Doc Willis, donnerstags im Brooklyn Hotel von den Mick Morton's Dixielanders sowie im Sidney Jazz Club von der Harbour City Jazz Band, die von dem Trompeter Mike Hallam, einem Armstrong-Verehrer, geleitet wird. Meistens spielt am Wochenende noch Geoff Bull's Olympic Jazz Band im Orient Hotel, deren Ken-Colyer-Sound von ihrer Swaggie-Platte her bekannt ist.

Bill Doggett und sein Sextett wird im Mai nach Europa kommen. Die Organisation dieser Tournee liegt in Händen der Black and Blue Productions in Bordeaux.

George Duke ist der neue Pianist des Cannonball Adderley Quintetts, der vor kurzem an die Stelle von Joe Zawinul trat.

Champion Jack Dupree wird im März die Schweiz, im April Deutschland und im Mai Frankreich bereisen. Die Terminplanung für das Deutschlandgastspiel wurde dem Jazzkreis Braunschweig, Herrn Dietrich Arendt, Lechstraße 9, von der International Artist Promotion in der Schweiz übertragen.

Roffe Ericson, schwedischer Trompeter, 43, der während seines langjährigen USA-Aufenthaltes mit der gesamten Jazzelite spielte und u. a. Mitglied des Ellington Orchesters war, hat im Erwin Lehn Südfunk Orchester in Stuttgart seinen holländischen Kollegen Ack van Rooyen ersetzt, solange dieser mit den German All Stars auf Fernost-Tournee ist. Ericson wird in dieser Zeit auch anstelle von Ack

van Roojen mit der Radio Jazz Group Stuttgart Aufnahmen machen, die von Joki Freund geleitet wird, solange Wolfgang Dauner — ebenfalls als Mitglied der German All Stars — auf Reisen ist. Im Stuttgarter Jazzclub Atlantic jammte Ericson kürzlich mit dem Dusko Goykovich Quintett.

Maynard Ferguson wird mit einer englischen Big Band im Februar im Torrington Jazz Club in London spielen. Außerdem sind dort engagiert: Blossom Dearie, eine Radio Big Band unter Leitung von Malcolm Lockyer und Nucleus.

Slim Gaillard und Slam Stewart werden zusammen mit dem Organisten Milt Buckner und dem Schlagzeuger Jo Jones vom 16. April bis 7. Mai in Europa gastieren.

Stan Getz nahm im Januar in London eine neue Platte für MGM auf, die im März oder April erscheinen wird. Mit Getz gingen ins Plattenstudio: der Gitarrist Rene Thomas, der Organist Eddie Louiss und der Schlagzeuger Bernard Lubat. Aufgenommen wurden durchweg brandneue Stücke, mit Ausnahme einer Jazz-Version des deutschen Schlagers „Mona“.

Gunter Hampel bereitet gerade wieder die Veröffentlichung zweier neuer Platten für sein eigenes Label ‚Birth‘ vor. Hampel kam Mitte Januar von einem längeren USA-Aufenthalt zurück, bei dem er für die Radio-Station WKCR ein langes Interview gab, das am 10. Februar in New York zusammen mit vielen seiner Platten ausgestrahlt wird. Hampel erhielt von Hans Werner Henze den Auftrag, Teile für dessen neues Stück „Natascha“ mitzukomponieren. Die Hampel Gruppe gastiert am 19. Februar in Heidelberg und wird in der Besetzung Hampel, Willem Breuker, Willem van Manen, Arjen Gorter vom 10.-16. Mai Aufnahmen in Rom machen. Einige Termine können noch für dieses Frühjahr gebucht werden. Interessenten wenden sich an Gunter Hampel, 34 Göttingen, Ph.-Reis-Str. 10, Tel. 0551/31871.

Captain John Handy starb am 10. Januar in seiner Heimatstadt Pass Christian in Mississippi im Alter von 70 Jahren. Der vorwiegend in New Orleans tätige Saxophonist wurde erst im letzten Jahrzehnt einem größeren Jazzpublikum bekannt.

Das Institut für Jazzforschung eröffnete jetzt seine zweite Publikationsreihe „Beiträge zur Jazzforschung“, herausgegeben von Friedrich Körner und Dieter Glawischnig, mit der Arbeit von Helmut Günther: „Grundphänomene und Grundbegriffe des afrikanischen und afro-amerikanischen Tanzes“. An der Fertigstellung des

Jahrbuches „Jazzforschung“ Band II wird gearbeitet. Alle Publikationen erscheinen bei der Universal Edition in Wien.

Gene Krupa wurde zusammen mit seinem alten Partner Teddy Wilson im März und April in die Hong Kong Bar in Century City an der amerikanischen Westküste verpflichtet.

Das Modern Jazz Quintett Karlsruhe ist in der zweiten Februarhälfte auf einer Tournee, die es nach Kairo, Alexandrien, Beirut, Nicosia, Athen und Piräus führt. Durchgeführt wird diese Gastspielreise vom Goethe-Institut.

Kid Ory, der seit 1966 mit seiner Frau in Honolulu wohnt, konnte an Weihnachten seinen 84. Geburtstag feiern. Aus diesem Anlaß wurde eine Freiluft-Veranstaltung durchgeführt, bei der die Royal Hawaiian Band spielte, mit der Kid Ory sein „Muskrat Ramble“ sang. Seit sich Ory vor einem Jahr einer Operation unterziehen mußte, ist ihm das Posaunenspielen strikt untersagt. Er kann es sich aber leisten, zu privatisieren, da er seine Existenz durch Tantiemen seiner Kompositionen wie „Savoy Blues“ und „Muskrat Ramble“ bestreiten kann.

Charlie Parker, Charlie Christian, Clifford Brown und John Coltrane sollen auf amerikanischen Briefmarken geehrt werden. Um diese Idee zu beschleunigen, können Interessenten an den Designer der Briefmarken, Mr. Fred Colcer, U.S. Postmaster General, 5981 South Detroit Street, Littleton, Colorado 80120, USA, ermutigende Briefe schreiben.

Lalo Schiffrins Werk „Pulsations“ wurde im Januar im Music Center in Los Angeles uraufgeführt. Es spielten das Los Angeles Symphony Orchestra und verschiedene Jazzsolisten wie Don Menza, Tom Scott, Bud Shank, Larry Bunker, Ray Brown, J. J. Johnson, Gary Barone, Bobby Bryant und Emil Richards.

Zoot Sims spielt derzeit im Ronnie Scott Club in London. Begleitet wird der amerikanische Tenorsaxophonist von einem englischen Trio, zu dem Alan Branscombe, Klavier, und Ron Mathewson, Baß, gehören.

Werner Stewen, erfolgversprechender Kandidat des Ratespieles „Alles oder nichts“, hat bereits die 4000-DM-Fragen gelöst. Der Bonner Regierungsdirektor Stewen betreibt den Jazz schon seit 17 Jahren als Hobby, er begann als Oberschüler Jazzplatten zu sammeln. Heute umfaßt sein Archiv ca. 1000 Langspielplatten. Über die Jazz-Szene unterrichtet er sich nicht zuletzt anhand des Jazz Podium.

WEATHER REPORT



JOE ZAWINUL



WAYNE SHORTER

Drei der wichtigsten Solisten der heutigen Jazz-Szene haben Ende 1970 bekanntgegeben, daß sie sich zusammenschließen und eine Gruppe bilden werden. Es waren Joe Zawinul, Wayne Shorter und Miroslav Vitous. Einige Proben hatte man bereits angesetzt und bald stand auch der Name für die Gruppe fest; Wayne Shorter hatte ihn vorgeschlagen: „Weather Report“.

„Bis jetzt sind wir eigentlich erst ein Trio“, sagte Joe Zawinul seinerzeit, „und wissen noch nicht genau, wer der Schlagzeuger sein wird. Wir denken an Eric Gravatt aus Washington oder möglicherweise auch an Jack DeJohnette, der sehr interessiert ist, mit uns zu arbeiten. Wir werden verschiedene Sidemen heranziehen und keinen ‚Bandleader‘ haben, denn wir arbeiten als Kollektiv miteinander.“

Was in der Pop-Musik schon lange der Brauch ist, setzt sich im Jazz erst jetzt wieder durch: Namen, die nicht

den des Bandleaders — meist gibt es gar keinen — einbeziehen, sondern auf irgendwelchen Begriffen der Alltagssprache basieren. Im neuen Jazz denkt man an die „Lifetime“ um Tony Williams, an die „Fourth Way“ um Michael White und Mike Nock, an

„Circle“ um Chick Corea. Und jetzt kommt also „Weather Report“ dazu. Ist diese Bezeichnung typisch für die Art von Musik, die die Gruppe macht? Ist sie so pop-beeinflußt wie die zuvor genannten oder wie die neuen Miles-Davis-Formationen?



MIROSLAV VITOUS

Fotos: P. G. Deker, Jazz im Bild

„Wir machen etwas ganz Neues, was schwer in Worte zu fassen ist. Die Musik ist sehr offen, sehr free. Sie vollzieht sich aber auf anderer Ebene als etwa die der Miles-Davis-Formationen. Unsere Musik ist größtenteils komponiert, weniger improvisiert“, versucht Joe die Konzeption der Gruppe zu erklären.

„Wir suchen doch alle ein Ziel im Leben“, sagt Wayne Shorter. „Es geht um Gemeinsamkeit und Individualität zugleich. Bei uns vollzieht sich das ganz organisch mit jenem Maß an Freiheit, das Voraussetzung für die Entfaltung unserer kreativen Talente ist und die gegenseitige Achtung gewährleistet. Selbstsüchtige Tendenzen, denen man hie und da nachgibt, werden ausgeschaltet. Niemand verliert sich in Gedanken wie: ‚Ich möchte meine eigene Band, denn ich bin als Leader prädestiniert und möchte

dementsprechend vorne im Scheinwerferlicht stehen.‘ Wir kommen alle aus Gruppen der berühmtesten Jazzmusiker, von Miles Davis, Cannonball Adderley oder Herbie Mann, und die Leute erwarten von uns vielleicht, daß wir nun alle unsere eigenen Gruppen zusammenstellen. Aber jeder von uns verzichtet im Moment ganz bewußt auf die Führung, wir wollen vor allem das Miteinander. Wir sind fest davon überzeugt, daß wir ideal zusammenarbeiten können und daß wir darin so viel Befriedigung finden, daß niemand mehr den Wunsch hat, Leader zu sein.“

„Jeder wird für die Gruppe arrangieren und komponieren, so sind die selbstsüchtigen Tendenzen von vornherein ausgeschaltet“, fügt Miroslav Vitous hinzu. „Was die einzelnen geschrieben haben, wird gemeinsam durchgespielt, dann hören wir es uns

an, ergänzen dieses oder jenes, nehmen es als Improvisationsbasis oder verarbeiten es irgendwie weiter.“

„Es gibt keine bestimmte Taktzahl in unseren Stücken oder ähnliche gebräuchliche Schemen, sondern mehr oder weniger nur musikalische Statements“, erklärt Joe, „und jeder geht von diesen Statements aus. Unsere Musik ist polyharmonisch und polyrhythmisch. Ich glaube, daß es die Spielart, die wir praktizieren, bisher noch nicht gegeben hat. Verstehen Sie nicht falsch, wir halten uns nicht für die Größten, ich will damit nur sagen, daß sich unsere Musik von allem bisher dagewesenen unterscheidet.“

Schöpft die Musik zum großen Teil aus elektronischen Effekten, werden auch mit Vorliebe elektrifizierte Instrumente angewandt?

„Wir wenden das an, was wir für die Musik am geeignetsten halten“, stellt Zawinul fest. „Ich spiele normales und elektrisches Klavier. Man kann mit dem elektrischen Klavier nicht mehr, aber man kann sich anders ausdrücken. Es hat einen wärmeren, geschlosseneren Sound und vor allem bewährt es sich, wenn man viel auf Reisen ist. An vielen Orten sind die Klaviere in so schlechtem Zustand, daß man die Wärme der Musik nicht vermitteln kann. Ein schlechtes Instrument ist ein riesiges Handikap. Das elektrische Piano kann man überall mit hinnehmen und man kann seinen persönlichen Sound erarbeiten. Meines, ein Fender, wiegt so ca. 280 amerikanische Pfund, man kann damit Töne beugen. Die meisten elektrischen Pianos sind nicht dafür ausgerüstet. Aber das Instrument steht ganz im Dienst der Gruppenkonzeption.“

„Hin und wieder spielte ich neben meinem Baß auch Elektro-Baß, z. Z. habe ich aber keinen eigenen E-Baß. Ich möchte ihn auch nur ganz selten einsetzen, denn der akustische klingt viel schöner“, sagt Miroslav.

„Ich benutze ein elektrisches Instrument, wenn es die akustischen Gegebenheiten erfordern, z. B. in sehr großen Konzertsälen“, erklärt Wayne. „Ich elektrifiziere nicht, um den natürlichen Klang des Instrumentes bewußt zu verfälschen oder zu verzerrern. Wenn ich die Saxophone mit einem Pick-up anschließe, dann immer so, daß ich die Kontrolle über sie bewahre, denn die Elektrifizierung ist sehr heimtückisch. Vor langer Zeit habe ich das elektrische Saxophon im Birdland zum erstenmal ausprobiert. King Curtis spielte dort als zweite Gruppe und er war einer der ersten, die ein amplifiziertes Sax benutzten. Ich durfte es

WEATHER REPORT

bei einem Stück — es war „I didn't know what time it was" - anwenden, spielte es ganz langsam und erkannte, daß man eine Menge Dinge damit tun kann. Ich habe mich aber nicht für einen Amplifier entschieden, sondern für ein Pick-up, das zwar ähnlich ist, aber vor allem von Violinisten eingesetzt wird. Die Leute sind heute so überfüttert mit Lautstärke, daß sie es nicht mehr hören, wenn man weich und subtil spielt."

Die Gruppe hatte zu Beginn des Jahres 1971 ihr Debüt. Sie verspricht sich Erfolg durch ihre Auftritte in verschiedenen deutschen Städten und bei einem Kunstfestival in Helsinki. Im Sommer wird George Wein die Gruppe für verschiedene Jazzfestivals in Amerika buchen. Ursprünglich wollten die drei die Gruppe auf fünf erweitern, aber bei den Proben erkannten sie, wie schwierig das sein wird. Gedacht ist an einen ständigen Schlagzeuger und eventuell noch an einen Gitarristen.

Zwei Europäer und ein Amerikaner bilden den Kern des Weather Report. Joe Zawinul hat sich langsam aber stetig in den USA hochgearbeitet, er war insgesamt 9 1/2 Jahre Mitglied der Cannonball Adderley Gruppe, die er offiziell am 15. Dezember 1970 verließ. Nach neuesten Meldungen wurde bekannt, daß der Pianist George Duke Joe Zawinul in der Cannonball Adderley Gruppe ersetzte.

Miroslav Vitous gelang in den USA ein geradezu kometenhafter Aufstieg. Es ist einmalig, daß ein Musiker, der erst vier Jahre auf der amerikanischen Jazz-Szene ist, den Down Beat Poll als New Talent gewinnt. Miroslav kam ursprünglich in die USA, um auf der Berklee School of Music in Boston zu studieren. Er verließ die Schule aber nach sieben Monaten, da er der Ansicht war, nichts mehr dazulernen zu können. „Ich hatte in Prag auf der Musikhochschule lange genug studiert", erzählt er, „mußte in Berklee dann aber erneut in der untersten Klasse anfangen und man lehrte mich Akkorde. Ich ging daraufhin nach New York und spielte mit Bob Brookmeyer-Clark Terry, Art Farmer, Blue Mitchell in ‚Slugs' und bei Konzerten. Dann

ging ich mit Miles Davis auf Tournee und später kam das Angebot von Herbie Mann, in dessen Gruppe ich zusammengenommen drei Jahre war, zwischendurch kam eine Tournee mit Stan Getz."

Wie beurteilt Miroslav den Unterschied zwischen europäischen und amerikanischen Musikern?

„Die Amerikaner wissen mehr über das Leben und über allgemeine Dinge Bescheid, denn es passiert einfach viel mehr in den USA als in Europa, und das schlägt sich auch in der Musik nieder. Die Amerikaner sind im Durchschnitt viel stärker und musikalisch vollkommener, das ist einfach Voraussetzung für ein Musikerdasein in diesem Land."

Die Gruppe Weather Report entspricht den Wünschen und Vorstellungen Wayne Shorters ganz genau. Für ihn ist es eine bemerkenswerte Tatsache, daß er sich mit zwei Europäern zusammengefunden hat, die sich in den USA voll und ganz bewährt haben. „Heute kann man nicht mehr genau sagen, wo die großen Musiker und Künstler in aller Welt herkommen. Ich bin froh, daß die Welt so groß ist und daß sie ein unerschöpfliches Reservoir an Musikern hat. Ich verstehe die Leute nicht, die einen glauben machen wollen, die Welt sei klein. Die Gemeinschaft, die wir jetzt haben, gibt mir die notwendigen Entfaltungsmöglichkeiten, um kontrolliert weiterzugehen." So die Worte Wayne Shorters, der Joe schon seit 10 Jahren kennt und schätzt und für den Miroslav auch schon seit geraumer Zeit kein Unbekannter mehr ist. Bei Miles Davis, dessen Gruppe Wayne jahrelang angehörte, vermißte er in den letzten Jahren diese Entfaltungsmöglichkeiten: „1969 war der Höhepunkt der Wandlung erreicht, die sich schon lange zuvor bei jedem Mitglied des Miles Davis Quintetts angebahnt hatte", erzählt Shorter. „Ich saß oft stundenlang bei Miles zu Hause und diskutierte über die neue Spielweise. Wir verstanden uns glänzend bezüglich der inneren Struktur der Musik, aber meine Ideen wichen von denen von Miles ziemlich ab, sobald es um die Durchführungspraxis

und die Ausweitung der Musik ging. Ich verstand, was Miles tat und zu tun beabsichtigte und kämpfte seit Anfang 1969 mit mir, ob ich die Gruppe verlassen solle oder nicht. Denn seit dieser Zeit führten mich meine musikalischen Vorstellungen in eine andere Richtung als in die, die Miles eingeschlagen hat, und ich spürte immer mehr das Herannahen des Zeitpunktes, da es darum ging, entweder Miles' Idee anzuerkennen oder mir selbst treu zu bleiben. Ich mußte, um wachsen zu können, die Gruppe verlassen und trennte mich schließlich im Februar 1970 von Miles Davis. Seither habe ich nicht mehr öffentlich gespielt, schrieb Musik und machte Plattenaufnahmen. U. a. steuerte ich die Arrangements zu einer 16-Mann-Big-Band um den Trompeter Lee Morgan bei."

Die Platte „In a silent way" machte zum erstenmal einem großen Publikum die Veränderung klar, die mit der Davis-Formation vor sich gegangen war. Miles — der große Solist im Vordergrund, die anderen flechten einen Klangteppich im Hintergrund. Shorter stellt dazu fest: „Ich bin der Ansicht, daß Miles von seiner fantastischen Konzeption wahrscheinlich niemals mehr abgehen wird, denn er hat tatsächlich eine so vollkommene Meisterschaft des musikalischen Ausdrucks erreicht, vermag alles auf so einfache Weise zu offenbaren, daß man sich eine bessere Form nicht vorstellen kann. Dagegen wurde die Rhythmusgruppe, ja der ganze Hintergrund radikal umfunktioniert. Miles rief mich vor den Aufnahmen zu ‚In a silent way' an und fragte, ob ich gerne mit ihm ein Album machen würde. Ich solle auch selbst noch einiges an Musik mitbringen. Bei den Aufnahmen wurde dann viel improvisiert, all die Linien am Anfang aber sind festgelegt. Bei ‚Bitches brew' ebenfalls. Es wurde alles vorher geprobt. Wir machten zwei oder drei Sitzungen für ‚Bitches brew', zudem noch Aufnahmesessions für einige weitere Platten. Bei Miles' Plattensessions läuft das Aufnahmeband ständig mit, so ist es schwer zu beurteilen, welche Takes genommen werden, manchmal auch, wieviele Takes man macht."

Bei kaum einer Gruppe sprechen alle Voraussetzungen so eindeutig für ein gutes Gelingen wie eben bei Weather Report. Alle Musiker sind sowohl erfahrene Combomusiker und Solisten als auch bewährte Komponisten. Sie gehen mit offenen Augen und Ohren durch die Welt und verarbeiten all das, was um sie herum geschieht. Man darf auf Weather Report gespannt sein.

Eric T. Vogel

CIRCLE

Circle nennt sich eine neue Jazz-Gruppe, die sich im Spätherbst letzten Jahres formierte. Der zur Chicago Avantgarde gehörende Anthony Braxton spielt Saxophon, zwei ehemalige Miles-Davis-Mitglieder, Chick Corea und Dave Holland, sind an Klavier und Baß und als Schlagzeuger ist der langjährige Partner von Paul Bley, Barry Altshul, dabei. Im letzten November kam der Circle nach Europa und Mitte Januar holte die Münchner Schallplattenfirma ECM Chick Corea, Dave Holland und Barry Altshul zu Aufnahmen in ein Schallplattenstudio nach Ludwigsburg. Die Musik der drei ist sehr niveauvoll, diffizil, ästhetisch und dynamisch. Die Stücke beginnen meist melodisch und steigern sich dann ganz allmählich zum Free Jazz. Chick Corea sagte früher einmal über seine Musik, daß es ihm dabei in erster Linie darum gehe, zu swingen.

„Diesen Wunsch habe ich immer noch“, stellt Chick heute fest, „doch darf man den Begriff Swing nicht im traditionellen Sinne auslegen. Wir verstehen darunter soviel wie: ein gutes Gefühl von der Musik bekommen. Nach dieser Deutung kann auch der avantgardistische Jazz swingen.“ Die Ansicht von Dave Holland weicht davon ab. Er sagt: „Swing ist für mich der Fluß der Bewegungen. Das gibt es aber bei der Free Music nicht. Sie kann jedoch einen Puls haben, wenn auch keinen durchgehenden, metrischen, so doch einen, der sich ständig bewegt und verändert.“ Und das ist die Meinung von Barry Altshul: „Anstelle des Auf und Ab gibt es heute ein Swingen von einer Seite zur anderen.“

Circle hat wie so manche andere neue Gruppe des Jazz, etwa Fourth Way oder Weather Report, keinen Bandleader. Die vier Musiker machen wirkliche Ensemblesmusik, zu der jeder Einzelne seinen Teil beiträgt.

Chick: „Damit wird jeder von uns herausgefordert, sich aktiv zu beteiligen. Wenn eine Gruppe nur nach der Idee eines Einzelnen musiziert, dann müssen sich ihr alle beugen. Das ist im Grunde sehr einfach. Derjenige, von dem diese Idee stammt, bestimmt allein die musikalische Richtung. Es ist sehr viel schwieriger, wenn etwas auf den Ideen mehrerer Partner aufbauen will und eine Einigung erzielt werden muß. Es ist, als ob man die Welt nicht nur mit seinen eigenen Augen, sondern zugleich auch mit den Augen der anderen sieht. Das ist nicht als ein Kompromiß zu verstehen, demzufolge man das, was man sich vorgestellt hat, nicht ganz realisieren kann. Vielmehr kommen wir meist

über das noch hinaus, was sich der einzelne gedacht hat.“

Barry: „Unsere Proben bestehen größtenteils aus Diskussionen über unsere Musik, über Philosophie und über unsere Ideen. Wir gelangen dabei immer wieder zu grundsätzlichen Übereinstimmungen. 99% unserer Musik ist improvisiert, es gibt lediglich musikalische Fragmente, die als Vehikel für die Improvisation dienen. Die gleiche Stimmung kommt im Verlauf eines Auftritts niemals wieder, jedesmal wird etwas Neues geschaffen.“

Die Platte, die das Circle-Trio — ohne Anthony Braxton — in Ludwigsburg aufgenommen hat, bestätigt voll und ganz Barrys Aussage. Jedes der 6 Stücke hat eine andere Stimmung, es sind alles Originale der drei mit einer Ausnahme: aus dem Miles-Davis-Repertoire wurde „Nefertiti“ übernommen.

Chick: „Das, was wir spielen, kommt normalerweise so zustande, daß einer seine Idee zu einer Komposition verarbeitet, sie uns vermittelt und daß dann das Stück von der Gruppe durchgespielt und auch darüber improvisiert wird. Unsere Ideen sind fast nie in Noten festgehalten, sie gewinnen meist erst an Form, wenn wir zusammen spielen.“

Die Gleichberechtigung im Circle schlägt sich nicht nur in der Musik nieder, sondern auch im Zusammenleben. Die Musiker haben besonders auf Reisen sehr engen Kontakt zueinander, leben in einer Art Großfamilie und legen besonderen Wert auf gemeinsames Essen. Sie kochen meist selbst, wobei jeder abwechselnd an die Reihe kommt, und essen seit langem makrobiotisch, rein pflanzlich, vorwiegend Reis, Hirse, Gemüse. Seit der Umstellung ihrer Ernährung fühlen sie sich alle wesentlich gesünder und leistungsfähiger. Chick und Barry trinken keinen Alkohol, nur Fruchtsäfte, dagegen hat Dave eine Vorliebe für Weißwein.

Barry: „Wir haben eine gegenseitige Liebe zueinander, eine Toleranz, die es dem Einzelnen erlaubt, so zu sein, wie er ist. Sobald wir ein Problem auftauchen sehen, wird es durch Gespräche gelöst.“

Dave: „Unser Verhältnis zueinander wird bestimmt von Kommunikation und Übereinstimmung. Durch das Spielen kommen wir teilweise sogar zu spontaner Übereinstimmung, die sich auch auf dem menschlichen Bereich positiv auswirkt.“

Chick: „Es ist aber nicht so, daß wir ein für allemal eine grundsätzliche Übereinstimmung im musikalischen wie im menschlichen Bereich erarbeitet hätten. Es ist vielmehr so — und zweifellos auch notwendig —, daß wir immer wieder aufs neue zu jener Harmonie gelangen müssen, jedesmal, wenn wir uns begegnen.“

Im Verlauf der letzten Monate, seit der Gründung des Circle, entstanden viele eigene Stücke. Der ständige Wechsel in der musikalischen Gestaltung und die Eröffnung immer neuer Bereiche zeigte sich auch in Zusammenhang mit den Plattenaufnahmen in Ludwigsburg. Drei Wochen lang hatten die Musiker zuvor nicht mehr miteinander gespielt, da Chick London verlassen hatte, um Kurse zu absolvieren und nicht einmal selbst zum Klavierspielen gekommen war. Er hatte sich gewisse Vorstellungen über das Album zurechtgelegt und hatte an einige Stücke gedacht, die gespielt werden sollten, allerdings ohne vorher mit seinen Partnern darüber gesprochen zu haben. Als das Trio dann ins Plattenstudio kam, war alles Vorgeplante rasch vergessen, denn Chick hatte sofort bemerkt, daß es nicht ging: „Ich hätte nicht gedacht, daß sich in der Zwischenzeit unsere Richtung so ändern könnte, und so blieb uns nichts anderes übrig, als zu einer Musik zu finden, die dem derzeitigen Status entsprach. Und wir kamen zu etwas ganz Neuem, von dem wir nichts zuvor in Gedanken festgelegt hatten; alles entstand spontan.“

Im Gegensatz zu vielen Gruppen der heutigen Jazz-Szene verzichtet der Circle ganz bewußt auf einen Pop-Einfluß, sondern spielt konzessionslos Jazz. „Wir haben bewußt keine Rock-Stücke im Repertoire“, bekräftigt Chick, „was aber nicht bedeutet, daß wir geringschätzig auf den Rock herabsehen. Vielmehr haben wir uns entschieden, etwas anderes zu spielen, etwas, das speziell für uns interessanter ist.“ Trotz dieser Konzessionslosigkeit reagierte das Publikum bisher überall erstaunlich aufgeschlossen.

CIRCLE

Chick: „Die Zuhörer nahmen auch jene Parts unserer Musik sehr positiv auf, deren Neuartigkeit normalerweise keine derartigen Reaktionen erwarten läßt. Leute, die wirkliches Interesse an der Musik haben, fragen erfahrungsgemäß niemals nach irgendwelchen technischen Dingen, sondern lassen sich begeistern von dem Rapport, den wir miteinander haben, von der Kommunikation und dem Gefühl einer beglückenden Sorglosigkeit, die ihnen unsere Musik vermitteln kann.“

Dave: „Normalerweise sprechen die Zuhörer auf Kommunikation und Übereinstimmung an. Zu erkennen, wie sich das vollzieht, verschafft ihnen ein gutes Gefühl. Wahrscheinlich sehnen sie sich instinktiv danach, mit ihren Mitmenschen zu der gleichen Kommunikation und Übereinstimmung zu gelangen. Öfters stießen wir bei unseren Auftritten auch auf Leute, für die unsere Musik merklich fremd war, aber meist blieben sie doch den ganzen Abend da und man merkte von Set zu Set, wie sie sich hineinhörten. So manches Mal bestätigten uns Zuhörer ganz spontan, daß sie bei unserer Musik mit etwas Bekanntheit machten, was ihnen bisher vollkommen fremd war, und wie sehr es ihnen gefallen hat.“

Chick: „Ich bin davon überzeugt, daß viele an unseren Platten Gefallen finden werden, denn unsere Musik kann dem Hörer viel geben.“

Dave: „Wenn man davon ausgeht, wie wohl wir uns fühlen, wenn wir unsere Musik machen, und daß der Hörer dieses Wohlbefinden vermittelt bekommt, dann schafft das eine tiefe Befriedigung.“

Die Circle-Gruppe wird jetzt von Tilly Mitchell gemanagt, einer sehr rührigen und vom Jazz überzeugten Frau, die sich bisher für John Coltrane, Randy Weston, Freddie Hubbard und verschiedene andere Jazzgruppen eingesetzt hat. Sie achtet darauf, daß die Gruppe ein möglichst vielfältiges Publikum erreicht und schließt sowohl Auftritte in Clubs, Colleges, klassischen Konzertsälen als auch Tourneen ab. Die nächste große Gastspielreise führt den Circle nach Japan. Die Europatournee hat der Circle selbst organisiert. Alle drei stimmen jedoch darin überein, daß sich das Jazzpublikum allgemein wie auch ihre spezielle Zuhörerschaft zum größten Teil aus Individualisten zusammensetzt und nicht aus denjenigen, die mit der Masse schwimmen.

Dave: „Dem Publikum, das in Massen zu den Auftritten der Miles Davis Gruppe strömte, nachdem mit ‚Bitches brew‘ ein durchschlagender Erfolg er-

zielt worden war, konnte man anmerken, mit welcher oberflächlicher Haltung es der Musik zuhörte. Die meisten verstanden nicht, was wirklich gespielt wurde, und nahmen nur einige Aspekte der Musik wahr, fanden Gefallen am Medium. Solange wir etwas spielten, was einen Rock-Beat hatte, gingen sie mit, sobald wir uns aber auf ein anderes Gebiet wagten, dann verloren sie blitzartig das Interesse und fingen an zu reden. Das ist uns mit unserem Publikum bisher noch nicht so gegangen.“

Die drei sind der Musik gegenüber allgemein sehr aufgeschlossen. Dave mag einfache Songs, hört aber auch gerne Violinkonzerte und natürlich gute Jazzgruppen; entscheidend ist für ihn, daß die Musik seinem emotionalen Temperament entspricht. Auch Chick liebt fast alle Arten von Musik, ebenso Barry. Der Circle bezeichnet seine Musik auch nicht in erster Linie als Jazz, sondern will sie als improvisierte Musik verstanden wissen, deren Wurzeln zwar spürbar im Jazz liegen, zu einem gewissen Teil aber auch in der zeitgenössischen Musik und in der Folklore.

Dave: „Was wir spielen, ist einfach Musik, wir wollen nicht, daß man es definiert, denn dabei entfernt man sich von der Sache an sich.“

Chick: „Die Funktion der Musik ist es, das Bewußtsein der Leute zu erweitern. Wir porträtieren nicht die Welt wie sie ist, sondern wie sie sein könnte. Das ist die Aufgabe des Künstlers. Es geht darum, einen Traum zu reflektieren, eine Vorstellung von einer besseren Welt. Wenn man den Leuten die gewünschte Freiheit gibt — meist ist das viel Geld —, dann wissen sie sie nicht zu nützen, sie haben keine Vorstellung, wie die gewünschte Welt aussehen soll. Die meisten hören sich Musik an, um Probleme zu vergessen, sie suchen Ablenkung und Unterhaltung. Wir meinen aber, daß man unsere Musik nicht aus dem Grund hören soll, um

Probleme damit zu vergessen, zu verdrängen, sondern um damit ermutigt zu werden, sie anzugehen, zu bewältigen. Wir zeigen den Leuten positive Dinge, aus denen sie lernen können, es geht uns nicht nur ums Amüsement.“

Wenn man sich klar macht, wie freiheitlich die Circle-Mitglieder gesinnt sind, dann wird verständlich, daß Chick Corea und Dave Holland nicht auf Dauer bei dem sich wandelnden Miles bleiben konnten. Wie begründen sie ihr Ausscheiden aus der rockorientierten Miles-Formation?

Dave: „Ich möchte mich gern als unabhängige Stimme fühlen und bei Miles fehlte mir oftmals der Raum zum atmen; ich konnte den Baß nicht weiter erforschen, ihn nicht als Bewegung und Sound in der Musik einsetzen. Wir konnten uns in dem Rahmen, den Miles uns steckte, nicht entwickeln. Wir wünschten uns mehr Interaktion, mehr Kommunikation zwischen den einzelnen Mitgliedern. Miles' Musik ist sehr stark, hat eine fantastische Dynamik und einen gewissen Grad an Zauber, der eigentlich gar keine Magie ist, sondern von Miles' starker Persönlichkeit ausgeht. Er hat so klare Vorstellungen von seiner musikalischen Richtung, daß er die Leute einfach mitzieht.“

Chick: „Bei den meisten Live-Auftritten der Gruppe - dazu gehörte auch der bei den Berliner Jazztagen 1969 - gab es viel Raum für Soli, jedoch steht die Musik der letzten Platten im genauen Gegensatz zu der bei diesen Engagements.“

Dave: „Als ich vor über zwei Jahren in das Quintett eintrat, da gab es noch eine wirklich geschlossene Gruppenmusik. Später war das dann nicht mehr der Fall. Als beispielsweise Keith Jarrett zu uns stieß und wir mit zwei Klavieren spielten, da wurde mehr eine Background-Angelegenheit daraus. Ich war etwas enttäuscht darüber, daß das Potential des Ensembles niemals völlig ausgeschöpft wurde. Wir hatten Keith, Jack DeJohnette, den jungen talentierten Saxophonisten Steve Grossman — sie alle sind wunderbare Musiker, die eine unerhört vielfältige und schöne Musik machen können. Aber Miles hatte alle unter Kontrolle, er teilte uns die Rollen zu, die wir zu spielen hatten, und was dabei herauskam, war seine Konzeption. Sie ist gewiß sehr stark, aber sie entpersonalisiert die Mitspieler und kann so den eigentlichen Höhepunkt nicht erreichen.“

Chick: „Man darf nicht sagen, Miles sei den Ideen anderer gegenüber

nicht aufgeschlossen, aber er meint, nur Musik machen zu können, wenn sie aus seinen eigenen Ideen entsteht, wenn er allein die Richtung bestimmt. Wir fühlten, daß wir in engem Kontakt zueinander stehen sollten, um Musik zu machen. Da wir das um jeden Preis erreichen wollten, blieb uns nur ein Weg. Jetzt haben wir es geschafft."

Zum elektrischen Klavier kam Corea erst in seiner Miles Davis-Zeit und erzählt: „Miles kaufte einfach ein Fender Rhodes Piano, brachte es zu einem unserer Auftritte mit und sagte, ich solle darauf spielen. Da ich mich auf sein Urteilsvermögen verlassen konnte, versuchte ich es und fand nach und nach einige Dinge heraus, die mir ganz gut gefielen und zu der Art Musik, die wir machten, auch gut paßten. Allerdings muß ich sagen, daß ich jetzt überhaupt nicht mehr auf einem elektrischen Klavier spielen mag."

Dave: „Das gleiche gilt für mich, ich spiele heute auch keinen Fender-Baß mehr. Aber die Miles-Musik erforderte mit der Zeit geradezu einen elektrischen Baß. Ich entschied mich quasi freiwillig dafür, Miles bestand nicht darauf, aber es war doch die Musik, die diesen Entschluß erzwang. Dazu kam, daß der akustische Baß einfach nicht mit dem elektrischen Klavier harmonierte, es mischte sich nicht. Ich hatte eine Menge Probleme mit dem akustischen Baß zu der Zeit, in der sich die Musik änderte, und es fiel mir von Tag zu Tag schwerer, mit dem normalen Instrument Schritt zu halten. Aber die elektrischen Instrumente zerstörten in hohem Maße jene Feinheiten der Musik, die vor allem den Basisten interessieren."

Chick: „Langsam kristallisierte sich bei Miles immer dieselbe Konzeption, derselbe Rhythmus heraus. Die Musik variierte einfach nicht mehr."

Dave: „Das Fillmore Album ist ein gutes Beispiel dafür. Zuerst hat man den Eindruck, die Musik sei unheimlich magisch. Aber wir, die wir so oft in dieser Art gespielt haben, machten die Erfahrung, daß die Magie völlig verloren ging. Es fehlte an jener Subtilität, die in erster Linie durch den ständigen Wandel in der Musik erreicht wird. Das Publikum wird das eines Tages ebenso merken. Wir spielen heute völlig anders als bei Miles, aber daraus darf man nicht schließen, daß wir keine Beziehung mehr zu seiner Musik hätten. Ich kann und will die Erfahrungen, die ich mit Miles hatte, nicht aus dem Gedächtnis ver-

CIRCLE

lieren. Sie sind ein Teil von mir und damit Teil der Musik, die ich spiele."

Barry: „Die Musik, die wir machen, ist die unsrige, doch ist sie zugleich von all dem beeinflusst, was um uns in der Welt vor sich geht und was wir erlebt haben."

Dave Holland, der Engländer, sieht vom Musikerstandpunkt aus die Amerikaner und die Situation des Jazz in Amerika recht objektiv: „Das amerikanische Publikum ist ziemlich blasé, obwohl es immer noch ein großes Bedürfnis nach Jazzmusik hat. Amerika braucht Künstler, aber dieser ständige Kampf und die Spannungen sind zermürbend. Es ist gut, wenn man manchmal mit dem Kopf gegen die Wand prallt, geschieht das jedoch immer wieder und wieder, wird man verrückt. Viele Amerikaner gehen für eine Weile nach Europa, weil sie dort ausspannen, ihre eigene Musik machen können und auch Leute finden, die zuhören wollen. In viele Clubs der USA kommen die Leute aus den verschiedensten Gründen, nur nicht um der Musik zuzuhören. Sie gehen nicht aus sozialem Bedürfnis hin."

Barry: „Wir verließen die USA nicht unter dem Aspekt, nicht mehr zurückzugehen. Wir wollten als Gruppe in Europa Erfahrungen sammeln, die sich von denen in den USA unterscheiden. Wir wollten Kontakt zu anderen Menschen finden, wollten reisen. Es gibt in Europa viele interessante Dinge, mit denen man sich befassen kann."

Chick: „Der Grund, warum so viele Musiker New York verlassen, läßt sich aus der Eigenart dieser Riesenstadt erklären, in der sich nahezu alle Probleme, die die Gesellschaften der Welt haben, vereinigen. Wenn man sich entscheidet, in New York zu bleiben, dann muß man sich diesen Problemen stellen. Je komplizierter ein Problem ist, das es zu bewältigen gilt,

desto größer kann nachher der Sieg sein. Aber wenn es zu übermächtig wird, kann man auch ganz tief stürzen. Im Moment setzen wir uns nur bis zu einem gewissen Grad mit dem New Yorker Fragenkomplex auseinander. Aber dabei lernen wir, das Gesamtproblem anzufassen. New York und das, was dort wieder auf uns zukommt, steht allerdings immer drohend im Hintergrund."

Dave: „Probleme machen schon die Leute, für die wir arbeiten: Plattenproduzenten, Konzertagenten und sonstige Mächtige, die mehr oder weniger darüber bestimmen können, was mit unserer Musik geschieht. Wir müssen uns damit abfinden, daß man unsere Platten auf eine Art veröffentlicht, die uns nicht unbedingt angenehm ist, daß sie nicht mit der genügenden Sorgfalt vertrieben werden, daß bei unseren Konzertauftritten nicht die wünschenswerte Vorsorge getroffen wird, daß unzulängliche Instrumente, eine mangelhafte Verstärkeranlage uns hemmen. In Los Angeles passierte es mir einmal, daß mich der Club-Boß mitten in einer Free-Jazz-Improvisation mit der Forderung aufschreckte, doch ‚My funny Valentine‘ zu spielen."

Chick: „Es gab auch einen Club-Boß, der von uns verlangte, unseren Saxophonisten Anthony Braxton von der Bühne zu schicken und gefällige Triomusik zu spielen. Es könnte alles viel problemloser sein, wenn die Menschen unseren Traum von einer besseren Welt teilen würden. Alle könnten freundlich zueinander sein und ihr Leben in Freude genießen. Der Club-Boß, dem unsere Musik aufstieß, hat sein Problem, denn wenn er erfaßt hätte, um was es in unserer Musik geht, hätte er niemals so reagiert."

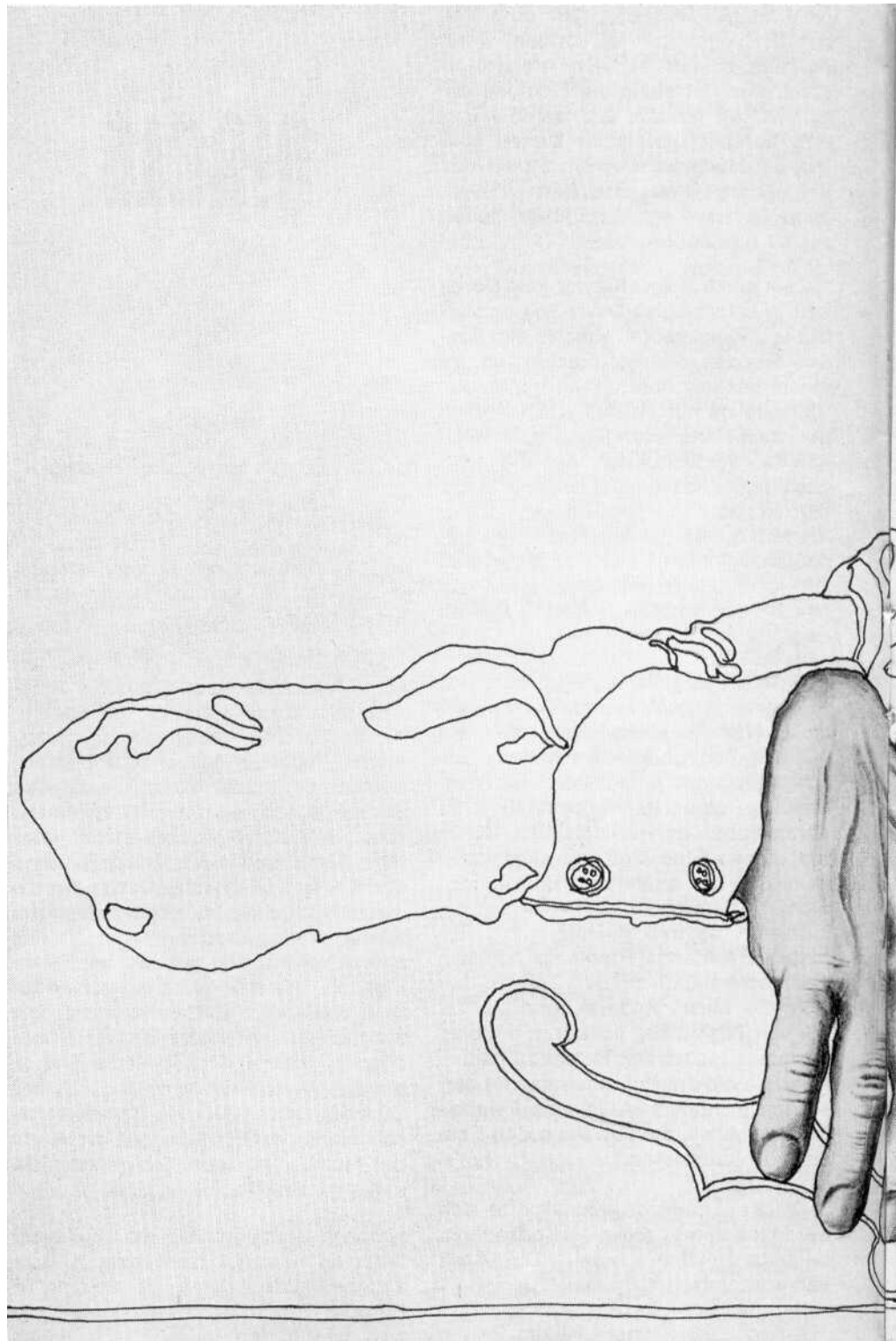
Barry, der schon Mitte der 60er Jahre mit Paul Bley in Europa war und seither verschiedene Male in Deutschland gastierte, sagte: „Die europäischen Musiker erscheinen mir jetzt noch viel kompromißloser als bisher. Das habe ich allerdings erwartet, daß sie mit der Entwicklung der Musik Schritt halten und tiefer in sie eindringen."

Chick: „Ich glaube, daß jemand, der noch nicht in Amerika war, das Potential des Landes nicht ermessen kann. Ich habe wenig Ahnung von der Geschichte und interessiere mich nicht allzu sehr für das Tagesgeschehen, ich habe mir aber einen Gesamtüber-

ATTILA ZOLLER

„Können allein
genügt nicht“

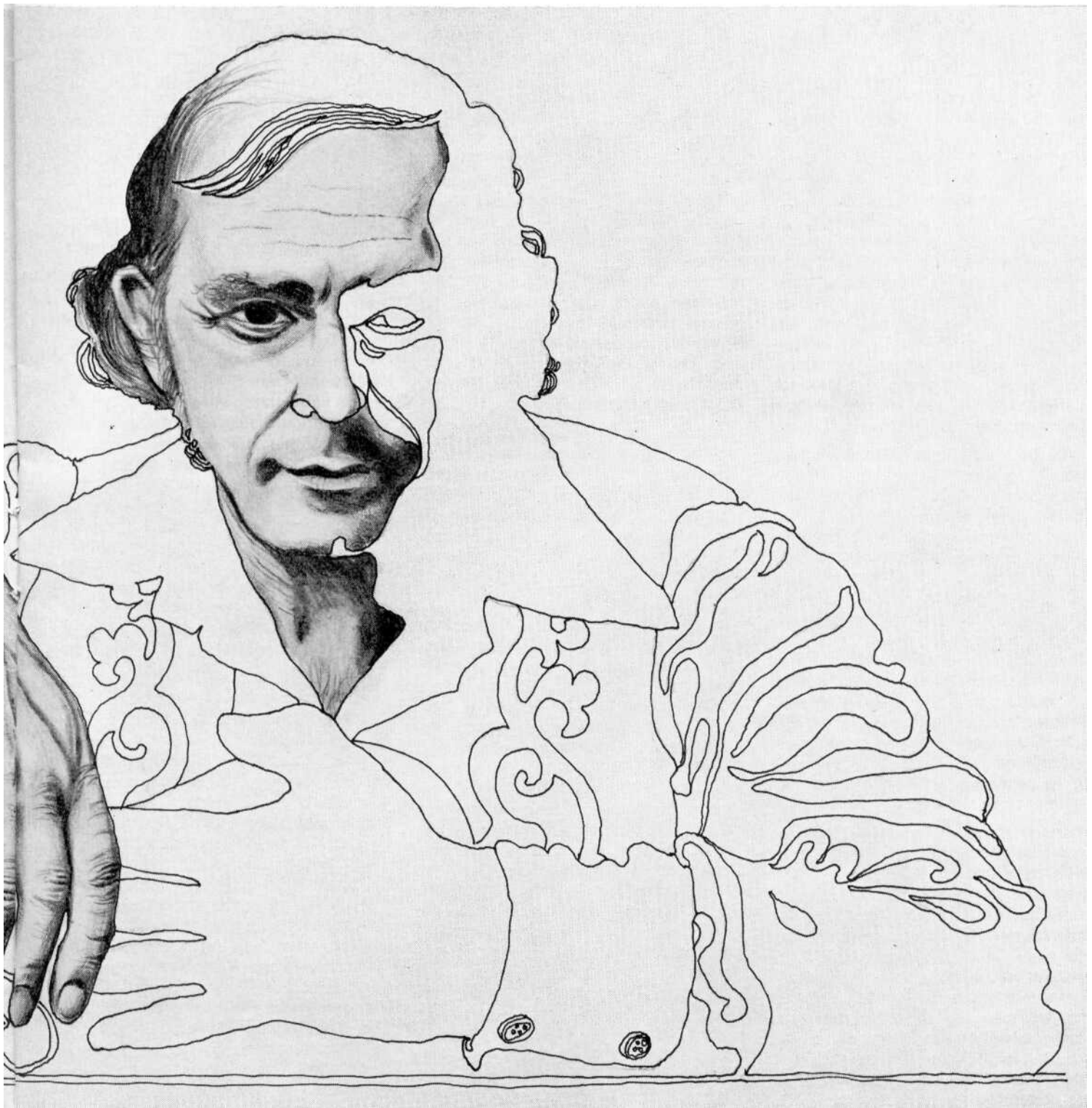
Attila Zoller hat in den letzten Jahren, seit er nicht mehr Mitglied der Herbie Mann Gruppe ist, mit sehr vielen verschiedenen Jazzmusikern gespielt. Mit Swingmusikern, in Avantgardegruppen und mit Sängerinnen wie Astrud Gilberto. 1966 wurde er zusammen mit Red Norvo für ein paar Wochen in den New Yorker Rainbow Grill verpflichtet und ging anschließend mit dieser Quintettbesetzung nach Kanada. Attila denkt noch gerne an die Zeit mit Norvo zurück, für ihn ist es kein Kriterium, ob man traditionell oder modern spielt. „Red ist ein wunderbarer Musiker“, sagt er begeistert, „was er macht, ist immens! Er hat immer im Swing-Stil gespielt, das beherrscht er, aber er steht auch auf der moderneren Spielweise. Ich habe gewissermaßen die Band für ihn zusammengestellt und so kamen Charlie Haden, Baß, Sonny Brown, Schlagzeug, und Eddie Daniels, Klarinette, Flöte und Tenorsaxophon, zu uns. Wir hatten unseren Spaß.“



Auch Red Norvo erinnert sich noch gerne an diese für ihn recht moderne Gruppe und er erzählt hin und wieder begeistert von „diesem ungarischen Gitarristen“. Im gleichen Jahr 1966 trat Attila im Quartett mit dem Pianisten Don Friedman beim Newport Jazz Festival auf. Albert Mangelsdorff kam als Gastsolist hinzu. Ein Jahr später traf man Attila wieder in Newport beim Guitar Workshop. Zu der Zeit war er wieder im Rainbow Grill engagiert, aber diesmal mit Benny Goodman. Auch eine Platte wurde mit dem

Goodman Septett eingespielt, in dem neben Benny und Attila Joe Newman, Trompete, Urbie Green, Posaune, Bernie Leighton, Klavier, George Duvivier, Baß, und Joe Marshall, Schlagzeug, spielten. „Es waren französische Chansons à la Benny Goodman und das Album nannte sich so ähnlich wie „Benny Goodman goes french“, erinnert sich Attila.

Mehrere Europabesuche folgten; besonders an die MPS-Tournee im Frühjahr 1969 denkt Zoller gerne zurück. Mit Lee Konitz, Altsaxophon, Al-



bert Mangelsdorff, Posaune, Günter Lenz, Baß, und Stu Martin, Schlagzeug, formierte sich eine wunderbar homogene Gruppe unter dem Namen „The Great Re-Union“. Hiervon liegt eine Aufnahme auf dem Billigpreis-Label „Center“ der Firma MPS vor: Zollers „Rumpelstilzchen“ von einem Live-Mitschnitt bei Radio Bremen während der „MPS Jazz Concert '69“-Tournee. Ähnlich subtiler Jazz entstand schon im März des Jahres 1968, als Attila mit Lee, Albert, Stu Martin und Barre Phillips im Villinger Platten-

studio in verschiedenen Gruppierungen Aufnahmen machte (Zo-Ko-Ma).

Noch vor seinem Deutschlandbesuch im Frühjahr 1969 war Attila als Begleitgitarrist von Astrud Gilberto in Japan. Mit Astrud hat er guten Kontakt, sie wohnt mit ihrem zweiten Mann — von Joao Gilberto ist sie längst geschieden — in Philadelphia. „Ihr Mann ist zugleich ihr Manager“, erzählt Attila, „ein dufter Kerl.“

Nach der Japan-Tournee entstand die Embryo-Platte „Gypsy Cry“, die Herbie Mann produzierte. Embryo —

ein Produkt der Liebe, wie Herbie Mann humorvoll erläutert —, ist ein Label der Firma Atlantic, das auf Drängen von Herbie gegründet wurde und auf dem er nun seine Platten veröffentlicht. Zuvor hatte er Platten mit seinen früheren Sidemen — Zoller gehörte dazu — für Atlantic und dessen Untermarke Vortex produziert. „Herbies Wunsch für meine Platte war, daß ich etwas von der Atmosphäre meines Heimatlandes spüren lasse, so entschied ich mich, ein original ungarisches Instrument dazuzunehmen,

nämlich das Tarogato. Es läßt sich tonlich mit einem Sopransaxophon vergleichen, klingt aber etwas horn-ähnlicher. Lew Tabackin mühte sich ein Jahr lang mit dem Tarogato ab, bevor er es im Griff hatte. Er meint, es sei in der Instrumentbehandlung mehr einer Klarinette, Oboe oder einem Englischhorn ähnlich, es hat auch ein Klarinettenmundstück und Klappen, ist aber verhältnismäßig primitiv und es stimmt sehr schwer. Da nützt selbst der beste Ansatz nicht unbedingt. Lew hat dann aber wunderbar auf der Platte gespielt. Außerdem wünschte sich Herbie Mann, daß ich mit seinem Klavier-Favoriten Herbie Hancock zusammen aufnehme. Für Baß und Schlagzeug entschied ich mich noch für Vic Gaskin bzw. Reggie Workman und Sonny Brown."

Als Jazzplatte hatte „Gipsy Cry“ auf Anhieb großen Erfolg, die 10000-Stück-Grenze wurde ziemlich schnell überschritten. So produzierte Herbie Mann im vergangenen November eine weitere Embryo-Platte mit Attila, auf der wieder einmal Don Friedman, Attilas langjähriger Pianist, zu hören ist. „Das neue Album wird für viele eine Überraschung sein“, meint Zoller. Die Musik dazu schrieb er vorwiegend während seines Deutschlandaufenthaltes im Herbst letzten Jahres. Wie so oft konnte er es auch bei diesem Besuch nicht lassen, in allen möglichen Jazzlokalen zu jammen, so spielte er im Münchner „domicile“ und in der Berliner Jazz-Galerie.

Kenny Burrell hat in New York ein neues Lokal aufgezo-gen. Es liegt Ecke 51. Straße und 10. Avenue und heißt programmatisch „The Guitar“. In diesem Club treten nur Gitarristen auf. Entweder Kenny spielt selbst, oder Jim Hall, Chuck Wayne und nicht zuletzt Attila Zoller. Begleitet werden sie immer nur von einem Bassisten. Attilas Anliegen ist die Förderung von Nachwuchsgitarristen. Er möchte versuchen, in München einen ähnlichen Club wie „The Guitar“ aufzuziehen, wo abends Profis auftreten und nachmittags Guitar Clinics und Teach-ins abgehalten werden. „Ich habe in Deutschland schon öfters sehr gute Gitarristen gehört, die aber dringend Anschluß an die Musik-Szene brauchen. Es vergehen viele Jahre, bis sich ein Gitarrist, der Jazz oder subtile Musik spielt, durchsetzen kann. Der erste, dem das wirklich gelungen ist, ist Volker Kriegel. Ich stieß auf reges Interesse mit meinem Plan und wir werden von mehreren Seiten Unterstützung bekommen, um dieses Zentrum für Nachwuchsgitarristen zu schaffen. Es wird sich für die jungen Musiker lohnen, nach München zu

kommen, um Kenny, Jim und all die anderen großartigen Gitarristen persönlich kennenzulernen. In einer oder zwei Wochen Clinic kann man mehr lernen als in 10 Jahren Abgeschiedenheit. Wir hatten früher nur die Möglichkeit, uns durch das Radio zu informieren oder durch Platten. Wichtig sind aber persönliche Begegnungen mit Meistern, Informationen aus erster Hand.“ Daß selbst Profis noch so manches voneinander lernen können, zeigte sich beim Gitarren-Workshop mit Attila, Kenny Burrell und Jim Hall in Japan. Jeder spielte in seinem Programm zwei oder drei Stücke mit der Rhythmusgruppe, die aus Larry Ridley und Lenny McBrown bestand, und dann taten sie sich zumindest für ein Stück alle zusammen.

Auch in Japan ging Attila ins Plattenstudio, und zwar auf Wunsch des japanischen Pianisten Sato, der unbedingt ein Duo-Album mit ihm machen wollte. Für Toshiba entstand ein Album, das auf einer Seite Standard-Tunes bietet, und auf der anderen ein freies Stück enthält, das aus zwei Teilen besteht.

In den Sommermonaten unterrichtet Attila schon seit 6 Jahren regelmäßig an verschiedenen amerikanischen Jazzschulen. „Zu den Summer Jazz Clinics, die in Illinois, Salt Lake City, Utah oder in Seattle stattfinden“, erklärt Attila, „kommen Lehrer aus Berklee, aus New York, Texas oder von der Westcoast. Diese Clinics werden in Amerika von Jahr zu Jahr beliebter, der Zuspruch wird immer reger. Es kommen auch viele junge Rockmusiker, und das ist gut so. Sie lernen durch die Jazzleute richtig improvisieren. Welche Klangfarben sie dann später in ihren Improvisationen anwenden, ist nicht so wichtig, das kommt auf den Geschmack des Einzelnen an, wesentlich ist allein, daß man interessant spielen kann und nicht immer die gleichen Phrasen bringt. Mich stört am Rock, daß sich allzuvielen Musiker auf zwei oder drei Bluesphrasen beschränken. Ich habe aber nichts dagegen, wenn man Rock-Elemente im Jazz anwendet. Das schafft die Verbindung zwischen Jazz und Rock.“

Wenn die künstlerische Leistung ausschlaggebend wäre für den Erfolg der Rockmusik, dann könnte Attila ein Vermögen verdienen. Aber vom Rock will Attila selbst nicht allzu viel wissen: „Es gibt duftige Pop-Gruppen, die sehr musikalisch sind. Ich habe kürzlich im Village Gate solch eine Gruppe gehört, die sich aus lauter bekannten Studiomusikern zusammensetzt und von der man schöne Jazz-Soli hören konnte. Es waren die „Dreams“, zu

denen sich u.a. Mike Mainieri, Joe Farrell, Bobby Moses und Randy Brecker gesellten. Diese Musiker übernahmen den Sound der Popmusik, aber im übrigen halten sie sich an Jazz-Improvisationen und alles geschieht vor einem rhythmisch sehr akzentuierten Background.“

Inzwischen liegt auch in Deutschland auf CBS eine Platte der Dreams vor, auf der aber an bekannten Jazzsolisten nur Randy Brecker und dessen Bruder Mike dabei sind.

Mit dem Album „The Horizon Beyond“, das Attila im Februar 1965 in Berlin zusammen mit dem Pianisten Don Friedman, dem Bassisten Barre Phillips und dem Schlagzeuger Daniel Humair aufnahm, wurde ein Meilenstein avantgardistischer Musizierweise gesetzt. Attila selbst zweifelt allerdings aus heutiger Sicht daran und kommentiert: „Die Platte kam für die damalige Zeit zu früh, diese Art von Musik konnte keinen großen Anklang finden. Wir haben auch zu akademisch, zu klassisch gespielt. Wir hätten für diese Musik einen anderen Background, eine andere Klangfarbe wählen sollen, dann hätte sie erfolgreich werden können.“

Wenn Attila in New York ist, dann geht er öfter mal in einen Jazzclub. Gefallen hat ihm das Gitarrenduo von George Barnes und Bucky Pizzarelli in einem kürzlich eröffneten Club in der 56. Straße, dem „Upstairs at the downstairs“. Er selbst spielt seit langer Zeit nur im „The Guitar“ und im „Needle's eye“ regelmäßig. Im Januar stand ein Gastspiel in einem Lokal außerhalb von Miami, Florida, auf dem Terminplan, das ihn mit Ira Sullivan zusammenführte. Noch im Frühjahr hofft Attila auf eine erneute Deutschlandreise gehen zu können, um dabei der Verwirklichung seines Planes mit dem Gitarrenclub in München und der Nachwuchsförderung näher zu kommen. Er hat inzwischen Beziehungen angeknüpft, die den Siegern aus den Nachwuchswettbewerben Stipendien in Berklee oder bei den Jazz Summer Clinics ermöglichen. Insgesamt hält er die Jazz-Situation in Europa für erfreulicher als in den USA: „Der Jazz wird in Europa einfach ernster genommen, in den USA wurde er zum Konsumartikel. Wenn man keine Hitplatte hat, dann bekommt man kaum ein Engagement in einem bekannten Jazzclub. Dagegen kann man in Europa in jedem Club auftreten, wenn man die musikalischen Voraussetzungen erfüllt. In Amerika genügt das Können allein seit langem nicht mehr.“

Eric T. Vogel

CIRCLE

blick über das, was vor sich geht, durch jahrelange Beobachtungen verschaffen können. Die USA haben jetzt die Möglichkeit, in vollem Ausmaß den Weg zu erkennen und zu verfolgen, den der ganze Planet geht. Es wird eine Integration des Gedankengutes aus aller Welt angestrebt, es geht um Kommunikation, um gegenseitige Hilfe und Verständnis. In Amerika gibt es eine große Zahl verschiedener Kulturen, von denen viele aus Europa kommen. Deren Integration geht auf sehr kondensierte Weise vor sich. In Europa dagegen fallen die immer noch sehr deutlich fixierten nationalen Grenzen auf, die der Annäherung der Menschen zueinander im Wege sind. Das Problem jeder Gesellschaft liegt darin, daß die Menschen von Natur aus gut sind, daß sie jedoch alle böse Dinge zu tun vermögen, was sogar bis zum Morden gehen kann. Niemand kann von sich sagen, daß er nur Gutes tut, wir alle tun fortwährend Dinge, die andere verletzen. Das resultiert indessen — *circulus vitiosus* - wiederum aus der Gesellschaft, aus Umweltseinflüssen, bösen Erlebnissen, die wir selbst hatten. So wird das Böse in der Welt weitergetragen und unendlich vermehrt, aber bis jetzt weiß keiner, wie man diese Situation verändern kann. Es gibt kein Mittel, das Menschen davon abbringt, Böses zu tun, nichts scheint sie zu der Erkenntnis bringen zu können, warum sie es tun und wie sie es zu überwinden vermögen."

Dave: „Vor über einem Jahr passierte in Amerika folgendes: ein Mann kam in eine Stadt, kletterte auf das Dach eines Hauses und schoß blindwütig auf alle Menschen, die er sah. Er erklärte später, daß er die Situation, in der er lebte, nicht mehr ertragen konnte und es schließlich zu dieser Kurzschlußhandlung gekommen sei. Er rebellierte blindlings. Wahrscheinlich hätte dieser Mann die grausame Tat niemals begangen, wenn ihm seine Umwelt mit mehr Liebe und Verständnis begegnet wäre. Man kann also nicht nur dem Mann die Schuld geben, sondern muß die gesellschaftliche Situation dafür verantwortlich machen. Die Reaktion der Presse war zumeist von reinem Unverständnis geprägt. Niemand will wahrhaben, wie unsere Situation wirklich aussieht. Es wurde nicht in aller Deutlichkeit zum Ausdruck gebracht, daß der Mann nur ein weiteres Produkt all der Misere war, die sich vollzieht. Die Gesellschaft ist dafür verantwortlich zu machen."

Gudrun Endress

März 1971
Nr. 3/XX
DM 2,-
sfr. 2,50
öS. 14,-

B 21032 E

RODION



JAZZ NEWS

Benny Goodman-, Lionel Hampton- und Glenn Miller-Bands kommen

Die Konzertdirektion Heinz Hoffmeister GmbH, Mannheim, veranstaltet im März für die Dauer von ca. 3 Wochen eine Deutschlandtournee mit dem Benny Goodman Orchester. Folgende Termine liegen fest: 5. März Ravensburg, Oberschwabenhalle, 6. München, Kongreßhalle Deutsches Museum, 7. Frankfurt-Höchst, Jahrhunderthalle, 9. Mannheim, Rosengarten-Musensaal, 10. Stuttgart, Liederhalle, 11. Duisburg, Mercatorhalle, 12. Nürnberg, Meistersingerhalle, 14. Kamen, Konzert-Aula, 15. Düsseldorf, Rheinhalle, 17. Braunschweig, Stadthalle, 18. Hannover, Stadthalle-Kuppelsaal, 19. Hamburg, Musikhalle, 20. Berlin, Sportpalast. Weitere Termine im Ausland sind: 23. März Kopenhagen, 24. Stockholm, 25. Göteborg und 27. März Amsterdam. Zu Tourneebeginn legt die Teldec ein Doppelalbum unter dem Titel „Benny Goodman in Concert“ vor, das einen Live-Mitschnitt von Benny Goodmans Konzert in Stockholm im Jahr 1970 enthält.

Im März und April wird Lionel Hampton and his All Star Jazz Inner Circle einige Konzerttermine in Deutschland wahrnehmen. Zu Hamptons Band gehören Walter Miller und Ron Gönners, Trompete, Thomas Cambino, Altsaxophon, Illinois Jacquet und Charles McClendon, Tenorsaxophon, Milt Buckner und John Spruill, Orgel und Klavier, Billy Mackel, Gitarre, Eustice Guillemet, Bass, Kenneth Bolds, Schlagzeug, und Valerie Carr, Gesang. Das Concert Büro Schreiner in Marburg gibt folgende Termine bekannt: 7. März Berlin, Sportpalast, 30. März Hannover, Sendesaal des NDR, 31. März Frankfurt, Jahrhunderthalle, 1. April Stuttgart, Liederhalle, 3. April Hamburg, Musikhalle, und 4. April Düsseldorf, Kongreßhalle.

Buddy de Franco leitet das Glenn Miller Orchester, das im März folgende Konzerttermine in Deutschland und Österreich wahrnimmt: 6. März Berlin, Deutschlandhalle, 7. Düsseldorf, Rheinhalle, 8. Köln, Sartori-Säle, 9. Hamburg, Musikhalle, 10. Frankfurt, Jahrhunderthalle, 11. Wien, Konzerthaus, 12. München, Bayerischer Hof. Die Tournee wird durchgeführt vom Concert Büro Lippmann + Rau in Frankfurt.



Attraktion in Montreux: MUDDY WATERS

Foto: Jan Persson

Montreux Jazz Festival 71

Das Montreux Jazz Festival wird jetzt zum 5. Mal über die Bühne gehen. An neun Tagen, vom 12. — 20. Juni werden sich viele europäische und amerikanische Solisten und Bands am Ufer des Genfer Sees vorstellen. Neben dem schon traditionellen Wettbewerb europäischer Jazzgruppen gibt es ein Blues- und Pop-Wochenende mit Muddy Waters, Chuck Berry, Bo Diddley und Deep Purple, außerdem werden auch in diesem Jahr wieder verschiedene amerikanische Big Bands von Universitäten mit prominenten Jazzsolisten vorgestellt; so die Umea Big Band mit Slide Hampton, die Bloomington University Big Band mit Max Roach, die University of Cincinnati Concert Jazz Band mit Dizzy Gillespie, sowie die University of North Colorado

Big Band mit Jimmy Owens und die University of Illinois Big Band. Außerdem sind als Attraktionen des Festivals gebucht worden: Chico Hamilton, Eddie „Cleanhead“ Vinson, Oscar Peterson, Ornette Coleman, Gary Burton, Roberta Flack, Mongo Santamaria, das Budd Johnson-Oliver Jackson Quartett, das Bobby Hutcherson-Harold Land Quintett sowie die Paul Bley Synthesizer Show. Die führenden Solisten der europäischen Jazzgruppen werden wie alljährlich zu einer Festival Big Band zusammengeführt, die von Oliver Nelson einstudiert und geleitet wird. Neben den Konzerten gibt es eine Photoausstellung, Filmvorführungen, Workshops, Jam Sessions und einen Plattenmarkt. Für das leibliche Wohl der Gäste sorgt Champion Jack Dupree mit seinen New Orleaner Spezialitäten.

Dave Pike Set ständig unterwegs

Rastlos zieht das meistbeschäftigte und zur Zeit populärste deutsche Jazzensemble auch in den kommenden Wochen wieder durch Deutschland. Vor Abreise zu seiner großen Südamerika-Tournee stellt sich der Dave Pike Set in 11 Konzerten zwischen Bremen und Rottweil vor. Anschließend wird er in Villingen seine fünfte Platte für MPS Records aufnehmen. Hier die Tourneeterminen: 2. März Andernach, Apollo-Theater, 3. Hattingen, Realschule, 4. Gütersloh, Aula des Mädchengymnasiums, 5. Bochum, Club Libertas, 6. Wuppertal, Jazzclub Jam, 7. Bremen, Glocke, 9. Hannover, Mülltonne, 10. Aachen, Malteserkeller, 11. Köln, WDR, 12. Nürtingen, Musikpavillon des Max Planck Gymnasiums, 13. Pforzheim, Jazzclub und 14. März Rottweil, Festsaal des Gymnasiums. Am 1. April startet der Dave Pike Set zu einer ausgedehnten Südamerika-Tournee für das Münchner Goethe Institut. Bis zum 8. Juni wird er mehr als 42 Konzerte geben.

Doldingers Motherhood auf Tournee

Klaus Doldinger wird im März zum erstenmal mit seiner neuen Gruppe, der Motherhood, auf Tournee gehen. Zur Motherhood gehören: Olaf Kubier, Tenorsaxophon und Flöte, James Jackson, Orgel, Lothar Maid, Gitarre, und Udo Lindenberger, Schlagzeug. Hier die Termine: 1. März Krefeld, Merian-Schule, 2. Düsseldorf, Hilton, Gala der Rheinischen Post, 7. Bremen, Glocke, 9. Hannover, Mülltonne, 10. Heessen, Clubhaus St. Martin, 11. Leverkusen, Forum Leverkusen, 12. Osnabrück, Aula der Staatl. Ing. Schule, 17. Schwenningen, Festsaal Gymnasium, 18. Kaiserslautern, Fruchthalle und 21. März Wien, Museum des 20. Jahrhunderts.

Jazz Composer's Orchestra wieder aktiv

Die Jazz Composer's Orchestra Association Inc. präsentiert derzeit 10 Workshops mit dem Jazz Composer's Orchestra. An 10 aufeinanderfolgenden Montagen finden jeweils um 19.30 Uhr im Public Theater in der Lafayette Street in New York bei freiem Eintritt Jazz Workshops statt. Am 22. Februar stellte Alan Silva eine Komposition vor. Als weitere Komponisten bestreiten jeweils folgende Jazz-Stars einen Workshop: Carla Bley, Gil Evans, Joe

Chambers, Roswell Rudd, Bill Dixon, Karl Berger und Lee Konitz, Dave Burrell, Stanley Cowell und Sam Rivers. Das Orchester besteht z. Z. aus folgenden Musikern: Mike Lawrence, Lloyd Michels, Enrico Rava, Charles Sullivan, Trompeten, Sam Burtis, John Gordon, Jack Leffers, Roswell Rudd, Posaunen, Bob Carlisle, Sharon Freeman, Frenchhorn, Howard Johnson, Tuba, Becky Friend, Lee Konitz, Pat Patrick, Fred Pettis, Perry Robinson, Carlos Ward, Chris Woods, Blattblasinstrumente, Keith Jarrett, Klavier, Sam Brown, Gitarre, Karl Berger, Vibraphon, Calo Scott, Cello, Herb Bushler, Charlie Haden, Bass, Joe Chambers, Warren Smith, Percussion. Bei Bedarf werden noch andere Solisten dazugezogen. Diese Workshop-Serie wurde ermöglicht durch die Unterstützung des Council on the Arts von New York. Die Vereinigung hofft, von diesen Workshops einiges auch auf Platten herausgeben zu können.

VI. San Sebastian Jazz Festival

Vom 22.—25. Juli findet in diesem Jahr das San Sebastian Jazz Festival statt. An den ersten zwei Tagen geht der Amateurwettbewerb über die Bühne, in dem als Preise 15000 Peseten für die Gewinner auf dem Sektor des klassischen Jazz und 10000 Peseten für die siegreiche Modern Jazzgruppe ausgesetzt sind. An den zwei weiteren Tagen werden internationale Jazz Stars vorgestellt. Anmeldungen sind zu richten an: Jazz Festival, Centro de Atraccion y Turismo, San Sebastian, Spanien.

New Orleans Jazz Festival für Satchmo

Das New Orleans Jazz und Heritage Festival wird in diesem Jahr vom 21. bis 24. April stattfinden und ganz im Zeichen Louis Armstrongs stehen. Außer Satchmo werden Dizzy Gillespie, Bobby Hackett und über 120 aus New Orleans stammende Musiker teilnehmen, darunter Danny Barker, Sweet Emma Barrett, Kid Sheik Colar, Louis Cottrell, Harold Dejan, Snooks Eaglin, Cie Frazier, Al Hirt, Percy Humphrey, Punch Miller, Andrew Morgan, Santo Pecora, Billie und DeDe Pierce, Jim Robinson, Emmanuel Sayles, Roosevelt Sykes, Kid Thomas Valentine und Robert Pete Williams. Die Veranstaltungen umfassen nicht nur Konzerte in großen Ballrooms, sondern auch ein Riverboat Shuffle auf einem Mississippi-Dampfer, auf dem Pete Fountain spielt.

Jazz-, Blues- und Soul- Sommerkursus in Remscheid

Internationale Musiker lehren Amateuren Jazz, Blues und Soul im Sommerkursus der Akademie Remscheid, der vom 3. — 18. Juli durchgeführt wird. Dieser Kursus ist der einzige dieser Art in der Bundesrepublik Deutschland. Hier haben fortgeschrittene Amateure, Musikstudenten sowie angehende Leiter von Gruppen und Schülerbands Gelegenheit, in Theorie und Praxis unterwiesen zu werden. Zum Lehrprogramm gehören neben Harmonielehre und Arrangement Improvisationsübungen, Unterweisung in einzelnen Instrumenten sowie Ensemblespiel. Weitere Informationen erteilt die Akademie Remscheid für musische Bildung und Medienerziehung, 563 Remscheid, Küppelstein 12, Tel. 44670.

Werner Stewen gewann „Alles“

Auch die letzten, die 8000-Mark-Fragen konnten Werner Stewen nicht aus dem Jazz-Sattel heben: er stand das „Alles oder nichts“-Spiel des Bayerischen Rundfunks im ARD-Fernsehprogramm am 9. Februar erfolgreich durch. Weder Armstrongs Hot Five noch das Miles Davis Quintett, nicht Gillespies Cubana be — Cubana bop, kein Stan Getz und kein Jimmy Smith waren ihm fremd. Titel, Daten, Besetzungen kamen mit der Sicherheit und Gelassenheit, mit der Totoergebnisse durchgegeben werden. Und das mit Gewähr! Denn Erich Helmendorfer hatte die „Richtigen“ auf dem Spickzettel, ohne den so mancher namhafte Jazz-Experte wohl nicht ausgekommen wäre. An der Oleo-Hürde gab's einen kleinen Coltrane-Streifer, auch Andre Previn war schwer zu nehmen, ist aber auch leicht mit Bernard Peiffer zu verwechseln, so daß ein „Bernard Previn“ entschuldbar erscheint, und nur George Webb wurde nicht überwunden. Wer ist hierzulande schon auf die Lyttelton-Story spezialisiert! Der inzwischen zum Regierungsdirektor avancierte Jurist zeigte sich jedenfalls den ihm als Jazzfreund zugemuteten Anforderungen gewachsen und hat im grellen Scheinwerferlicht vor den neugierigen Augen des Publikums und den emotionslüsternen Kameras keine Spur von Unruhe erkennen lassen. Ob er nun vor Befragungen seine Ruhe haben wird? ARD sucht einen Kandidaten, der beim EBU Jazz-Quiz für die Bundesrepublik kämpft. Werner Stewen hat große Chancen, vielleicht einen Newport-Trip zu gewinnen. Wäre das alles oder nichts (für ihn)?

Die **Allotria Stompers** haben eine Langspielplatte aufgenommen, die in diesen Tagen unter dem Titel „My very good friends“ auf Viva-Records erscheint. Zu den Allotria Stompers wurden für die Plattenaufnahme der Tenorsaxophonist Stephan von Dobrzynski und die Sängerin Heien Sachs hinzugezogen. Die Münchner Oldtime Band wird im März in folgenden Orten gastieren: 12. 3. Nürnberg, Jazz-Studio, 13. Harsewinkel, Jazz Club Farmhouse, 14. Kassel, Hermann-Schafft-Haus, 15. Göttingen, Jazz Centre, 16. Münster, Cavete, 17. Wuppertal, Woodhouse Jazzclub, 18. und 19. Düsseldorf, Dr. Jazz, 20. Bochum, Club Liberitas, und 21. März Wuppertal, Palette.

Carla Bley schreibt z. Zt. die Musik zu der Oper „Escalator over the hill“, zu der Paul Haines den Text lieferte. Carla wird sich dabei auch als Sängerin produzieren, ihr Partner ist Jack Bruce, ehemaliges Mitglied der Cream, heute bei der Tony Williams Lifetime. Die Oper hat sozialkritischen Inhalt.

Lee Eliot Berk, der Vizepräsident des Berklee College of Music in Boston, ist der Autor einer einzigartigen neuen Publikation, die unter dem Titel „Legal protection for the creative musician“ vorliegt. Das Werk soll den jungen Musiker über die Möglichkeiten und Schwierigkeiten einer Karriere informieren.

Die **Bop Cats** aus Hamburg haben kürzlich in eigener Regie eine Platte herausgebracht, die unter dem Titel „Bop Cats & Lee“ die Jazzgruppe und den Folklore-Interpreten Lee Bach vorstellt. Das Album ist zum Preis von DM 11,90 über Claus Berger, 2 Hamburg 54, Stellingner Chaussee 15, zu beziehen. Die Bop Cats spielen am 1. März um 11 Uhr in der Realschule am Timmendorfer Strand, um 20 Uhr desselben Tages im Jazzclub Hannover und am 14. März um 10 Uhr in der Friedrich-Ebert-Halle in Hamburg-Harburg.

Brassy Brew heißt eine neue Jazzgruppe aus Heidelberg, die modernen Jazz mit progressivem Rock und Free Music zu einer eigenständigen Spielweise verbindet. Sie besteht aus: Wolfram Sutler ss, as, fl, cl, Thomas Wind p, el-p, vib, perc, Horst Osterwald b und Klaus Dieter Siegmund dm. Brassy Brew ist bisher verschiedentlich im Cave 54 aufgetreten und wird in den nächsten Wochen in folgenden Städten spielen: 5. März Gießen, 20. Karlsruhe, 3. April Heilbronn, 17. Ludwigshafen, Haus der Jugend. Interessierte Clubs und Veranstalter erreichen die Gruppe über Thomas Wind, 69 Heidelberg 1, Gaisbergstraße 71, Tel. 26339.

Peter Brötzmann und dem Wupper-

taler Maler Gerd Hanebeck wird im März der mit 10000 Mark dotierte Von-der-Heydt-Preis 1971 verliehen. Von den Preisträgern erhält jeder die Hälfte der ausgesetzten Summe.

Billy Brooks hat sich in den letzten Jahren viel mit westafrikanischen Rhythmen beschäftigt und jetzt eine Gruppe zusammengestellt, die diese Rhythmen sowie afrikanische Gesänge für ihre Musik verwendet. Das Billy Brooks Drum Ensemble „El Babaku“ stellte sich erstmals im Februar in der Berliner Jazz Galerie der Öffentlichkeit vor. Es besteht aus: Billy Brooks, Schlagzeug, Flöten, Bert Thompson, Bass, und den drei Perkussionisten Carlos Santacruz, Donald Coleman und Charles Campbell.

Die **James Brown Show 71** wird im März zwei Deutschlandgastspiele geben und zwar am 5. im Berliner Sportpalast und am 13. in der Frankfurter Kongreßhalle.

Bill Chase, ehemaliger Woody Herman Trompeter, hat eine eigene Brass-Gruppe zusammengestellt, die er einfach „Chase“ nennt. Eine Platte der Gruppe wird in Kürze auf Epic erscheinen.

Ray Charles wird am 20. März eine Goldplakette vom Gouverneur von Florida überreicht bekommen zum Dank für seine Verdienste um die Blinden- und Taubstummschule in St. Augustine in Florida.

Ted Curson will Mitte März wieder nach Europa kommen, Club-Gastspiele wahrnehmen, Konzerte geben und bei Jazz Festivals mitwirken. Besondere Beachtung fand Cursons Platte, die er im letzten Herbst in Finnland aufnahm und die unter dem Titel „Ode to Booker Ervin“ erschien.

Duke Ellington und Woody Herman sind unter die Autoren gegangen und schreiben z. Zt. Bücher. Herman hat außerdem eine neue Platte aufgenommen, die unter dem Titel „Woody“ auf Cadet vorgelegt wird. Dieses Album bringt u. a. eine neue 14minütige Version des „Blues in the night“, der von dem Pianisten Alan Broadbent arrangiert wurde. Duke Ellington arbeitet momentan auch noch an der Musik zu dem Film „The Hustler“.

Peter Herbolzheimer hat in München eine Big Band gegründet, in der eine Flöte sieben Blechbläsern gegenübergestellt wird. Die Band, die sich vor allem auf Rock-Jazz konzentriert, setzt sich aus den Trompetern Ack van Rooyen, Art Farmer, Rick Kiefer und Dusko Goykovich, den Posaunisten Jiggs Whigham, Rudi Fuesers und Peter Herbolzheimer, dem Flötisten Herb Geller, sowie Dieter Reith, Orgel, Jimmy Woode Bass, Heinz Kitschenberg, Elektro-Bass, Tony Inzalaco, Hermann Mutschier,

Schlagzeug, und Horst Mühlbach, Conga, zusammen.

John Lee Hooker nahm an der Aufnahmesession der letzten Platte der Canned Heat teil, die unter dem Titel „Hooker N'Heat“ demnächst erscheinen wird.

Jan Huydts wird mit seinem Trio, dem der Bassist Alfred Haurand und der Schlagzeuger Leo de Ruyter angehören, am 3. und 4. März in Brüssel, am 5. und 6. in Bielefeld, am 10. in Amsterdam, am 11. in Kempen, am 12. in Darmstadt, am 13. in Heilbronn, vom 19.—21. beim österreichischen Jazz Festival in Wien, am 23. in Roermond, am 26. in Essen, am 27. in Moers und am 28. in Viersen gastieren.

Horst Jankowski schloß vor einiger Zeit mit MPS einen Exklusiv-Vertrag ab, der fünf Jahre Laufzeit hat. Im Februar nahm Jankowski in Villingen eine Solo-Platte auf, im März folgt eine neue Quartett-Session. Gleichzeitig wurde auch die Vereinbarung getroffen, daß Jankowski zunächst für ein Jahr als Produzent für MPS tätig sein wird.

Elvin Jones übernahm die Rolle des schießwütigen Job Cain in George Englund's Film „Zachariah“, der nach einem Skript von Joe Massot gedreht wurde. Prompt bekam daraufhin Elvin Jones den Spitznamen „Evil“ Jones.

Quincy Jones' Concerto „Black Requiem for Ray Charles and Orchestra“ wurde Ende Februar in Houston uraufgeführt. Mitwirkende waren neben Ray Charles ein 110 Mann starkes Sinfonieorchester aus Houston, sowie der Prairie View College Chorale, ein 60köpfiger Chor.

Bob Kerr's Whoopee Band aus England gastierte mit großem Erfolg im Februar in verschiedenen deutschen Städten. Die Dixieland Band, die sich vor allem auf Show spezialisiert hat, verwendet ungefähr 30 verschiedene Instrumente, die teilweise Eigenbau sind. Die Band, die in England als Exponent der Happy Music gilt, spielt in folgender Besetzung: Robert Kerr c, tb, sax, David Glasson p, James "Golden Boots" Chambers, as, Vernon Dudley Boweg Nowel bj, voc, Frank Tomes sous, Biff Harrison v, bj, voc, John Gieves Watson bj, und Sam Spoons perc.

John Klemmer gastierte kürzlich mit großem Erfolg in Shelly's Manne Hole in Los Angeles. Der aus Chicago stammende Tenorsaxophonist konnte in lyrischen Balladen ebenso gefallen wie in dynamischen Avantgarde-Stücken. Sein Quintett bestand aus Oscar Brashear, Trompete, Tom Garvin, Klavier, Reggie Johnson, Bass, und John Dentz, Schlagzeug.

Volker Kriege! nahm Anfang Februar in Villingen bei MPS eine neue Schallplatte auf, die im Juni unter dem Titel „Spectrum“ erscheinen wird. Volker Kriege's Partner waren John Taylor, elektrisches Klavier, Peter Trunk, Elektro-Bass, Cello, Peter Baumeister, Schlagzeug, Cees See, Percussion.

George Maycock, der seit vielen Jahren in Düsseldorf lebende Pianist aus Panama, wurde mit seinem Trio im März zu einem vierwöchigen Gastspiel in den Kursaal von Arosa eingeladen. Im Januar und Februar war das George Maycock Trio in vielen deutschen Jazzlokalen zu hören.

Charles Mingus gastierte mit seiner Gruppe im Januar in Japan. Mit der Nippon Grammophon schloß er auch einen Plattenvertrag ab, bei dem vereinbart wurde, daß Mingus' Platte „East coasting“ sofort erscheint.

Sam Most, einst von der Jazzkritik als einer der besten Jazzflötisten der Welt bezeichnet, möchte in nächster Zeit nach Europa kommen und sich bei verschiedenen Festivals vorstellen. Sam hat in letzter Zeit vorwiegend in Californien gespielt, u. a. mit Ted Curson. Sam, der neben der Flöte alle Blattblasinstrumente beherrscht, hat sieben Jazzplatten unter seinem Namen gemacht. In diesen Tagen erschien seine neueste auf Bell Records,



SAM MOST

einem Label, das zu Columbia gehört.

Buddy Rich hat sich von United Artists/Liberty getrennt und steht zur Zeit mit verschiedenen Firmen in Verhandlung, die an der Herausgabe seiner Platten interessiert sind.

Dieter Schert, Altsaxophonist aus Wiesbaden, macht mit dem Bassisten Peter Kowald und dem Schlagzeuger Thomas Cremer „Experimente in New Music“.

Dieter Seelow, Stuttgarter Amateur-Saxophonist, hat sich vor einiger Zeit von seinem langjährigen Partner, dem Pianisten Peter Mayer, getrennt und spielt jetzt unter der Kurzbezeichnung „Seelow“ im Trio mit dem Bassisten

Wolfgang Schmid und dem Schlagzeuger Hans Haug. Die Gruppe will von nun an mehr Free Jazz spielen. Eventuell soll in naher Zukunft noch ein Bassist hinzugenommen werden und Schmid wird dann zu seinem eigentlichen Instrument, der Gitarre, überwechseln. „Seelow“ gastiert im März in folgenden Städten: 6. Tübingen, Jazzkeller, iO. Heidenheim, Helensteingymnasium, 12. Pforzheim, Jazzclub, 13. Leonberg, Club Öderland, 10. Reutlingen, Studentenclub in der Mitte, und 27. März Weingarten, Stadthalle. Einige Exemplare der selbstproduzierten Platte der Die-er Seelow-Peter Mayer Formation sind noch erhältlich.

Charles Tolliver wird mit seinem Quartett, in dem Stanley Cowell Klavier, Reggie Workman Bass, und Freddie Waits Schlagzeug spielen, vom 20. März bis Anfang Juni in Europa gastieren. In den letzten Wochen hielt sich das Tolliver Quartett an der amerikanischen Westküste auf.

Phil Wilson, Andy McGhee, Alan Dawson, John La Porta, Joseph Viola und William Leavitt gehören zu den Lehrkräften, die am 3. Northeast High School Jazz Festival Wettbewerb teilnehmen, der am 27. März im Berklee College of Music durchgeführt wird. Sie werden Kurse und Vorführungen abhalten.



Je kompromißloser die deutschen Musiker ihren Jazz spielten, desto mehr zogen sich die Schallplattenfirmen von ihnen zurück. So war es eine außergewöhnliche, mutige und bemerkenswerte Tat, als MPS die gewiß schwer verkäufliche Musik des Globe Unity Orchesters von Alexander von Schlippenbach aufnahm und auf einer LP veröffentlichte. Im allgemeinen aber hatten die Musiker des Avantgarde Jazz keine Chance, bei den Plattenfirmen Gehör zu finden. Sie schritten zur Selbsthilfe und wurden ihre eigenen Produzenten. Allen voran Peter Brötzmann, dann folgten Alexander von Schlippenbach, Manfred Schoof, das Modern Jazz Quintett Karlsruhe und einige andere mehr. Doch dürfte das auf die Dauer keine ideale Lösung sein.

Einen vielversprechenden Weg fand die kürzlich gegründete Münchner Plattenfirma ECM. Da sie mit der Firma Elektro Egger eng zusammenarbeitet, die mit ihrer Idee Jazz by post reichhaltige Erfahrungen in punkto

Jazz-Platten-Absatz sammeln konnte, wußte man über die Marktlage einer auf Jazz spezialisierten Firma genau Bescheid. ECM arbeitet mit dem kleinsten Personalaufwand, den man sich denken kann und so ist dadurch schon beinahe die Gewähr gegeben, daß man die Firma halten kann. Der gebürtige Lindauer Manfred Eicher, 27, ist Produzent. Was er bisher auf Platte bannte, kam aufgrund persönlicher Kontakte zustande, denn die ihm zur Verfügung stehenden Geldmittel erlauben keine ausgedehnten Reisen, die notwendig wären, um nach geeigneten Gruppen oder Musikern zu suchen. ECM hatte gleich zu Beginn ihres Bestehens Schwierigkeiten mit dem Namen. ECM ist die Abkürzung für Edition Contemporary Music. Die Firma Phonogram machte geltend, daß dieser Name mit der bei ihnen unter Vertrag stehenden Firma Contemporary verwechselt werden könnte. Doch einigte man sich dann auf die Kurzform des Namens ECM und schloß darüber hinaus einen Vertriebsvertrag.

Seit ein paar Wochen werden die ECM Platten von der Phonogram angeboten.

„Wir sind recht optimistisch, denn wir haben nicht erwartet, daß in so



V. l. n. r.: Das Jan Garbarek Quartett mit Jqn Christensen, Garbarek, Arild Andersen und Terje Rypdal, Anthony Braxton (oben), Chick Corea, Barry Altshul, Marion Brown (unten Mitte) und das Paul Bley Quartett mit Bley, Annette Peacock, Mark Levinson und Barry Altshul.

Fotos: Annelise Beier, Klaus Arno Berger

allen Seiten, vom Rundfunk, von der Fachpresse, von den Musikern angewiesen. Bis jetzt mußten wir investieren, investieren. In zwei, drei Jahren wird man die Situation erst richtig übersehen. Jetzt können wir noch keine großen Einnahmen erwarten und unsere Ausgaben werden sich erst langsam amortisieren."

ECM läßt bei der Pallas in Diepholz pressen, wo sie sehr gute Erfahrungen gemacht hat. Die Produktionen werden mal hier mal dort durchgeführt. Es wird dabei der jeweils günstigste und billigste Weg gewählt, d. h., Eicher reist zu den Musikern, wenn die Transportkosten für eine Gruppe zu teuer werden.

Die besten Erfahrungen mit Aufnahme-Ingenieuren machte Eicher jedoch in Oslo, als er die Jan Garbarek Quartett-Platte produzierte. In Jan Erik Kongshaug fand er den für seine Unternehmen idealen Ingenieur.

Wichtig ist für ihn, daß die Musiker aktiv beteiligt werden. Sie sollen nicht nur Musik machen und dafür entgolten werden, sondern auch selbst im eigenen Interesse mithelfen, Vertriebsmöglichkeiten im In- und Ausland zu finden. Das kommt ihnen zugute, da ihnen in den Verträgen eine Beteiligung an den Verkaufseinkünften eingeräumt wird. Eicher hat diese Kooperation vorgeschlagen, weil sie ihm nicht nur gerechter erscheint, sondern

weil er darin auch die günstigste Lösung überhaupt sieht.

Die erste Platte, die ECM produzierte, war die von Mal Waldron. Sie wurde im November 1969 aufgenommen und ist Anfang 1970 erschienen. Die Gesamtauflage wurde auf ca. 1200 veranschlagt, doch wurden zunächst nur einmal 500 Platten aufgelegt (aber gleich 1200 Hüllen gedruckt). Die zweite Platte war die der Just Music Group, einer Free Jazz Amateur-Formation aus Frankfurt. Daß sie zum ECM Repertoire gehört, ist auf die besonders günstigen Bedingungen bei Amateur-Musikern zurückzuführen. Doch hebt Eicher hervor, daß die Firma ECM, die eine eingetragene GmbH mit ihm als Geschäftsführer ist, und auch als Verlag auftritt, also mit ihren Verlagsrechten arbeitet, als solche eigentlich erst 1970 gegründet worden ist und daß das ECM-Programm für ihn erst mit der Platte „Paul Bley with Gary Peacock" (ECM 1003) beginnt. Dieses Trio-Album gehört zweifellos zu den schönsten Piano-Platten von heute und fand auch in der internationalen Fachpresse eine außerordentlich gute Resonanz. Die erste Auflage war bereits nach vier Wochen vergriffen. Das Paul Bley Album kam zustande, weil Eicher persönliche Kontakte mit Bley pflegte, der ihm ein entsprechendes Angebot machte und fertige Bänder schickte. Auch die zweite Platte von ECM, „Afternoon of a Georgia Faun" mit Marion Brown kam ähnlich zustande. Nach vorherigen Absprachen mit Eicher ging Brown im August 1970 in New York mit einer Gruppe um Anthony Braxton, Bennie Maupin, Chick Corea, Andrew Cyrille, Jeanne Lee u. a. ins Platten-

kurzer Zeit so viele Platten verkauft werden könnten", sagte Eicher. „Aber wie sich die Lage auf lange Sicht gestaltet, ist natürlich noch nicht abzuschätzen. Wir sind auf die Hilfe von

Studio und spielte mit der größtmöglichen Freiheit seine Musik in dem zuvor abgesteckten Rahmen. „Brown kam uns sehr entgegen, zumal er seine Idee so verwirklichen konnte, wie er wollte“, kommentierte Eicher, für den sich Einspielungen dieser Art als die einzig möglichen und richtigen erweisen.

Die nächste Produktion von ECM war „The Music Improvisation Company“ mit Derek Bailey, Gitarre, Evan Parker, Sopransaxophon, Hugh Davies, live electronics, Jamie Muir, Percussion, und Christine Jeffrey, Gesang. Sie entstand im August 1970 in London und ist nach Eichers Worten „wunderbar, aber zu esoterisch, um ein größeres Publikum anzusprechen“.

Mit dieser dritten Produktion kristallisierte sich die Konzeption der Firma ECM deutlich heraus. Sie stieß mit ihrer gemäßigt avantgardistischen, ästhetischen Musik in eine Lücke auf dem Schallplattenmarkt, auf dem heute neben dem Pop-Jazz mehr der emotionelle, schwarze Free Jazz vorherrscht. Diese spürbare Linie in den Produktionen der ECM ist nicht zuletzt auf Eichers persönlichen Geschmack zurückzuführen: „Ich mag freie Musik sehr gern, aber sie muß in der melodischen Freiheit noch Raum für Klänge lassen - das chaotische Spielideal gefällt mir nicht.“

ECM 1006, Wolfgang Dauners „Output“, ist dem Dauner'schen Konzept nach ein klein wenig ein Außenseiter in der Reihe der ECM-Veröffentlichungen, doch erhält die eingeschlagene Richtung Eichers mit der ECM 1007 wieder eine gelungene Fortsetzung. Das Quartett mit Jan Garbarek, Saxophone, Flöte, Klarinette, Terje Rypdal, Gitarre, Arild Andersen, Bass, und Jon Christensen, Schlagzeug, gehört zu den homogensten Gruppen der europäischen Jazz-Szene. Nachdem Eicher Garbarek und Rypdal beim Bologna Jazz Festival mit George Russell gehört hatte, stand sein Entschluß fest, sobald wie möglich mit dem Garbarek Quartett eine Platte zu machen. Diese Produktion verlief so glücklich, daß Eicher im März eine zweite Platte mit der Gruppe machen will, zu der noch der Pianist Bobo Stenson hinzugezogen werden soll.

Da ECM nicht spekulativ denken muß, kann sie sich erlauben, auch eine Platte mit dem Bobo Stenson Trio, zu dem Arild Andersen, Bass, und Jon Christensen, Schlagzeug, gehören, aufzunehmen. Diese Musiker fungierten verschiedentlich als Begleittrio für Stan Getz, als er vorübergehend in Spa-

nien lebte. „Bobo erinnert mich ein wenig an Chick Corea oder Keith Jarrett“, meint Eicher, „aber er spielt trotzdem seine ureigene Musik, wie das bei den skandinavischen Musikern meist der Fall ist. Wir können nicht damit rechnen, daß sich eine solche Platte gut verkauft, zumal Bobo in Deutschland noch keinen Namen hat, aber zwischendurch wollen wir auch Platten mit Musikern produzieren, die zwar wenig bekannt, aber auch sehr gut sind und daher Unterstützung verdienen.“

Musikalische Qualität ist ein Schlüsselwort für die Firma ECM und somit kann der Jazzfreund, der die ECM Veröffentlichungen aufmerksam verfolgt, damit rechnen, daß auch Platten mit Musikern, die er noch nicht kennt, das gewünschte Niveau haben, und sicher sein, daß sie ungehört bestellt werden können.

Großes Vertrauen scheinen auch die Musiker in die ECM zu haben. Von überall her flattern Angebote für Platten ins Haus. So haben sich Richard Abrams, Leo Smith, Johnny Dyani, Steve Lacy mit seiner neuen Gruppe und Stanley Cowell bereit erklärt, für ECM Aufnahmen zu machen. Cowell sprach den Wunsch aus, eine Solo-Piano-Platte zu machen; er schickte zudem ein Band, auf dem er als Solist mit einer Studio Big Band zu hören ist, und das er ebenfalls für ein Album zur Verfügung stellte.

Feste Pläne hat Eicher neben den erwähnten Vorhaben mit Garbarek und Stenson noch für Plattenaufnahmen mit Barry Altshul, der eine Gruppe mit Chris McGregor, Dave Holland, eventuell noch Chick Corea, Anthony Braxton und Mongesi Feza, zusammenstellen will. Dazu sollen noch einige Kinder aus einem Kindergarten geholt werden, die — spontan von der Musik animiert — mitsingen oder auf verschiedenen Perkussionsinstrumenten mitspielen. Auch wurde inzwischen eine Duo-Platte mit den beiden Bassisten Barre Phillips und Dave Holland aufgenommen. Doch kann es sich ECM im Moment nicht leisten, auf lange Sicht Pläne zu machen. Für die ersten Produktionen war ein bestimmter Betrag vorgesehen, der nun verbraucht ist; die weiteren Unternehmungen müssen sich aus den eingehenden Verkaufserträgen finanzieren. „Außerdem wollen wir den einmal eingeschlagenen Weg verfolgen und nur eine ganz bestimmte Art von Musik aufnehmen“, sagt Eicher. „Wir werden nicht den großen Firmen nacheifern, die ein möglichst reichhaltiges Programm in möglichst kurzer Zeit anstreben.“

Zur Verwirklichung eines lange gehegten Wunschtraumes von Eicher kam es im Januar, als er mit dem Chick Corea Trio, dem Dave Holland und Barry Altshul angehören, in Ludwigsburg Plattenaufnahmen machen konnte. Chick hatte sich durch Vermittlung von Marion Brown an ihn gewandt. Bei dieser Produktion erwies sich wieder einmal, daß die den Musikern von ECM eingeräumte Freiheit ideal ist. Innerhalb von drei Tagen ergab sich bei den unter dem Namen Circle auftretenden drei Solisten (s. JP Nr. 2/71) eine so wunderbar gelöste Musik, wie sie in dieser Art nur spontan entstehen kann. Einen weiteren Wunsch hat Eicher für die Zukunft: er möchte eine große Gruppe ähnlich des Jazz Composer's Orchestra oder der Liberation Music von Charlie Haden aufnehmen. Eventuell eine Gruppe um Peter Brötzmann. „Aber das ist eine finanzielle Frage, denn die Musiker sollen gerecht bezahlt werden und das ist bei einer so großen Anzahl schwierig“, meint er.

Dem willkürlichen Zusammenstellen von Gruppen für Plattenaufnahmen gegenüber ist Eicher sehr skeptisch, da er in der Homogenität einen sehr wesentlichen Faktor des neuen Jazz sieht. „Ich halte nicht viel von Jam Sessions im neuen Jazz — und was kommt bei derartigen Kombinationen anderes heraus! Das Ergebnis kann zwar in einigen wenigen Fällen überraschend sein, weil es spontan erfolgt ist, aber meist hat sich gezeigt, daß es daneben geht.“ Eine einzige Ausnahme in seinen Plattenproduktionen machte Eicher bei der Robin Kenyatta Platte „Girl from Martinique“. Hier war er es, der die Musiker zusammentrommelte, doch wußte er, daß sich Wolfgang Dauner und Braceful schon vor Jahren mit Kenyatta getroffen und zusammen musiziert hatten. Nur den Bassisten Arild Andersen holte er auf eigenes Risiko dazu, allerdings in der festen Überzeugung, daß dieser sensible Bassist sich leicht in die Kenyatta'sche Konzeption einfügen würde.

Eicher hat bisher bei seinen Produktionen sehr viel Fingerspitzengefühl bewiesen. Das kommt nicht zuletzt daher, daß er selbst Musiker ist. Er studierte Bass und Klavier am Konservatorium in Augsburg und Komposition in Berlin. Verschiedene seiner Kompositionen wurden bei Festivals neuer Musik aufgeführt. Jazz spielte er zuerst in Amateurgruppen, dann zwei Jahre lang mit dem amerikanischen Pianisten Bob Degen, der jetzt wieder in Boston studiert und mit Paul Motian ein Trio aufstellte. Außerdem

Facetten

musizierte Eicher mit Fred Braceful, Robin Kenyatta und erst jüngst wieder mit Marion Brown und Leo Smith. Als er sich nach seiner Bundeswehrzeit in München niederließ, fand er Anschluß an die Gruppe von Joe Viera, schrieb hin und wieder Artikel für süddeutsche Zeitungen und lernte beim Domo Musikverlag die Branche von der Pike auf kennen. Eicher produzierte verschiedentlich schon mit Wolfgang Dauner kommerzielle Musik für den Funk und auch für die Münchener Schallplattenfirma Calig (mit Dauner und Peter Brötzmann). Jazz by post machte ihm eines Tages ein Angebot, ganz in Sachen Jazz zu arbeiten, das er gerne annahm. Und wie selbstverständlich kam ihm dann der Gedanke, nicht nur Platten zu verkaufen, sondern auch selbst zu produzieren.

Eicher, der seit einiger Zeit verheiratet ist, zieht die gesicherte Tätigkeit des Produzenten der des freien Musikers vor. Hin und wieder spielt er zwar, fühlt sich aber einer möglichen Doppelbelastung auf Dauer nicht gewachsen. Aufgrund seiner langen Erfahrung als Verlagsmitarbeiter wie als Musiker erfüllt er die Voraussetzungen, die an ihn als Produzenten für Jazzplatten gestellt werden, geradezu ideal. Er weiß einen gesunden Geschäftssinn mit einer gehörigen Portion Idealismus zu verbinden. Auch hat er nicht zuletzt durch seine Musikertätigkeit einen guten Überblick über die europäische Jazz-Szene. „Von den heute in Europa existierenden Gruppen gefällt mir neben Jan Garbareks Gruppe und dem Mangelsdorff Quartett Phil Woods and his European Rhythm Machine, und auch von den Engländern gehen heute sehr viele Impulse aus. Derek Bailey, Kenny Wheeler, Evan Parker und andere machten schon frühzeitig Free Music, die nicht chaotisch ist, sondern in der mit Klängen gearbeitet wird und die viel Spielraum für eine Korrespondenz unter den Musikern, für Dialoge läßt. Auch die Musiker, die Peter Brötzmann um sich scharte (Han Bennink!), waren sehr wichtig für die Entwicklung des Free Jazz in Europa.“

Es bleibt zu hoffen, daß ECM Mittel und Wege findet, diese kompromißlose Schallplattenreihe fortzusetzen. Umso mehr, als sich die ehemals Jazzaktiven Firmen Calig und Wergo so gut wie gar nicht mehr auf dem Jazzgebiet betätigen und sich sonst nur noch die in Berlin beheimatete Free Music Production, in der viele namhafte deutsche Gruppen miteingeschlossen sind, ganz für den avantgardistischen Jazz einsetzt. Gudrun Endress

Was ist progressiv?

von A. Rosenberg

Der Weltraum, so scheint es nach Einstein, ist gekrümmt, also endlich. Dies bedeutet nicht, daß — reise ich von einem Punkt aus — ich den genau gleichen Punkt je wieder erreichen müßte. Ich werde mich eines fernen Tages jedoch mit Sicherheit in der näheren oder ferneren Umgebung jenes Punktes wiederfinden. Von einer anderen Richtung heraufkommend, wird mir der altvertraute Breitengrad allerdings sehr verwandelt erscheinen, denn ich erreiche ihn nicht nur von woanders her, ich selbst habe mich gewandelt. Und er?

Soweit ein Bild aus der Physik des Raumes überhaupt auf Kunst Dinge übertragbar ist, so ist damit dem unbeschränkten Progressivitätsdenken eine Schranke gesetzt. Was ist überhaupt progressiv?

Mir klingeln noch die Ohren von den Einsprüchen einiger Komponistenkollegen beim Anhören bestimmter E-Musiken. „So etwas kann man heute nicht mehr machen!“, sagen sie und mögen damit recht haben, sofern einer alte Meister kopiert oder deren Komponierverfahren schlecht und schal mit den unserigen vermanscht. Was aber, wenn es jemand versteht, aus scheinbar alter Schlacke neue Funken zu schlagen? Helle Funken?

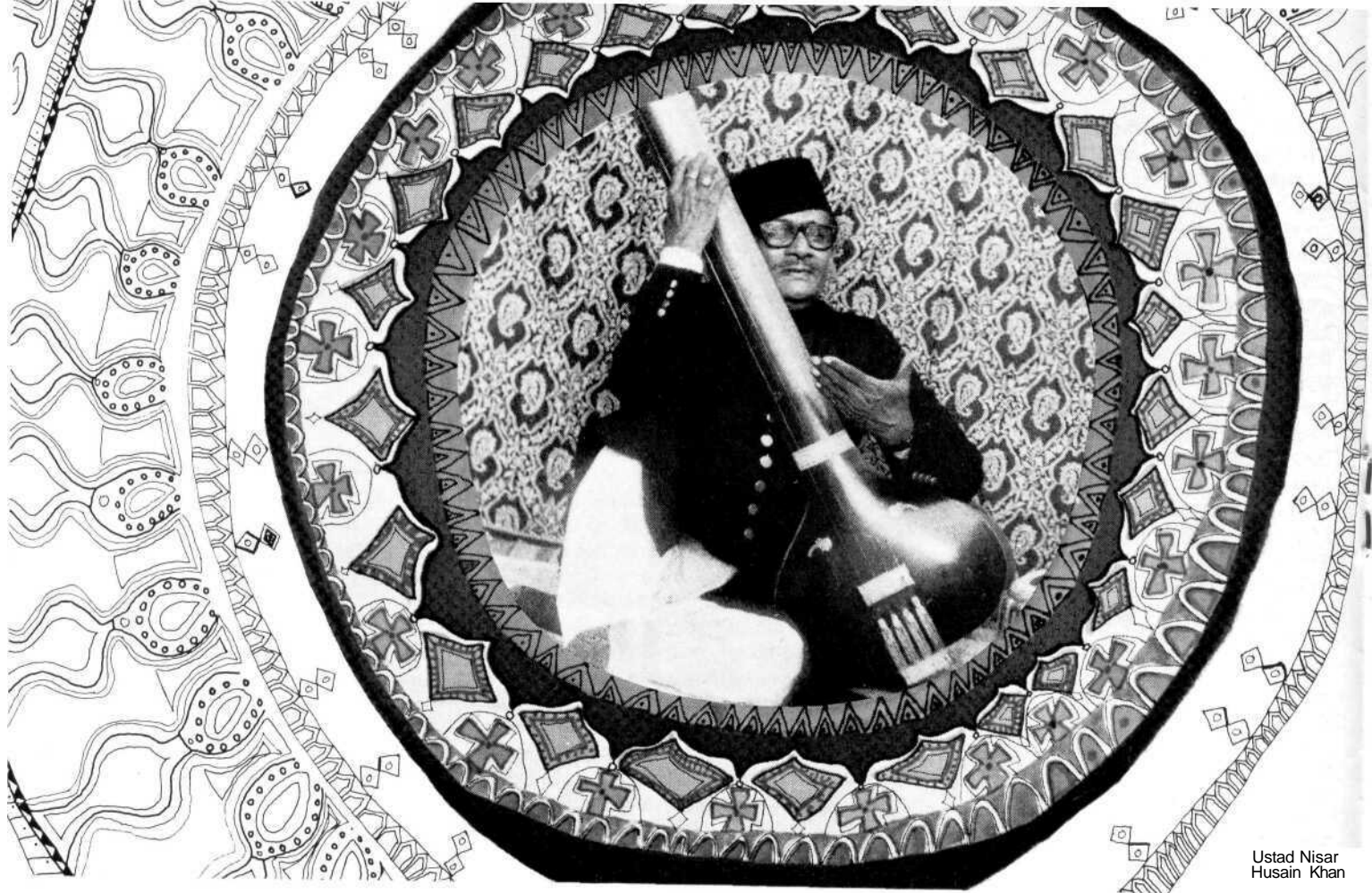
Es ist so lange noch nicht her, daß die „einzige heute noch mögliche Form der Malerei“ — wie man beteuerte — die abstrakte war. Und dann ist diese abstrakte Malerei von der „Barbarei“ der Pop-Painting, der neuen Figuration, des neuen Realismus, ist von Neo-Jugendstil, Neo-neo-Surrealismus und allen möglichen Richtungen gegenständlicher Malweise wenn schon nicht abgelöst so doch gewiß überumpelt worden. Ein Rückfall? O nein, denn die in teilweise altmeisterlichen Techniken gemalten Bilder sind denn doch anders, als das, was vor der abstrakten Epoche gemacht worden war. Auch haben wir ein absolut modernes

Verhältnis zu diesen neuen Bildern. Warum?

Zum Beispiel der radikale Free-Jazz. Er ist so wichtig wie es die abstrakte Malerei war oder noch ist. In allem Neuen steckt ein übernommener oder das Alte radikal negierender Entwicklungszwang. Ist der von seiner äußeren Verwirklichung aufgesogen, so erlahmt er und stirbt ab. Wer glaubt, die radikale Free-Jazzstilistik mit der zukünftigen Entwicklung des Jazz schlechthin gleichsetzen zu müssen und folglich irgendeinen ad infinitum-Charakter in einer Richtung für möglich hält, wird bald der „Endlichkeit des Raumes“ inne werden und sehen, daß möglicherweise wieder etwas „schrecklich Primitives und Altes“ die Oberhand gewinnt. Und er wird nicht merken, daß dieses scheinbar Primitive und Alte in Wirklichkeit das Progressive von morgen ist.

Die Entwicklung im Jazz wie überhaupt in der Kunst gleicht nicht einer unendlichen Treppe nach oben. Auch nicht einem Kreis, der immer wieder durchlaufen werden muß, sondern eher einer Aufwärts-Spirale: man kommt in ähnliche Positionen und Gegenpositionen, wie sie schon im Kreis angelegt sind, allerdings zwei, drei „Stockwerke höher“. Aber Vorsicht: selbst im Wechsel gibt es kein verlässliches Kontinuum, denn auch der Wechsel wechselt, und deswegen wird es ständig „irgendwie bekannte“ und trotzdem neue Stilmischungen geben. Schließlich ist jene gedachte Entwicklungsspirale der Kunst ebenfalls den Gesetzen des „endlichen Raumes“ untertan. Sie führt nur scheinbar immer aufwärts! Wenn man **eine** Erfahrung mit der „Progressivst“ machen kann, dann die, daß sie viele unbeständige und gegensätzliche Erscheinungsformen hervorbringt.

Es gibt eine gelungene Trivialisierung eines Hegel-Gedankens, der die Antriebsquelle des Progressiven treffend vereinfacht: „Es besteht immer ein Bedürfnis nach Gegenteil!“



Ustad Nisar
Husain Khan

TARANA

EINE NEUE GESANGSTECHNIK FÜR DEN FREE JAZZ

von Niranjan Jhaveri

„Niranjan's idea" nannte Karin Krog ein Stück, das sie in Stuttgart mit Wolfgang Dauner produzierte und bei dem sie indisch angehauchte Vokalisieren zu Gehör brachte. „Das ist Niranjan Jhaveri gewidmet", sagte Karin, „er hat mich mit den indischen Tarana-Techniken vertraut gemacht, die dem Jazz-Vokalisten unermessliche Möglichkeiten bieten." Seit einiger Zeit reist der indische Geschäftsmann Niranjan Jhaveri in Sachen Tarana um die Welt und will den Jazz-Interpreten diese indische Gesangstechnik näher bringen, zumal sie seiner Meinung nach speziell für den Jazz sehr fruchtend sein könnte. Seit Jahrzehnten widmet sich Jhaveri selbstlos in seiner Freizeit dem Jazz. Er ist gebürtiger Belgier, wuchs aber in Bombay auf. Während seines Studiums beschäftigte er sich eingehend mit

Jazz und musizierte in einer Jazzgruppe. 1946 gründete er ein Jazz-Magazin unter dem Namen „Blue Rhythm", das sich aber auf die Dauer nicht halten ließ. Seit vielen Jahren organisiert er Jazz-Konzerte und arbeitet unermüdlich daran, den Jazz in Bombay zu aktivieren.

Bei meinen Reisen rund um die Welt habe ich immer Kontakt mit Jazzleuten aufgenommen. Dabei konnte ich meine Ansicht über ein mir enorm wichtig erscheinendes Phänomen, das den heutigen Jazz betrifft, unterbreiten, meine Theorie auch mit praktischen Beispielen belegen und die erwartete Reaktion bei den Jazzleuten feststellen.

Der Jazz hat als Kunstform in mancherlei Hinsicht unvorhergesehene Hö-

hepunkte erreicht. Er fand auch weltweite Anerkennung, aber ich mußte mit Bedauern feststellen, daß das Jazzpublikum immer kleiner wird und daß viele großartige Musiker, besonders die der neueren Formen des Jazz, nur an ein paar Tagen im Monat Gelegenheit zu öffentlichen Auftritten haben. Mit vielen diskutierte ich über mein brennendes Anliegen. Doch einige von ihnen schienen so selbstgefällig, daß sie die Misere der gegenwärtigen Lage nicht eingestehen wollten und auch kaum ein Ohr für meine Theorie hatten. Sie wollten nicht zugeben, daß dringend Hilfsmaßnahmen ergriffen werden müssen. Doch traf ich auch viele Musiker, die sich für meine Erkenntnisse interessierten und gewillt waren, alles darüber zu erfahren. Wenn ich dann mit meinen Worten zuende war, ließ ich die Musik sprechen und spielte ein

paar Tonbandbeispiele vor, die ich mitgebracht hatte. Sie demonstrierten den Tarana, einen dem Jazz verwandten, klassischen indischen Gesangsstil.

Als Reaktion zeigte sich überall schon nach kurzem Höreindruck eine enorme Begeisterung. John Hammond von CBS Records war so aufgeregt, daß er seine Kollegen sofort in sein Büro bat und — zu dem Produzenten Teo Macero gewandt — sagte: „Nun hatten wir doch schon die Hoffnung aufgegeben, daß es noch etwas Neues unter der Sonne gibt, aber hör Dir mal das an!“, und er verwies damit auf die Tarana-Tonbandbeispiele.

Reverend John Gensei, der lutheranische Pastor der New Yorker Jazz-Gemeinde, war genauso begeistert. Er lud mich ein, bei seiner WBAL-Radiosendung meine Musikbeispiele vorzustellen und erklärende Worte abzugeben. Ebenso sprach sich Willis Conover von der Voice of America für die Wichtigkeit des Tarana aus und organisierte ein spezielles Programm in seinem weltweiten „Jazz Hour“-Funkprogramm.

Schon seit einiger Zeit war mir bewußt geworden, daß die Jazz-Vokalistinnen mit der Jazzentwicklung seit ungefähr 10 Jahren nicht mehr Schritt halten können. Sie waren nicht in der Lage, die Entwicklung in so großem Maße voranzutreiben wie die Instrumentalisten. Es gab Zeiten in der Jazzentwicklung, da dominierten die Vokalistinnen eindeutig über die Instrumentalisten, man denke an Bessie Smith oder Billie Holiday; dann aber gelangten die Instrumentalisten zu unvorhergesehenen Resultaten, wogegen die Vokalistinnen stagnierten, ja dahinzusiechen begannen. Die Frage erhebt sich: Warum hat die menschliche Stimme in einer so dynamischen, lebendigen Musik wie dem Jazz keinen Einfluß mehr auf die Weiterentwicklung?

Im Gegensatz zu diesem Sachverhalt im Jazz ist zu beobachten, daß auf der amerikanischen Rock- und Pop-Musikszene die Vokalistinnen bei weitem überwiegen, ja sie sind sogar die Bestseller, die die Unterhaltungsmusik-Szene Amerikas anführen. Auf dem künstlerischen Sektor des Musikgebietes aber, im Jazz, sind sie in den Hintergrund gedrängt worden; die Instrumentalisten haben sie vor langer Zeit überflügelt.

Hin und wieder wurde mir widersprochen und als Gegenargumente nannte man Namen wie Betty Carter, Patty Waters, Leon Thomas oder die Andrece Sisters. Ich hatte von diesen Vokalistinnen noch niemals etwas gehört, was nicht verwundert, wenn man bedenkt, daß ich in Indien zuhause bin,

also weitab der amerikanischen Jazz-Szene. Ich machte mich jedenfalls darauf gefaßt, meine Theorie eventuell einschränken, wenn nicht gar umstoßen zu müssen, wenn ich diese geschätzten neuen Jazz-Vokalistinnen erst einmal gehört haben würde. Aber als ich sie dann auf Platten kennenlernte, bestätigte sich erneut mein Standpunkt.

Was dem Jazz-Vokalistinnen heute fehlt, ist eine adäquate Technik. Das wird demjenigen sofort klar, der mit den Techniken vertraut ist, die von den klassischen indischen Vokalistinnen entwickelt wurden, nämlich von den Experten des Tarana-Gesangsstiles. Obwohl heute in Amerika und in Europa viel von der indischen Musik sehr geschätzt wird, haben die indischen Vokalistinnen noch nicht die Aufmerksamkeit gefunden, die sie ihrem Format nach verdienen. Bei Jazzfreunden löst der Tarana-Gesangsstil sofort begeisterte Zustimmung aus. Ich machte auf meinem Weg nach New York wiederholt die Probe aufs Exempel. So im domicile-Jazzclub in München, wo bei meinem Besuch gerade Dusko Goykovich, Tony Scott und John Tchicai zu Gast waren. Zwischen den Sets in den Pausen ließ ich einige Tarana-Beispiele unter die Jazzplatten mischen, die dort regelmäßig abgespielt werden. Das Publikum äußerte sich ohne Ausnahme positiv zu dem Gehörten und fand Gefallen an den für sie neuen Klängen des Tarana.

Tarana kann vom Standpunkt des Jazzhörers aus unglaublich swingen. Das kann man auf Anhieb ohne weiteres feststellen. Man kann indische Musik generell in zwei Arten einteilen, nämlich in die swingende, die für den Jazzhörer besonders attraktiv ist, und in die, die überhaupt nicht swingt. Für den Inder sind natürlich beide Arten großartig, da er ja nicht mit Jazzmaßstäben mißt. Genauso verhält es sich mit dem Tarana-Stil. Es gibt einen, der überhaupt nicht swingt und deshalb keinen Eindruck bei der Jazzgemeinde hinterläßt, obwohl er von großen Könnern geboten wird. Amir Khan, der kürzlich auf Tournee durch die USA und Europa reiste und den nicht-swingenden Tarana-Stil vertritt, gilt heute als der größte lebende Repräsentant der indischen Musik.

Tarana wird meist in schnellem Tempo gesungen und steht gewöhnlich am Schluß einer Raga, die mit einem langsamen „Bilampat“ und einem halbschnellen „Drut“ beginnt. Der Gesangspart, der im Mittelpunkt des Drut steht, wird im Tarana intartikulierter Klänge zuliebe aufgegeben. Sie werden in allen möglichen schwierigen Arten gesungen und man kann sie

etwa mit der Scat-Gesangsweise vergleichen. Aber dieser Scat-Vocal wird von einer hervorragend ausgebildeten Stimme dargeboten, und zwar in einer technischen Fertigkeit, wie sie im Jazz nicht anzutreffen ist. Scat-Jazzsänger und Seat-artige Sänger, etwa der frühe Armstrong, Cab Galloway bis hin zu den Double Six, Clark Terry oder Patty Waters, haben Sensationen hervorgeufen. Doch sie erreichen alle nicht die artistische Flüssigkeit, die technische Brillanz und vor allem nicht das künstlerische Niveau des swingenden Tarana. Die Tarana-Technik könnte also einem Jazz-Vokalistinnen das Rüstzeug dafür geben, daß er ausgedehnte Soli zu singen vermag, die mit denen der immer weiter fortschreitenden Instrumentalisten gleichzusetzen wären.

Das Tarana-Idiom soll im 13. Jahrhundert von Hazarat Amir Khusrow, dem Hofmusiker des Mogul Alladin Khiliji in Delhi, entwickelt worden sein. Das Wort selbst ist persischen Ursprungs. Der größte Meister des Tarana in seiner swingenden Version ist heute in Indien Ustad Nissar Hussain Khan. John Hammond ist der Ansicht, daß es Khan leicht hätte, in Amerika zum populärsten indischen Künstler zu werden. Die hervorragendste Tarana-Spezialistin ist Sunanda Patnaik. „Ella sollte sie hören!“, sagte John Hammond spontan, und John Gensei kommentierte „Das muß ich Sheila Jordan vorspielen!“

Die Down Beat Leser sehen in Ravi Shankar längst einen der ihren, das bewies Ravis Nominierung auf den zweiten Platz unter der Kategorie „verschiedene Instrumente“ im Down Beat Poll. Das oben erwähnte Sängerpaar könnte demnach die Chance haben, an erster Stelle in der jeweiligen Kategorie genannt zu werden.

Tarana gewährleistet kommerziellen Erfolg auf dem amerikanischen Musikmarkt und wäre am besten geeignet, die indische Gesangkunst ganz allgemein auf dem amerikanischen Musiksektor bekannt zu machen. Für die, die die Musik ernsthaft betreiben, ist Tarana gewissermaßen die offene Tür, durch die sie zu den anderen berühmten Größen des indischen Gesangs Zugang finden könnten. Ich nenne hier vor allem den schon verstorbenen Faiyaz Khan, die Gebrüder Dagar, die mehr einen kühlen Gesangsstil ohne Vibrato vertreten, und Kesarbai Kerkar, die sich vor Jahren aus Furcht vor Kopisten, die die Reinheit ihrer Musik entweihen könnten, dazu entschlossen hat, keine Platte mehr aufzunehmen. Der Jazzfreund, der sich einmal mit der indischen Gesangkunst befaßt hat, kann auf Anhieb sagen, welche Art der indischen Musik swingt und

welche nicht. All die oben erwähnten Vokalistinnen swingen ganz enorm.

Jazz-Vokalistinnen sind die einzigen, die sich von Tarana direkt und nachhaltig beeinflussen und befruchten lassen könnten. Die Tradition des Jazz zeigt, daß er immer eine Musik gewesen ist, die außerordentlich aufnahmebereit war und immer nach neuen Klängen suchte. Manche Erscheinungsformen von Tarana sind so swingend, daß man sie bereits als Jazz ansprechen könnte. Pop- und Rock-Sänger werden sicherlich erst aus zweiter Hand — nämlich durch die Jazzvokalistinnen — von Tarana beeinflusst werden. Doch eine Schwierigkeit gilt es dabei zu überwinden: es dauert Monate, wenn nicht gar Jahre anstrengenden, hingebungsvollen Übens — ähnlich wie es die Jazz-Instrumentalisten hinter sich haben — bis die Jazz-Vokalistinnen die Fertigkeit erworben haben, die den indischen Tarana-Experten zuzueigen ist. Auch der talentierteste Jazz-Vokalist wird herausfinden, daß es ihm auf Anhieb unmöglich sein wird, Tarana sofort nach dem ersten Höreindruck nachzusingen, ohne sich einem neuartigen Stimm-Training zu unterziehen. Die indischen Vokalistinnen brauchen Jahre harter Arbeit, um ihre Stimmen zu entwickeln, wie es auch bei den Opernsängern der westlichen Welt ungeschriebenes Gesetz ist. Ich möchte noch anführen, daß die Opernstimmen aus der Sicht der Inder unnatürlich und gekünstelt klingen. Eine weitere Schwierigkeit wird für den Jazz-Vokalistinnen der westlichen Welt der Umstand sein, daß es unmöglich ist die Tarana-Gesangstechnik mit den Notationsmöglichkeiten des westlichen Musiksystems festzuhalten, geschweige denn die vielen zungenbrecherischen Silben genau zu artikulieren.

Der Avantgarde Jazz braucht heute dringend Tarana-orientierte Sänger. Damit wäre die Gewähr gegeben, daß die neue Musik populär wird. Zugleich könnte das einen stabilisierenden Einfluß auf die gesamte Jazz-Bewegung zur Folge haben, die mir im Moment noch sehr schwankend erscheint. Vokalistinnen, die die Tarana-Fertigkeiten besitzen, haben die Chance, dem neuen freien Jazz zu einem großen Publikum zu verhelfen. Im Lauf der Jahrzehnte hat sich immer wieder gezeigt, daß die menschliche Stimme die größte Anziehungskraft besitzt und sich Gesangsplatten allgemein in weitaus größeren Stückzahlen absetzen lassen als reine Instrumental-Aufnahmen. Mit der Zunahme des Publikums würde sich die neue Richtung des Jazz endgültig etablieren.

Jedermann auf dem Jazzgebiet, mit dem ich Gelegenheit hatte, über diesen

Sachverhalt zu diskutieren und der die Beispiele der Tarana-Gesangskunst hörte, stimmte mit mir in den folgenden beiden Punkten überein:

1. Der Jazz sollte sich möglichst schnell mit der indischen Gesangstechnik, dem Tarana auseinandersetzen. Zuerst durch Platten und dann durch persönlichen Kontakt mit den indischen Tarana-Experten, die zu

Jazz-Festivals und Jazz-Konzerten herangezogen werden und auch in Clubs auftreten könnten.

2. Tarana beinhaltet mit Sicherheit eine zwingende, attraktive neue Richtung für die Jazz-Vokaltechnik und es ist nur eine Frage der Zeit, bis der Jazz durch diese neue, bisher noch nicht in Betracht gezogene Musik nachhaltig beeinflusst und befruchtet wird.

VERA AUER

zwischen Jazzmobile und Jazzvesper

Die aus Österreich stammende Vibraphonistin Vera Auer spielt gewöhnlich im Sommer bei den Jazzmobile-Unternehmen, die in Harlem und Brooklyn für die schwarze und die puertorikanische Bevölkerung durchgeführt werden. Außerdem gibt sie Konzerte in der Public Library in Harlem und tritt bei den Jazz-Vespers der St. Peter Church auf der Lexington Avenue auf. Pastor John Gensei veranstaltet jeden Sonntagmittag um 17.00 Uhr einen Gottesdienst, bei dem im Wechsel Jazz-, Rock- oder Folkloregruppen auftreten. Der Großteil der Zuhörer resultiert sich aus ganz jungen Leuten, meist aus Studenten, die manchmal mit Bussen aus Connecticut oder New Jersey kommen. „Die Ansprachen von Pastor Gensei nehmen Stellung zu den Problemen, die sich uns heute stellen“, sagt Vera, „er läßt auch verschiedene andere Leute, die etwas zu sagen haben, zu Wort kommen. Das verstärkt das Gemeinschaftsgefühl und wir spüren sehr viel Zusammengehörigkeit. Meist gibt es nach den Vespers angeregte Diskussionen.“

Zu Veras Gruppe gehören heute Richard Williams, Trompete, Hugh Brodie, Sopran- und Tenorsaxophon, oder Paul Jeffery, Tenorsaxophon, Bob Cunningham oder Roland Wilson, Bass, und Walter Perkins, Schlagzeug. Das Quintett spielt durchweg Originalkompositionen, die Vera - sie schreibt jetzt wieder mehr als früher — und die anderen vier Mitglieder beisteuern. „Eigentlich könnte man unsere Musik als Free Jazz bezeichnen“, meint Vera, „denn die Konzeption ist nur ein Skelett. Sie entsteht hauptsächlich, wenn wir proben und da ergeben sich Dinge, die man nie am Schreibtisch erarbeiten könnte. Viel wird während des Spielens verändert. Es gibt keine festgelegten Harmonien. Manchmal treffen wir uns und spielen einfach los ohne irgendwelche vorherigen Absprachen. Aber es ergibt sich dabei immer eine Form, wir schmelzen zusammen und

plötzlich bestimmt dieser oder jener eine Richtung, die wir dann alle gehen. Jedes Mitglied des Quintetts ist gleichberechtigt. So wenig wie meine Kollegen habe ich je die Ambition gehabt, mich selbst besonders herauszustellen. Ich habe mich noch niemals als eine Solistin am Vibraphon betätigt, die sich als Star von einer Rhythmusgruppe begleiten läßt. Es war für mich immer sehr wichtig, mit Bläsern zusammenspielen, um mit ihnen eine Einheit zu bilden. Auch suchte ich immer nach Bassisten und Schlagzeugern, die spannungsreiche Soli spielen können. Jedes Mitglied sollte die gleichen Fähigkeiten mitbringen und demnach auch die gleichen Spielchancen bekommen. Es soll sich jeder als Individuum hervortun aber auch gleichzeitig in der Gruppe harmonisieren und zu einer Kommunikation gelangen können.“

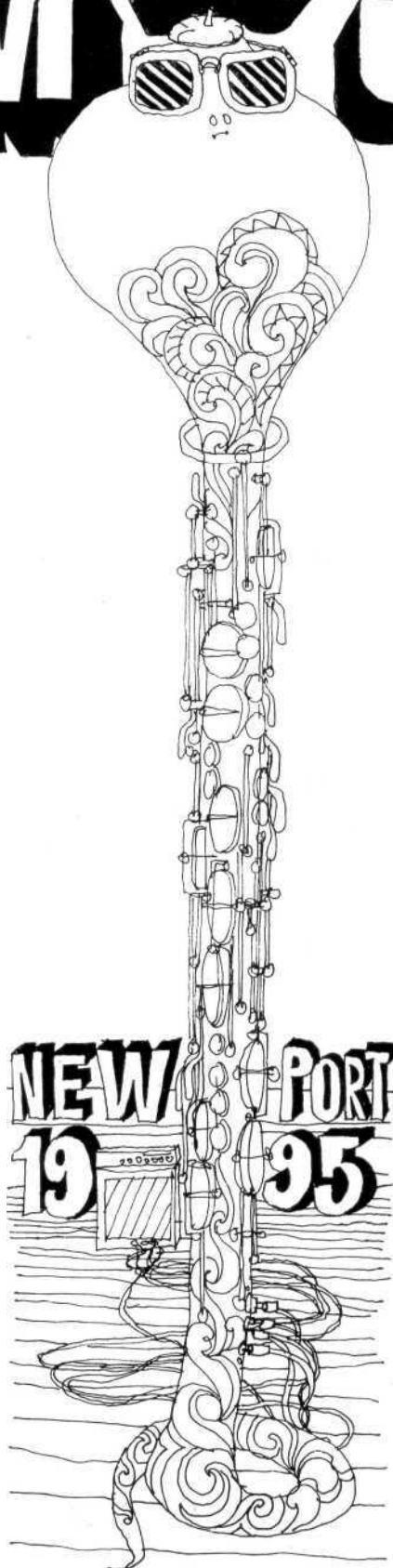
Wie sehr das Gelingen der Jazz-Gottesdienste von der gebotenen Musik abhängt, zeigte sich nicht zuletzt am 11. Oktober, dem Tag des Sjährigen Bestehens der Jazz-Vespers. Der Gottesdienst dauerte von 5 Uhr nachmittags bis 6 Uhr früh, wobei alle Gruppen, die im Laufe der Zeit in St. Peter gespielt hatten, eingeladen worden waren. Die Kirche war bis auf den letzten Stehplatz gefüllt und selbst auf der Straße standen noch stundenlang Leute, die nicht mehr hineingelangen konnten. Eric T. Vogel

TRIUMPH BREHM DES JAZZ

Wer hätte vor drei Jahren schon gedacht, daß die einzig wahre Form der Jazz-Musik, der Brehm-Jazz, so schnell die verdiente Anerkennung finden würde? Was Brehm-Jazz ist, wissen Sie ja alle, liebe Leser, aber für die wenigen Reaktionäre möchte ich kurz erklären, daß die Brehm-Jazzmusiker nicht mehr auf den althergebrachten und abgedroschenen Instrumenten spielen, sondern auf lebendigen Tieren, die dementsprechend manipuliert werden, soweit sie der Stimmung des Stückes entsprechen sollen. So traten an die Stelle von Trompete, Alt- oder Tenorsax verschiedene Katzen und Hunde sowie andere leicht transportable Tiere; der Baß wurde erfolgreich von größeren Tieren wie Bären, Kühe und Ochsen ersetzt, und die Perkussion wird mit Klapperschlangen, Störchen, Schildkröten (man schlägt zwei aufeinander) und Spechten absolviert.

Kommen wir nun zu unserem Bericht. Der Abend, an dem der Brehm-Jazz im Mittelpunkt des Programmes stand, war auch in finanzieller Hinsicht ein voller Erfolg. Die ersten fünf Reihen waren bis zum Bersten gefüllt. Das Konzert begann gleich mit einer Top-Gruppe, nämlich mit dem Emperor Jones Quartett in der Besetzung: Emperor „Cat“ Jones (Katze), Theophile Bark (Dackel und Bernhardiner), Wilbur Honey (Bär) und Quasimodo Clonk (Klapperschlange und Schildkröten).

Das Quartett begann mit „Tierlebens Delight“, als Synthese des Brehm-Movements gedacht. „Cat“ Jones war in Hochform und entlockte seinem Instrument, einer erstklassig klingenden Angorakatze, bestechende Töne. Interessanterweise war Jones eher in zurückhaltender Stimmung, denn er verbrauchte im ersten Stück nur zwei Katzen,



während er sonst um diese Zeit bereits 4-6 Stück erledigt hatte. Er würgte die Katzen nur bei bedeutungsvollen und sozialkritischen Höhepunkten und zog sie auch sehr selten am Schwanz. Sein unzertrennlicher Partner Bark hingegen bot das, was man von ihm erwartet hatte. Während er am Dackel orientalische und indische Einflüsse hören ließ, brachte er am Bernhardiner erdige „funky“ Bluesphrasen, angelehnt an die beste Tradition.

Die Rhythmusgruppe marschierte herrlich swingend in Unterstützung der zwei Solisten, obwohl man sich von Quasimodo Clonk etwas mehr Intensität gewünscht hätte. Aber das wurde vom einmaligen Wilbur Honey wettgemacht. In seinem langen und epischen Bären-Solo ging er weit über die gegebenen Grenzen (auch die des Bären) hinaus, was eine Reaktion des Instrumentes hervorrief. Im Lincoln Hospital von Newport erklärte er am nächsten Tag, daß die Möglichkeiten seines Instrumentes noch lange nicht ausgenutzt seien und daß er einen ukrainischen Braunbären bestellt habe, welcher noch besser klingen solle als der gestern erschossene.

Bevor die Jones Gruppe ihren Teil beendete, gab es noch ein rührendes Intermezzo. Ein 65jähriger Tenorist, Sonny Rollins, der immer zur Avantgarde gehalten hatte, gesellte sich zur Brehm-Gruppe. Er wirkte pathetisch und deplaciert mit seinem „Saxophon“, denn es mischte sich nur schlecht mit dem Bernhardiner. Sofort realisierte er die Unzulänglichkeit seines Instrumentes, legte es weg und versuchte sich mit dem Dackel von Bark, der ihn jedoch in die Wade biß, worauf er schleunigst die Bühne

Sonderbericht von Oscar »Catdog« Klein, Brehmer Townmusicians

verließ. Doch gebührt Sonny Rollins für seine Unterstützung des Brehm-Jazz Dank und Anerkennung.

Anschließend trat eine Veteranen-Band, die „Cherry Sheppy Stompers“, auf, stürmisch begrüßt vom älteren Teil des Publikums, welches die seichte Unterhaltungsmusik dieser alten Herren noch immer über alles schätzt. Besetzung: Don „Pops“ Cherry (Trompete), Archie „Happy“ Shepp (Klarinette), Roswell „Tailgate“ Rudd (Posaune), Pharoah „Chops“ Sanders (Sopran), Cecil Taylor (Piano), Sonny Sharrock (Banjo) und Sunny „Tip-Tap“ Murray (Drums und Washboard). Die Band richtete sich voll nach dem schlechten Geschmack ihres Publikums und spielte Gassenhauer wie „Karma“, wobei die Anhänger laut mitgröhlten. Erschreckend Cecil Taylor, der nur selten das Niveau eines mittelmäßigen Barpianisten erreichte.

Die Situation verbesserte sich schlagartig mit einem Blues-Sänger, welcher die Vorteile des Brehm-Jazz erfaßt hatte. Es handelt sich um „Lonesome Blind Useless One Leg Homesick Unhappy Poor Boy“ Jefferson, der Blues-Man aus dem Süden. Allein beherrschte er die Bühne, sang mit viel Feeling und begleitete sich selbst am Louisiana-Rebhuhn, wobei er bewies, daß er die Technik des „Strangle-Neck“ vollkommen beherrscht. Mit dem Ende des Rebhuhnes kam auch das Ende seines Auftritts und nur ungern ließen wir diesen sympathischen und integren Künstler ziehen.

Von allen ungeduldig erwartet, erschienen zwei Brehm-Exponenten aus anderen Kontinenten, nämlich der Afrikaner Mbwhowna K'Gnbhutdnu, Gnu, und der Tibetaner Confucius „Conny“ Chow Mein am Lama. Der letztere riß das Publikum mit seiner originellen Musik derartig

mit, daß die Tatsache, daß das Lama ständig die Zuhörer anspuckte, niemanden besonders störte. War Afrika das Ursprungsland des Jazz, wie man immer in alten Büchern liest? Nach dem enttäuschenden Auftreten K' Gnbhutdnu zu urteilen, nein! Verbissen und erfolglos versuchte er dem Gnu einen Ton zu entlocken, aber dieses beschmutzte die Bühne, fraß den Hut und das dringend benötigte Akkordheft des greisen Produzenten-Pianisten George Wein und führte sich auch sonst ungebührlich auf. Nach diesem Erlebnis darf ich wohl die Validität des Gnus als Jazz-Instrument anzweifeln.

Doch dann stand der großartige Hundist Clarence „Dog“ Miller auf dem Programm. Miller trat das Erbe der großen Jazz-Pianisten an, indem er gleichzeitig auf 88 Hunden spielte, oft an Art Tatum erinnernd. Ein Raunen der Enttäuschung ging durch die Zuhörerschaft, als er nur mit drei Hunden erschien. Wie einst Charles Mingus, trat er ans Mikrofon und klagte die Gesellschaft an, die ihn an der Ausübung seiner Kunst hindere. Tatsächlich ist das Schicksal Millers nicht beneidenswert. Im letzten Jahr hatte er nur ein Engagement als Solo-Hundist, und bei diesem gingen ihm vier Hunde, zwei A, ein Cis und ein F, verloren, seither ist sein Instrument unvollständig. Etwas später wurde das tiefe E (eine Bulldogge) tollwütig und tötete einen Schallplattenproduzenten, was Millers Karriere als Recording Artist stark beeinträchtigte. Am diesjährigen Newport Festival sei er nur mit drei Hunden erschienen, da die Gage den Transport der restlichen Hunde nicht ermöglichen konnte.

Miller spielte trotzdem ein herrliches Stück im Modal-Aufbau, indem er aus den drei Hunden bis zu

17 verschiedene Töne herausholte. Abschließend gab er resigniert kund, daß er sich wahrscheinlich von der Szene zurückziehen werde, was von allen mit Bedauern aufgenommen wurde.

(Einige Monate später sah ich Miller in einem hocheleganten Anzug auf der Terrasse eines teuren Hotels sitzen, vor sich einen seltenen Import-Whisky. Ich begrüßte ihn freudig, aber er schien mich nicht mehr zu kennen. Schließlich sagte er zerstreut: „Ach ja, der Jazz-Kritiker“, bedeutete mir, mich zu setzen und offerierte mir eine teure Import-Gauloise. Als ich ihn über die Ursache seines offensichtlichen Wohlstandes befragte, antwortete er nicht, sondern holte eine ziemlich kleine Konservendbüchse aus der Tasche, auf der stand geschrieben „Millers Original Imported Dogmeat“. Er zwinkerte mir zu und sagte: „Du weißt, daß man fast kein echtes Fleisch finden kann, seit die Sojabohne als Kunstfleisch auf den Markt gekommen ist. Für richtiges Fleisch wird jeder Preis bezahlt, gleich ob Hund, Katze oder Roß. Ich habe die Produktion mit meinem Instrument als Rohmaterial gestartet, allein die untere Oktave reichte für zweihundert Büchsen, jede ä 45 Dollar.“ Er steckte die Büchse wieder ein und sah mich abwesend und glasig an, ich war bereits wieder aus seinem Gedächtnis verschwunden.)

Es war also ein begeisterndes und aufschlußreiches Festival. Zu erwähnen wäre noch, daß am nächsten Tag die All Stars des 95jährigen Louis Armstrong ein Konzert absolvierten. Obwohl die Leistung beachtlich war, muß ich doch feststellen, daß sich dieser Musiker irgendwie festgefahren hat und nichts Neues mehr bringt. Dann schon lieber Brehm-Jazz!

April 1971
Nr. 4/XX
DM 2,-
sfr. 2,50
öS. 14,-

B 21032 E

PODIUM



JAZZNEWS

German All Stars, Mangelsdorff Quartett und Hagaw auf Tournee

Das Concert Büro Claus Schreiner, Marburg, führt im April und Mai folgende Tourneen durch:

German All Stars mit Manfred Schoof, Ack van Rooyen, Albert Mangelsdorff, Rudi Fuesers, Emil Mangelsdorff, Michel Pilz, Gerd Dudek, Heinz Sauer, Wolfgang Dauner, Günter Lenz und Ralf Hübner: 22. April Heilbronn, Harmonie, 23. Regensburg, Neuhausaal, 24. April Schweinfurt, Theater, 1. Mai Wiesbaden, Staatstheater, 22. Düsseldorf, Robert-Schumann-Saal, 24. Frankfurt, Volkshaus, 25. Mai Würzburg, Huttensäle.

Albert Mangelsdorff Quartett mit Mangelsdorff, Günter Lenz, Heinz Sauer, Ralf Hübner: 20. April Dülmen, 21. April Saarbrücken, 4. Mai Straßburg, 5. Michelbach, 6. Ludwigshafen, 12. Mülheim/Ruhr, 13. Wuppertal, 14. Bochum und 15. Mai Oldenburg.

Hagaw Band, Happy Jazz aus Warschau: 22. April Villingen, 24. Karlsruhe, 26. Frankfurt, 27. Hannover, 28. Bochum, 29. Hamburg, 30. April Hildesheim, 1. Mai Braunschweig, 2. Brlon, 3. Koblenz, 4. Oberhausen, 5. Bonn, 6. Meschede, 8. Bremerhaven und 9. Mai Neumünster. Am 20. und 21. April nimmt die Hagaw eine neue Langspielplatte für MPS auf, nach der Tournee produziert sie eine SOminütige Farb-Fernseh-Show.

IV. Internationales Hot Jazz Meeting Hamburg

Das IV. Internationale Hot Jazz Meeting findet vom 29. April bis zum 7. Mai in Hamburg statt. Hier das Programm:

29. April, 20 Uhr, Eröffnungskonzert im Auditorium Maximum: Abbi Hüblers Low Down Wizards, Stefan Grossman, New York, Hagaw Band, Warschau, Humphrey Lyttelton and his Band, London, und die Old Merry Tale Jazzband mit dem Trompeter Wingy Manone.

1-Mai, 18-24 Uhr, Riverboat-Shuffle auf den Dampfern Hamburg und Elbe mit Monty Sunshine's Jazzband, London, Max Collie's Rhythm Aces, Birmingham, und den Black Birds of Paradise, Hamburg.

6. Mai, Jazzfilme, vorgeführt von Joe Viera, Live-Jazz mit den Jailhouse Jazzmen, den Jazz Lips und der Marcells Total Blues Co.

7. Mai, 20-3 Uhr, Jazzbandball im Winterhuder Fährhaus mit Monty Sunshine's Jazzband, Max Collie's Rhythm Aces, den Jailhouse Jazzmen und der Basse Seidelins Ragtime & Skiffle Group, Kopenhagen.

Das IV. Internationale Hot Jazz Meeting wird von der Konzertdirektion Karsten Jahnke, 2 Hamburg 19, Heußweg 70, veranstaltet.

3. Berner Hot Jazz Festival

Aufgrund des großen Erfolges des letztjährigen Berner Hot Festivals hat sich der Wolverines Jazzclub in Bern entschieden, in diesem Jahr erneut ein Festival zu veranstalten. Unter dem Patronat des Berner Stadtpräsidenten Dr. R. Tschöpät findet das Berner Hot Jazz Festival am 7. und 8. Mai statt. Verpflichtet wurden Slim Gaillard, Slam Stewart, Milt Buckner, Jo Jones, Champion Jack Dupree, Micky Baker, die Raimond Droz Dixie All Stars mit der Sängerin Martine Kay sowie die besten Schweizer Oldtime Jazzformationen. Wie bisher wird das Schweizer Radio die Höhepunkte des Festivals aufzeichnen.

Harry Arnold und Derek Humble gestorben

Am 11. Februar starb der schwedische Bandleader, Arrangeur, Komponist und Saxophonist Harry Arnold im Alter von 50 Jahren in Stockholm. Arnold leitete schon in den 40er Jahren eine eigene Band, ging danach als Tenorsaxophonist zu Thore Ehrung und stellte 1952 wieder ein Orchester zusammen. 1956 gründete er für den schwedischen Rundfunk eine All Star Band. In den letzten Jahren betätigte er sich auch als Film-Musik-Komponist. Zu seinen bemerkenswertesten Platten gehörte das Harry Arnold Guest Book, bei dem Arnold mit dem schwedischen Radio Studio Orchester verschiedene amerikanische Solisten wie Nat Adderley, Benny Bailey und Coleman Hawkins begleitete.

Im Alter von erst 40 Jahren starb Anfang März der englische Altsaxophonist Derek Humble. In den 50er Jahren spielte er vorwiegend in seiner Heimat, gastierte mit Ronnie Scott und Vic Feldman auch in den USA. Seit 1957 war Humble Saxophonsatzführer des Kurt-Edelwagen-Orchesters und gehörte seit Ende der 50er Jahre auch den Clarke-Boland-Ensembles

an. Eindrucksvolle Soli von Humble wurden u. a. auf der Platte „Volcano“ festgehalten, die die Clarke-Boland Big Band im Ronnie Scott Club in London aufnahm.

Ella und Count auf Tournee

Ella Fitzgerald wird in einigen deutschen Städten mit dem Count Basie Orchester auftreten. Hier die Termine: 23. April Berlin, Deutschlandhalle, 24. Hamburg, Musikhalle, 28. Frankfurt, Jahrhunderthalle, 29. Stuttgart, Liederhalle, und 30. April Düsseldorf, Philips-Halle. Mit dem Tommy Flanagan Trio stellt sich Ella am 17. April in Köln, Gürzenich, 21. München, Deutsches Museum, und am 5. Mai in Bonn, Beethovenhalle, vor.

Internationales New Jazz Meeting auf Burg Altena

Zum diesjährigen Internationalen New Jazz Meeting auf Burg Altena, das Ende Juni stattfindet, konnte jetzt das Tomasz Stanko Quintett aus Polen verpflichtet werden. Außerdem werden auftreten: die Albert Mangelsdorff-John Surman Group, das Peter Brötzmann Trio, der Dave Pike Set, das New Jazz Ensemble um Manfred Schoof, Pierre Courbois Association und Karin Krog. Weitere New Jazz Bands, die sich für eine Teilnahme interessieren, können sich an Karlheinz Klüter, 586 Iserlohn, Sundernallee 41, Tel. 0 23 71 / 6 31 62, wenden.

Humphrey Lyttelton in Deutschland

Die Humphrey Lyttelton Band, der z. Z. Kathy Stobart, Tenorsaxophon, Bruce Turner, Klarinette und Altsaxophon, Colin Purbrook, Piano, Dave Green, Baß, und Brian Markheim, Schlagzeug, angehören, gastiert im April und Mai in folgenden deutschen und schweizerischen Städten: 26. April Bergkamen, Studio-Theater, 27. Wilhelmshaven, Gorch-Fock-Haus, 28. Hamburg, NDR Studio, 29. Hamburg, Auditorium Maximum, 30. April Minden, Stadttheater, 1. Mai Herford, Army Camp, 3. Zürich, Volkshaus, 4. Basel, Stadtcasino, 5. Glarus, Gemeindehaussaal, 6. Mai Baden, Kursaal. Beim Gastspiel am 27. April in Wilhelmshaven stellt sich als zweite Formation noch die Monty Sunshine Jazzband vor. Die Tournee wird veranstaltet von der Konzertdirektion Karsten Jahnke in Hamburg.

Louis Armstrong bekam kürzlich von seinen langjährigen Freunden und Partnern eine Trophäe sowie ein silbernes Mundstück überreicht. Zu diesem „Salute to Satch“, der im Tropicana Hotel in Las Vegas gefeiert wurde, hatten sich Ella Fitzgerald, Duke Ellington, Woody Herman, Pete Fountain, Peggy Lee, Fats Domino, Ray Anthony und Andy Russell eingefunden.

Louie Bellson startete kürzlich eine Reihe von Sonntagnachmittags-Sessions, die regelmäßig um 17.00 Uhr in Donte's in Hollywood stattfinden und sich auf Anheb großer Beliebtheit erfreuen.

Inge Brandenburg hatte bei ihrem Gastspiel im Pols Club in Brüssel einen so großen Erfolg, daß mit ihr ein Re-Engagement im Oktober vereinbart wurde.

Marion Brown bekam vom Yale University Repertory Theatre den Auftrag, zu Georg Büchners „Woyzeck“ die Musik zu schreiben. Bei dem Stück, das vom 1.—24. April gezeigt wird, tritt auch das Creative Improvisation Ensemble auf. Marion Brown plant mit seiner Gruppe im Sommer wieder nach Europa zu kommen.

Jiri Cikhart, Fachmann für Jazz und afroamerikanische Folklore, starb am 1. Februar im Alter von 53 Jahren in Prag. Cikhart gestaltete Sendereihen im tschechoslowakischen Rundfunk und produzierte verschiedene Alben beim Supraphon-Grammophon-Club, so „The songs of black folk“, „The music of black folk“ und „Negro Spirituals“. Seine ersten Veröffentlichungen über Jazz erschienen bereits in den 50er Jahren.

Buck Clayton verkündete kürzlich resigniert, er könne auf Grund seines schlechten Gesundheitszustandes wahrscheinlich nie wieder spielen. Sofort veranstalteten verschiedene englische und in England heimisch gewordene amerikanische Jazz-Stars, unter ihnen Zoot Sims, Blossom Dearie und Jon Hendricks, ein Benefizkonzert für den kranken Trompeter.

Bill Evans hat einen langjährigen Vertrag mit Columbia Records unterschrieben. Sein erstes, von Teo Macero für diese Firma produziertes Al-

bum wird in diesen Tagen erscheinen.

Die German All Stars nahmen in verschiedenen Besetzungen in Tokio Platten für japanische Firmen auf. So produzierten das Albert Mangelsdorff Quartett eine LP im Jazz Club DUG, Gerd Dudek und Günter Lenz zusammen mit dem Pianisten Takehiko Honda und dem Schlagzeuger Motohiko Hino ein Quartett-Album, und Columbia holte die German All Stars in voller Besetzung ins Plattenstudio. Wolfgang Dauner spielte zusammen mit dem japanischen Pianisten Masahiko Sato eine Klavier-Duo-Platte ein. Einige Solisten der German All Stars stellten sich auch mit japanischen Kollegen in verschiedenen Jazzclubs Tokios vor.

Lasse Gullin, schwedischer Bariton-saxophonist, der sich in letzter Zeit auch als Komponist einen guten Namen gemacht hat, plant in nächster Zeit mit einem Trio (besetzt sind Klavier, Baß und Schlagzeug) nach Deutschland zu kommen. Gemanagt wird Gullin heute von der SEMA Music & Artist Agency, Kopenhagen. Gullins Suite „Jazz Amour Affair“ soll im Mai auf Odeon-EMI erscheinen.

Dusko Goykovich fliegt am 14. April mit seiner Big Band nach Bukarest. Das ist die erste Station einer Gastspielreise, die mit Unterstützung des Goethe-Institutes durchgeführt wird und auf Initiative der Deutschen Botschaft in Belgrad zustande kam. Insgesamt sind 15 Veranstaltungen in Rumänien, Ungarn und Jugoslawien geplant. Die Big Band hat am 7. April eine Produktion im Bayerischen Rundfunk und spielt vom 10.—12. April im domicile in München.

Heinz von Hermann ist seit einiger Zeit Mitglied des SFB-Orchesters in Berlin. Der Tenorsaxophonist stammt aus Wien und gehörte zu dem Musikkreis um Fatty George. Anfang der 60er Jahre kam er nach Deutschland, spielte vorwiegend in Clubs, machte dann einen Abstecher nach Afrika und ließ sich anschließend für zwei Jahre in Madrid nieder, wo er zur Hausband des Whiskey Jazz Clubs gehörte. In den letzten drei Jahren lebte von Hermann in München und war Mitglied des Max Greger Orchesters.

J. C. Higginbotham liegt derzeit krank im Harlem Hospital in New York.

Jan Huydts spielt mit seinem Trio in nächster Zeit in folgenden Städten: am 2. April in Karlsruhe, Ziegler-Saal, 3. Karlsruhe, Jazz Pub, 5. Venlo, 6. Köln, 9. Delft, 10. Krefeld, 15. Düsseldorf, Down Town, 16. Göttingen, 17. Duisburg, 18. Eindhoven, 19. Hannover, 27.728. Brüssel, 29. Aachen, 30. Ulm, am 1. Mai in Kirchheim/Teck und am 2. in Dünkirchen beim Jazz Festival.

Roland Kirk wirkte kürzlich bei der Ed Sullivan Show mit, die vom CBS Fernsehen in den USA produziert wird. Für seinen 5-Minuten-Auftritt stellte Kirk sich eine Gruppe aus Archie Shepp, Charles Mingus, Roy Haynes und anderen zusammen.

Die Reform Art Unit wird im Museum des 20. Jahrhunderts in Wien sowie bei zwei internationalen Musikfesten vertreten sein. Während der Wiener Festwochen werden die Mitglieder dieser österreichischen Free Jazz Gruppe Kompositions- und Improvisationsmodelle auf elektronischen und herkömmlichen Instrumenten in verschiedensten Duo- und Triobesetzungen präsentieren, und zwar in Verbindung mit der Demonstration von Körperdesign und der Ausstellung zeitgenössischer Graphik in der Galerie „Junge Generation“ in Wien.

Dieter Seelow tritt mit seinem Trio im April und Anfang Mai in folgenden Jazzclubs auf: 2. April Darmstadt, Schloßkeller, 3. Wiesbaden, Jazzhouse, 10. Darmstadt, Jam-Pott, 14. Tübingen, Jazzkeller Uptown, 16. Ulm, Sauschdall, 17. Villingen, 23. April Nürtingen, Club Kuckucksei, 1. Mai Hardt bei Schramberg, Barn-Club, 7. Tübingen, Uptown, 8. Pforzheim, Club 55, 14. Mai Esslingen, Jazzkeller.

Harry Shields, Bruder des berühmten Original Dixieland Jazzband-Klarinettisten Larry Shields, der selbst auch Klarinette blies, starb vor kurzem im Alter von 71 Jahren in New Orleans.

Joe Venuti reiste Ende März zu Plattenproduktionen nach Villingen. Der Jazz-Geiger, der im letzten Jahr ein unerwartetes Comeback erleben durfte, machte schon zuvor Aufnahmen für MPS, und zwar mit den Newport All Stars in Basel.

Jiggs Whigham, Edelhagen-Posaunist, kam am 19. März nach Villingen, wo er für MPS Plattenaufnahmen machte.

Mary Lou Williams spielt seit letztem November mit großem Erfolg in „The Cockery“ im Greenwich Village in New York. Sie wird von dem Bassisten Michael Fleming begleitet.

Charles Mingus — heute

Interview von Francois Postif (mit freundlicher Genehmigung von JAZZ HOT, Paris)

„Sie waren vom Tod Eric Dolphys sehr betroffen, Charles Mingus, was bedeutete Eric Ihnen?“

„Alles, was mir in den Kopf kommt, wenn ich von ihm sprechen will, ist, daß er tot ist und daß er ein wirklicher Freund war. Ich kannte Eric schon von der Zeit her, als wir noch Jungens waren; wir gingen in die selbe Musikschule in Californien. Eric war wirklich ein Freund.“

„Als ich Eric interviewte — es ist schon ein Dutzend Jahre her — sprach er von seinen Problemen und wie er es anstellen müsse, um von seiner Musik zu leben. Zu jener Zeit beneidete er Ornette Coleman glühend, der sich schon einen Namen gemacht hatte...“

... Ich beneidete ihn auch, am Anfang meiner Musikerlaufbahn hatte ich viele Schwierigkeiten. Aber um auf Eric und Ornette zurückzukommen, sie vertraten ganz unterschiedliche Stile und es ist normal, daß sich beide auf ganz verschiedene Weise durchsetzen mußten.“

(Mingus gab deutlich zu verstehen, daß er nicht mehr über Eric reden wollte und ich wechselte das Thema.)

„Lassen Sie uns von etwas anderem sprechen. Was geschah mit Bob Thiele und seiner Produktion Ihres ‚Black Saint‘ für Impulse?“

„Bob Thiele — ‚der Aufnahmeleiter‘ — woher wissen Sie davon?“

„Die einschlägige Presse ist darüber informiert!“

„Nun, die zweite Seite dieser Platte wurde aus Ausschuß zusammengestellt, da RCA Victor das Originalband verloren hatte bzw. die Aufschriften auf den Bandkartons verwechselt wurden und sie nicht mehr wußten, wo sie das Original gelassen hatten. Als die Platte veröffentlicht werden sollte, nahm man die anderen Stücke, die man aneinandermontierte, um ja alles schnell fertigstellen zu können. Ich bin eigentlich mit dem Resultat gar nicht so sehr unzufrieden, es ist ganz passabel so, aber meiner Meinung nach hätte man noch eine neue Plattensitzung

arrangieren sollen, denn so war es ja nicht genau die Musik, die ich geschrieben hatte. Zum Beispiel hörte man auf dem Original Charlie Mariano, der bei der Sitzung mit dabei war, sehr ausführlich, auf der Platte dagegen nicht. Es ist für einen Komponisten wie mich wichtig, auf der Platte tatsächlich das wiederzufinden, was man geschrieben und gespielt hat.“

„Hören Sie Ihre Platten heute oft?“

„Jetzt nicht mehr. Früher, als ich noch einen Plattenspieler hatte, ja, aber er wurde mir aus meinem New Yorker Appartement gestohlen und ich habe dann keinen mehr gekauft. Zuvor habe ich oftmals meine Platten gehört und mein Lieblingsstück war ‚What love‘. Heute höre ich meine Aufnahmen einmal ab wenn sie veröffentlicht werden — das zuletzt aufgenommene Album ‚Mingus at Monterey‘ erschien bereits vor sechs Jahren. Danach habe ich nicht mehr viele Platten gemacht — ich bin zu müde. Aber es gab eine Zeit, da arbeitete ich speziell Stücke aus, die ich aufnehmen wollte. Ich werde jetzt mit einer japanischen Firma einen Vertrag abschließen, die ihren Sitz in New York hat.“

„Was sind Ihre augenblicklichen Tendenzen in der Musik?“

„Ich habe nur ein musikalisches Anliegen: Musik zu schreiben. Und ich schreibe nur Musik, die ich liebe - wenn sie mir nicht gefällt, dann vernichte ich sie und schreibe etwas Neues.“

„Was halten Sie von den neuen Musikern? Glauben Sie, daß es große Persönlichkeiten in der neuen Generation gibt?“

„Es muß welche geben — aber wo sind sie?“

„Ich würde da z.B. Pharoah Sanders anführen ...“

„Wen? Es ist vielleicht ein großer Musiker, aber ich weiß es nicht. Ich interessiere mich überhaupt nicht für ihn, ich interessiere mich für niemand anderen außer für mich selbst und das genügt mir!“

„Die Reaktion der Leute, die Ihre Musik hören, interessiert Sie die nicht?“

„Die Musik ist ein Metier und es ist gut, Arbeit zu haben. Das ist genau so, wie wenn Sie Ihrer Arbeit nachgehen. Ich habe auch meine Arbeit — und wenn Sie lieben, was ich mache, um so besser für Sie. Wenn nicht, dann eben nicht. Wenn Ihnen das, was ich mache, nicht zusagt, dann vergessen Sie es.“

„Ich gehe mit Ihnen einig, aber auf der anderen Seite bin ich der Ansicht, daß der Unterschied zwischen Ihnen und mir der ist, daß ich nicht jeden Abend genial sein kann und ich kann kein Publikum glücklich machen.“

„Ich auch nicht ... nein, man kann nicht voraussetzen, daß ich die Leute glücklich mache. Ich bin da anderer Ansicht, ich glaube, es ist eine unänderliche Tatsache, daß einige Musiker das Recht haben zu machen, was sie wollen, und ich glaube, ich gehöre zu denjenigen. Ich werde Ihnen meine Position erklären: was mich vor allem interessiert, das ist Musik zu schreiben. Ich betrachte mich nicht als Bassisten, auch nicht als Bandleader einer kleinen Formation, sondern als Komponisten. Alles ist wichtig für mich, wenn ich schreibe, aber wenn es abgeschlossen ist, dann ist es aus. Wenn meine kleine Gruppe eines meiner Arrangements spielt, ist das nicht notwendigerweise für mich eine Freude. Meine einzige Freude besteht darin, etwas geschrieben zu haben. Ich bin genau entgegengesetzt veranlagt von Duke Ellington. Duke ist ein Showman, er liebt die Menge, er betet das Publikum an. ‚I love you madly‘, so sagt der Duke. ‚I don't love you madly‘ würde ich sagen.“

„Für wen schreiben Sie lieber — für eine kleine Formation oder für ein großes Orchester?“

„Haben Sie ‚Revolution‘ auf Columbia mit Günther Schuller gehört? Für eine solche Formation schreibe ich am liebsten, für ein großes Orchester. Aber es macht nichts aus, für welches



CHARLES
MONTAGUE
JOOS

Herbert Joos

große Orchester. Ich habe vor Jahren für Lionel Hampton geschrieben, dieses Orchester gehört zu den wenigen, die mich nicht interessieren!"

„Auf der Plattenhülle der Atlantic-Platte ‚Blues and Roots‘ steht, daß einige Leute, vor allem die Kritiker, sagten, daß Ihre Musik nicht genügend swingen würde. Was denken Sie darüber?"

„Sie haben vielleicht recht. Ja, ich erinnere mich sehr wohl an diese Geschichte. Es ist sehr gut möglich, daß ich nicht genügend swinge, denn ich weiß nicht was das ist, Swing. Ich kann absolut keine Definition darüber geben — ich glaube, daß das eine Sache ist, die einem angeboren ist und die sich nicht erklären läßt. Ich liebe die Art, wie ein Jimmy Blanton spielt - das ist vielleicht der Swing a la Kontrabaß. Ich habe Jimmy Blanton persönlich erlebt, als ich noch sehr jung war, aber das beeinflusste mich nicht. Ich glaube übrigens nicht, daß ich von irgendjemand beeinflusst gewesen bin, als ich zu spielen anfing."

„Sie spielen auch Klavier. Ich erinnere mich an die Impulse-Platte ‚Mingus plays piano‘, die Sie als Solist aufgenommen haben, und da spürte man irgendwelche Einflüsse Duke Ellingtons."

„Das sagen die Kritiker, vor allem John S. Wilson, aber das ist nicht wahr, ich spiele nicht à la Duke — in Wirklichkeit ist mein Pianostil sehr persönlich. Man hat auch in Zusammenhang damit von Monk gesprochen, aber da täuscht man sich! Ich verehere Monk, er ist mein Favorit unter den Pianisten, aber ich glaube nicht, daß man Spuren seiner Spielweise in meiner Musik findet."

„Es gibt einen Pianisten, der die Stile eines Duke und eines Monk zu verbinden wußte: Cecil Taylor..."

„Das ist shit. Ich gebe zu, daß die Stücke, die er auf der Gil-Evans-Impulse-Platte spielt, noch gehen, aber dann!"

„Lieben Sie den Free Jazz?"

„Ich kenne ihn nicht."

„Charles, das ist eine Antwort, die mich wirklich erstaunt, denn ich bin der Ansicht, daß Sie einer der ersten Musiker ihrer Generation waren, die wirklich frei waren. Ich habe den Eindruck, daß es eine Diskrepanz gibt zwischen dem, was Sie machen, und dem, was um Sie herum geschieht. Sie erinnern sich an die Session im Oktober 1960 in den NOLA Studios in New York mit Eric Dolphy und Dannie Richmond (Candid 8005). Ich war bei

jener Sitzung dabei und ich erinnere mich, daß Sie alle Lichter löschen ließen, um die Atmosphäre eines Clubs heraufzubeschwören, und daß ihre Musik schon sehr free war..."

„Und Sie erinnern sich auch an den Titel, den ich mit Eric machte, an ‚What love?‘ Das war schon sehr free für diese Zeit, in der es eigentlich nur modern jazz gab. Aber alles, was wir damals spielten, datierte 20 Jahre zurück, das war überhaupt nicht modern. Das waren alte Stücke, die ich vor langer Zeit geschrieben hatte. Die ganze Musik dieser Candid-Platte stammte eigentlich aus dem Jahr 1941. Eric liebte es, solche alten Dinge wieder auszugraben und zu spielen."

„Erzählen Sie etwas von dem Buch ‚Beneath the underdog‘, das im April erscheinen wird. Wie schreiben Sie?"

„Mit Papier und Bleistift. Ich habe das Buch geschrieben, wie mir die Ideen zuflossen — es war eigentlich schon vor einem Jahrzehnt fertig. Sie werden sehr erstaunt sein, wenn Sie es lesen. Ich attackiere darin niemanden — will sagen: kaum jemanden — und ich werde auch im Verlauf des Buches nicht gerade aggressiv. Ich habe einen sanften Charakter, wie sich aus meiner Schreibweise leicht entnehmen läßt. In diesem Buch ist sehr wenig vom Jazz die Rede, Sie werden sehr überrascht sein. Es ist ein richtiger Schmöker: im Original hatte ich ein gutes Tausend Seiten geschrieben, aber man hat den Umfang reduziert, es werden kaum 240 Seiten herauskommen. Ich hätte ein noch besseres Buch schreiben können, aber der Herausgeber bedrängte mich, weil er alles fertig haben wollte, bevor ich auf Tournee ging. Ich habe viel an dem Buch gearbeitet, es handelt natürlich von den Leuten, die den Jazz machen, von Frauen, Kritikern, Interviewern ..."

„Mögen Sie Interviewer?"

„Nicht besonders. Ich habe sie am Anfang meiner Karriere geliebt, als ich sie brauchte. Heute langweilen sie mich, die Interviews ermüden mich. Seit ich das Buch geschrieben habe, sage ich nichts mehr zu den Leuten ... ich habe es vielleicht auch deshalb geschrieben, um mir damit ein für alle Male die Interviewer vom Hals zu schaffen ..."

„Welches ist Ihre letzte Platte?"

„Ich habe sie schon genannt, es ist das Doppelalbum ‚Mingus at Monterey‘. Zu Anfang habe ich sie selbst produziert und vertrieben, aber das bereitete mir zuviel Sorgen - jetzt ist sie unter dem Fantasy-Etikett in

Schallplattengeschäften erhältlich. Ich rechne damit, für die japanische Firma in einiger Zeit Plattenaufnahmen zu machen, das ist eine interessante Sache, denn sie hat einen weltweiten Vertrieb und kann auch mehr bezahlen."

„Sind Sie sehr am Geld interessiert?"

„Nicht besonders, aber es hilft, zu leben. Ich werde durch mein Buch viel Geld verdienen. Aber es ist nicht mein Lebensziel, viel Geld anzuhäufen, nur ist das Geld nun mal ein notwendiges Übel. Ich bin so betrogen worden, daß ich mir daraus meine Philosophie zusammenreimte. Ich erinnere mich an eine Tournee mit Eric, bei der er plötzlich krank wurde und wir dadurch völlig abgebrannt waren. Das war schrecklich. Heute kann mir das kaum mehr passieren — ich habe einen guten Manager."

„Haben Sie viele Verträge?"

„Oh, die Lage ist nicht schlecht, nur habe ich kaum noch Freizeit. Wir geben jeden dritten Tag ein Konzert, und das ist mir mehr als genug."

„Ihre Musiker sagen, daß Sie sie viel freundlicher behandeln würden als früher..."

„Das sagen sie vielleicht deshalb, weil sie jetzt mehr Geld bei mir verdienen als früher. Ich lasse ihnen aber heute tatsächlich die Zügel lockerer, sie werden mehr herausgestellt, haben viel mehr Zeit, sich selbst auszudrücken als etwa vor 5 Jahren. Doch ist das gewiß keine neue Konzeption meinerseits, sondern hängt einfach damit zusammen, daß ich selbst inzwischen fauler geworden bin. Von dieser Trägheit profitieren sie und auch für mich ist das eine gute Sache. Ich bin kein sehr fleißiger Arbeiter, aber wenn mich etwas interessiert, dann erwacht meine Leidenschaft und ich kann wie wild schuffen."

„Haben Sie einige neuere Stücke, die noch nicht veröffentlicht wurden?"

„Nein, alles was ich habe, ist schon fünf oder sechs Jahre alt. Ich habe seit drei oder vier Jahren kein Klavier mehr und um zu komponieren, braucht man unbedingt eines ... Von Zeit zu Zeit geht auch eines der niedergeschriebenen Stücke verloren und ich kann mich dann meist nicht mehr entsinnen, wo es sein könnte ..."

„Was bedeutet Ihnen der Blues?"

„Der Blues? Für mich beginnt und endet er mit T-Bone Walker. Ich habe mit ihm vor vielen Jahren gespielt und ich halte ihn für einen wahren Blues-Interpreten. Ich spiele

Blues. Es ist schwierig, im modernen Jazz Blues zu spielen, und die neuen Musiker wissen nicht mehr, wie man das macht: das Tempo wird langsamer und sie sind verloren. Übrigens können sie nicht einmal die Melodie so spielen, wie sie niedergeschrieben ist. Ich bin sicher, sie verstehen meist nicht mal Stücke wie 'Body and soul' zu spielen. Ich verschleudere mein Geld nicht, um deren Platten zu kaufen!"

„Welche war die erste richtige Chance in Ihrer Musikerlaufbahn?"

„Lionel Hampton. Er gab mir viel Freiheit und vor allem die Chance, für sein Orchester zu arrangieren. Mit Lionel wurde gearbeitet; ich habe viel gelernt während der Orchesterproben, der Konzerte und der Rundfunkaufnahmen. Das ist wahrhaftig eine gute Schule."

„Charles Mingus — sind Sie ein glücklicher Mensch?"

„Nein, ich bin kein glücklicher Mensch. Man hat mich oft für einen schwierigen Menschen gehalten, aber das ist nicht wahr; ich glaube, ein umgänglicher Mensch zu sein. Man hat oft behauptet, ich sei ein zorniger Mann, in Wahrheit aber bin ich kein

zorniger, sondern ein hungriger Mann. Ich bin ein friedliebender Mensch, doch wehre ich mich, wenn man mir auf die Füße tritt."

„Soll ich das als Anspielung auf mich beziehen? Was halten Sie von den Fragen, die ich Ihnen stelle?"

„Sie ermüden mich. Ich bin so müde und habe nicht die geringste Lust zu sprechen. Ich glaube übrigens, daß ich noch müder geworden bin als zuvor."

„Noch eine letzte Frage, danach lasse ich Sie bestimmt in Ruhe. Erzählen Sie mir etwas von Ihrer Familie?"

„Mein Vater stammte aus dem Süden. Ich habe zwei Schwestern, die eine arbeitet bei der Post, die andere spielt Klavier in einer Kirche. Ich habe 6 Kinder, das älteste ist 25, das jüngste 3 Jahre alt und ich ziehe sie selbst auf, denn ich bin so gut wie immer in New York, wo wir in einem Appartement im East Village leben."

„Ist es gegenwärtig schwierig, als Musiker in New York zu leben?"

„Es ist schwer, ein Schwarzer zu sein, ob man nun Musiker ist oder nicht. Da der Jazz im wesentlichen

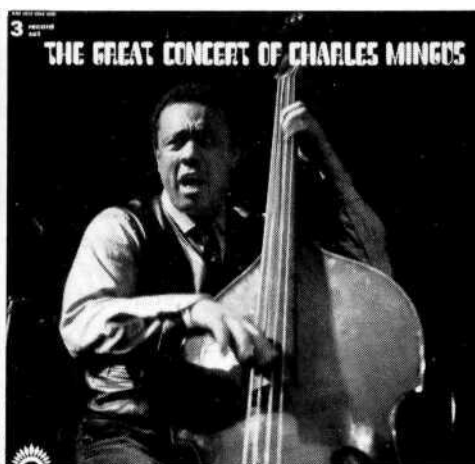
schwarz ist, trifft ihn die ganze Schwere dieses Problems. Das Wort Jazz allein ist schon ein diffamierender Begriff, es ist eine Diskriminierung an sich, denn es ist anstößig. Musiker wie Jaki Byard können auf ihrem Instrument jegliche Art von Musik spielen, sie sind überhaupt nicht eingengt. Ich selbst spielte in jungen Jahren viel klassische Musik. Der Begriff Jazz schockiert mich, denn er drängt mich auf die eine Seite der Musik und natürlich auf die schlechte."

„Charles Mingus, Sie sind sehr schwierig zu interviewen, da Sie nicht viel sagen ..."

„Ich habe nicht viel zu sagen und außerdem bin ich müde."

„Eine allerletzte Frage: Wenn Sie jetzt sofort spielen müßten, vor einem Publikum, das Sie sehnsüchtig erwartet, mit einem guten Vertrag in der Tasche, würden Sie sich dann auch so müde fühlen?"

„Ich bin niemals müde, wenn ich auf der Bühne stehe und meine Musik spielen kann. Ich bin nicht müde, außer wenn ich mit Leuten reden soll. Und ganz speziell mit Leuten, die gekommen sind, um mich zu interviewen ..."



GRAND PRIX 1971
**SONDER
 PREIS**
3 Stereo-LP's
29,-
 ACADÉMIE DU JAZZ PARIS



GRAND PRIX 1971
**SONDER
 PREIS**
3 Stereo-LP's
29,-
 ACADÉMIE DU JAZZ PARIS

Anthony Braxton

und die dritte Garde des Free Jazz

von Robert Levin

Denjenigen, die immer noch den Wert der Ästhetik und der Systeme in Frage stellen, zu denen Cecil Taylor, Ornette Coleman und John Coltrane gelangten, würde ich zuerst empfehlen, daß sie aufmerksam dem Werk dieser Musiker zuhören. Aber ich würde ihnen auch vorschlagen, daß sie es zu einem Anliegen werden lassen, sich mit der jetzt in den Vordergrund tretenden Gruppe von Jazzmusikern aus Chicago zu befassen, die gewissermaßen schon die dritte Garde der New Music vertreten (Albert Ayler, Sunny Murray, Archie Shepp etc. stehen für die zweite) und deren Existenz jenseits dieses Disputes die Substanz und den Wert — und die Unwiderruflichkeit — der Innovationen, die Taylor, Coleman und Coltrane schufen, unter Beweis stellen.

Die Chicagoer Bewegung schließt eine große Anzahl begabter und meist junger Musiker ein — Anthony Braxton, Maurice McIntyre, Joseph Jarman, Lester Bowie, Roscoe Mitchell, Richard Abrams, Malachi Favors, Leroy Jenkins, Leo Smith, Steve McCall und Henry Threadgill, um nur einige zu nennen — haben nicht nur leidenschaftlich die neue Ästhetik übernommen, sondern sie nähren sie und treiben sie voran unter Einbeziehung neuer Elemente, Eigenschaften und Formate.

So werden etwa theatralische und visuelle Effekte, Instrumente wie Mundharmonikas, Akkordeons, Sirenen, chinesische Gongs, Rasseln, Pfeifen etc. und Gebrauchsgegenstände wie Abfalleimerdeckel, Stühle und Perlen von einigen der Chicagoer Spieler als wesentliche Komponenten ihrer Musik mit einbezogen und damit erschließen sie für die Musik in ihrer Gesamtheit bedeutende neue Dimensionen. Natürlich hat die Tatsache, daß einige dieser Entwicklungen u. a. durch das Avantgarde-Theater und zeitgenössische „klassische“ Komponisten wie John Cage forciert wurden, einige Leute dazu gebracht, die Chicagoer Bewegung mit den Worten „sie hat zu viel Einfluß von den Weis-

sen“ abzutun. Aber dieselben Einwände wurden schon in der Pop-Revolution und zur Musik Cecil Taylors vorgebracht. Es ist wichtig, in Erinnerung zu rufen, daß die Anwendung europäisch orientierter oder westlicher Traditionen und Mittel immer einen Teil des Jazz ausmachten, einer Musik, die von schwarzen Amerikanern geschaffen wird. Die Evolution des Jazz hat die Evolution des schwarzen Mannes in Amerika widergespiegelt, ebenso den wachsenden physischen, intellektuellen und emotionalen Zugang, den die neue Generation schwarzer Musiker auch zu den avanciertesten westlichen Konzeptionen fand — wie das Niederreißen der Grenzen zwischen den verschiedenen Kunstgattungen und die Einführung der Multi-Media-Präsentationen — und die sie natürlich auch in ihrem Schaffen verwerteten. Wenn es ein Wesensmerkmal des Jazz gewesen ist, immer solche Elemente miteinbeziehen zu können, ohne die Integrität der schwarzen Kunst zu zerstören oder zu gefährden, dann ist meiner Ansicht nach die fortschreitende Hegemonie der schwarzen Sensibilität über spezifisch westliche Gestaltungsmittel in der Musik der Chicagoer eine einleuchtende Tatsache. Sie machen ihren eigenen und speziellen Gebrauch von Cage, Brecht, Pirandello und McLuhan, so wie es bei Bud Powell mit Prokofiev und bei Cecil Taylor mit Strawinsky und Bartok der Fall war. Wenn die Rede davon ist, eine Weltkunst zu schaffen — wie das Anthony Braxton immer wieder betont —, dann ist damit gesagt, daß sie multiple Arten aufweisen könnte, Ausdruck der verschiedensten kulturellen Eigenschaften und Formate wäre. Sie verstehen nicht das gleiche darunter, was ein John Gage, Robert Rauchenberg oder John Lennon mit dem Begriff Weltkunst meint. Obwohl ich die meisten Delmark-Platten, die in Chicago mit Musikern der Chicagoer Bewegung gemacht wurden, gehört habe, kam es zu meiner ersten persönlichen Begegnung mit der Musik der Chicagoer doch erst vor knapp einem Jahr,

als Anthony Braxton gerade erst in New York eingetroffen war und eine 5-Mann-Gruppe leitete, die unter dem Namen Creative Construction Company of Chicago in der Friedenskirche im Greenwich Village auftrat.

Das Konzert, das Braxton und seine Partner gaben, war erhebend und belebend, voll von Witz, Abenteuer und Überraschung. Es erinnerte mich in der Stimmung und nach den äußeren Umständen an die Loft und Coffee House Auftritte von Archie Shepp, Bill Dixon, Albert Ayler, Marion Brown, Don Cherry, Pharoah Sanders und vielen anderen vor sieben oder acht Jahren, als sie noch aus den ersten Wellen der schwarzen Energie-Eruptionen heraus spielten. Die gleiche Art Enthusiasmus und Freude ging von den Musikern aus und es war, als ob jeder Klang, den sie hervorbrachten, eine neue Entdeckung in ihrer Musik und ihrer selbst sei, und jede Entdeckung hatte sicherlich Tausende von Proportionen.

Braxton, eine außergewöhnlich agile und artikulierte Persönlichkeit, wurde auf der Southside von Chicago geboren und wird im Juni 26 Jahre alt. Er ist klassisch geschult, studierte eine Reihe von Jahren bei Privatlehrern auf der Chicago School of Music und hat orchestrale Stücke wie auch Klaviermusiken geschrieben. Das Alt-saxophon ist sein Hauptinstrument, doch beherrscht er zudem alle Holz-, einige Blech-Blasinstrumente und verschiedene andere konventionelle, halb-konventionelle und unkonventionelle Instrumente. „Damals war ich noch sehr jung. Brubeck gefiel mir nicht so sehr, aber Paul Desmond zog mich in seinen Bann und nachdem ich ihn gehört hatte, entschied ich mich, Holzblasinstrumente spielen zu lernen. Charlie Parker erlebte ich erst sehr viel später live. Desmond war für mich sehr wichtig und er ist heute noch immer einer meiner Favoriten unter den Musikern.“

1961 hörte Braxton Ornette Colemans Platte „The shape of jazz to come“: „Ich war bei einem Freund zu



Zwei vom Circle: DAVE HOLLAND und ANTHONY BRAXTON

Foto: Barbara Klemm

Hause, dessen Vater sehr viel Jazz hörte. Er legte eine Platte auf und sagte: ‚Hör jetzt gut zu, denn das ist die Richtung, in der sich der Jazz entwickeln wird!‘ Ich war von Ornette — denn er war es, der da spielte — sofort gefangen genommen. Ich spürte Angst, denn seine Musik war im Vergleich zu allem, was ich bisher gehört hatte, völlig anders. Ich spürte, daß mit dieser Musik etwas Neues hereinbrach, sie faszinierte mich und ich hatte das Gefühl, daß ich mich damit auseinandersetzen mußte.“

Braxton befaßte sich aber dann doch nicht sofort mit der Musik Ornette Colemans, sondern machte noch ein paar Jahre weiter seine Desmond-Sound-beeinflußte Musik, hörte außerdem Duke Ellington, Miles Davis, Charlie Parker und Solisten wie Lee Konitz und Warne Marsh, die er nach

seinen eigenen Worten heute immer noch liebt: „Ich habe jede Platte, die Lee Konitz und Warne Marsh aufgenommen haben. Konitz war selbst vom heutigen Standpunkt aus gesehen damals sehr far out, ich denke nur an ‚Marshmellow‘, ‚Ice Cream Konitz‘ und so ...“ Später traf Braxton dann Roscoe Mitchell und Joseph Jarman, die seiner Musik eine wesentliche Wendung gaben: „Sie waren enorm progressiv — es war unfassbar! Ich dachte, ich wüßte so ziemlich über die Musik Bescheid, aber durch sie erkannte ich, daß ich überhaupt nichts wußte.“

1963 wurde Braxton zur Armee eingezogen und verbrachte drei Jahre in Korea. Als er 1966 entlassen wurde, begegnete er Jarman und Mitchell erneut. Sie waren damals schon mit der Association for the Advancement

of Creative Musicians, der Vereinigung zur Förderung kreativer Musiker, verbunden, zu der sich 30 bis 40 Solisten zusammengeschlossen hatten, die seit etwa 5 Jahren besteht und von der die Chicagoer Bewegung ausging. Jetzt erst setzte sich Braxton wirklich mit Ornette, Eric Dolphy und John Coltrane auseinander und hörte auf, wie Paul Desmond zu spielen. Während dieser Periode fand er auch Zugang zur modernen klassischen Musik: „Eines Tages legte ich eigentlich durch Zufall eine Arnold-Schönberg-Platte auf und ich war wie erschlagen. Das war etwas, was ich erforschen mußte. Ich war sehr von Schönberg beeindruckt und er öffnete mir den Weg zu Berg, von Webern, Stockhausen und schließlich zu Cage.“

Während seiner Chicagoer Zeit machte Braxton zwei Platten für Delmark, die „Three compositions of new jazz“ (DS-415) und ein Doppelalbum mit Altsaxophon-Soli, die noch unveröffentlicht sind. Er spielte auch mit Richard Abrams dessen „Levels and degrees of light“ (DS-413) ein. 1969 ging Braxton mit LeRoy Jenkins, Leo Smith und Steve McCall nach Europa. Fast ein Jahr verbrachte er dort, arbeitete hier und da und nahm zwei Alben unter seinem Namen für Byg und eines für Polydor auf. Bisher liegt aber nur das Byg 529315 vor. Er war auch dabei, als Alan Silva die „Luna surface“-Platte für Byg (529312) und Gunter Hampel mit einer Gruppe, zu der u. a. Jeanne Lee gehörte, das Album „The 8th of July“ für seine eigene Plattenmarke Birth produzierte. Während Braxton in Paris war, traf er Ornette Coleman, der ihm vorschlug, nach New York zu kommen und bei ihm zu wohnen. Im Frühjahr letzten Jahres folgte Braxton dieser Aufforderung, reiste — zusammen mit LeRoy Jenkins - nach New York und blieb einige Wochen bei Ornette Coleman, bis er eine geeignete Unterkunft fand. Über Ornette sagt Braxton: „Ich habe ihn und seine Musik immer geschätzt und respektiert. Nachdem ich Gelegenheit hatte, ihn zu treffen und kennenzulernen, wuchs meine Ehrfurcht vor ihm, vor seinem Format als Persönlichkeit. Er ist ein wahrer Freund. Ihm — dem Menschen und Musiker — gehört meine Achtung.“

Trotz Ornettes Gastfreundschaft, dem zuvor schon erwähnten Konzert in der Friedenskirche, einem Job mit Chick Corea und einer Plattensitzung mit Marion Brown — das Album liegt jetzt auf ECM unter dem Titel „Afternoon of a Georgia Faun“ vor — hatte Braxton keine leichte Zeit in New York; aber er hatte es auch nicht schlechter als die meisten New Yorker

Musiker. Wir sprachen einige Tage nach dem Konzert miteinander und er erzählte mir, daß er auf Arbeitsuche sei, aber gerade auf seine Bemühung, als Lagerarbeiter etwas Geld zu verdienen, einen negativen Bescheid bekommen habe. Wir wägten die ökonomischen Aspekte der Szene ab und dann begann Braxton über seine Musik, wie über die Eigenheiten, Charakteristiken und Richtungen der Chicagoer Bewegung im allgemeinen zu sprechen:

„Als ich aus der Armee entlassen wurde, schloß ich mich der AACM an und fand bald heraus, daß jeder einzelne in ganz verschiedene Richtungen ging. Roscoe Mitchells Anliegen waren Klangfarben. Steve McCall beschäftigte sich mit Schattierungen, er weiß darüber besser Bescheid als jeder andere Perkussionist. Joseph Jarman befaßte sich zu jener Zeit mit dem Theater, war außerdem sehr mit Politik und sozialen Problemen engagiert. Henry Threadgill sprach von einer Heilung durch seine Musik und bemühte sich, verschiedene Klänge in ihrer Wirkung auf die Hörer hin zu untersuchen — wollte dabei die Beziehung einzelner Noten zu einer bestimmten Krankheit erforschen. Richard Abrams interessierte sich vor allem für die spirituellen Aspekte der Musik. Diese verschiedenen Richtungen gibt es heute noch. Spricht man mit Leo Smith, erzählt er vom Komponieren und vom Theater. LeRoy Jenkins, ein Meister der Streichinstrumente, bemüht sich um neue Wege der Geigenbehandlung und findet verschiedene Zugänge. Er möchte das ganze Instrument einsetzen, ohne daß ihn jemand einen ‚klassischen‘ Violinisten nennt. Ich selbst hatte mir als Ziel die Mathematik und Philosophie gesetzt, sah die Musik aus einer mathematischen Perspektive heraus und arbeitete mit mathematischen Systemen. Ich wollte zu einem eigenen Vokabular gelangen und nicht das anderer übernehmen. Ich wollte eigene Wege finden. Jetzt ist meine Musik eine Kombination all dessen, was ich bei der AACM gelernt habe, zusätzlich der Erkenntnisse, die ich aus der Mathematik im Hinblick auf Sounds, Beziehungen, Dichte, Strukturen, verschiedene Formen — ich nenne das konzeptionelle Übertragung, eine Mischung verschiedenster Elemente — gewinnen konnte. Mir ist es jetzt darum zu tun, die Musik auf andere Weise zu befreien, d. h. mit ihr auf die Straße zu gehen, um sie damit Handwerkern und Automobilmechanikern näher zu bringen. Ich fange an, die Musik richtig zu erleben, und erkenne, daß die Idee, die hinter ihr steckt, genauso wichtig ist wie die Musik selbst. In

den nächsten zehn Jahren oder so wird jeder fähig sein, etwas zur Musik beizutragen, egal welchen Beruf er hat. Ob du Kuchen backst oder Eiskrem fabrizierst. Wir werden einen Modus finden, wie wir auch damit etwas anfangen können.

Ich habe ein Stück für 100 Tubas fertiggestellt. Ich würde gerne zu allen High Schools gehen, um dort die Tubaspieler dafür zu gewinnen, in die City Hall zu kommen und dieses Stück vorzuführen. Ich möchte Musik machen, die sozialen Wert hat und aus der direkte Resultate hervorgehen. So wie ich etwa gerne Schuhmachern, Uhrmachern, Töpfern bei der Arbeit zusehe, so wünsche ich, daß meine Kunst ebenso nützlich ist wie die ihre — ich wünschte, jemand könnte Tee oder Kaffee in meine Musik einfüllen oder seine Füße hineinstecken.

Aber es vollziehen sich ganz verschiedene Arten von Musik in der AACM. Chicago ist ein Zentrum für die New Music. Die Atmosphäre dort scheint für die Kreativität förderlicher zu sein als die in New York. Niemand ist dort berühmt, niemand hat viele Jobs, und wenn man sich für die Musik entschieden hat, dann nur aus dem Grund, weil man sie liebt.

Jedes Mitglied hat die verschiedenen Dinge erkannt, die wir machen können, und ist sich seiner Fähigkeit bewußt geworden, neue Gebiete schöpferisch zu erforschen. Das hat aber erst jetzt so richtig angefangen, und obgleich wir seit mehr als 4 Jahren üben und arbeiten, ist das alles doch noch immer nur der Beginn von etwas Neuem. Was sich heute tut, ist wirklich erst der Grundstein und ein Weg, zu sich selbst zu finden. Die Musik hat gerade erst begonnen. Deshalb ist die AACM so wichtig, weil sie uns allen die Gelegenheit gegeben hat, genau zu studieren, was von Leuten wie Cecil Taylor, Ornette Coleman, John Coltrane wie auch den ‚klassischen‘ Komponisten wie Stockhausen eröffnet wurde. Wir können die Disziplinen herausfinden, die wir anwenden, die neuen Wege, die wir erforschen und gehen müssen.“

Als ich Braxton nach den „klassischen“ Einflüssen in seiner Musik befragte, erklärte er: „Niemand kann behaupten, daß John Cage oder Stockhausen — ich hörte vor einiger Zeit David Tudor seine Musik spielen, es war einfach überwältigend — keine Musik machen. Es gibt viele, die auf der ‚klassischen‘ Seite Beiträge zur Musik liefern, die mich beeindruckten. Ich höre sehr viel klassische Musik und beschäftige mich intensiv damit. Für mich ist John Cage der eine der

beiden wichtigsten Komponisten Amerikas — der andere ist Duke Ellington. Cages Wissen und die von ihm geübte Praxis, so verschiedenartige Konzeptionen, Strukturen und Charakteristiken anzuwenden, wurden zu einem der wichtigsten Beiträge zur Musik. Jeder, der sich mit zeitgenössischer Musik befaßt, sollte darüber Bescheid wissen. Cage hat enorm viel erreicht, sowohl was die Materialien betrifft, mit denen er gearbeitet hat, als auch hinsichtlich der Ideen, die er realisiert hat, selbst wenn sie sich einmal als nicht erfolgreich erwiesen. Die Tatsache, daß er immer wieder versucht, neue Konzepte in die Musik zu assimilieren, finde ich äußerst anerkennenswert. Natürlich gibt es viele Dinge, mit denen Gage auch nicht zurecht kam. Seine Musik ist fast ausschließlich intellektuell, also konzeptionell. Er ist so von der Konzeption beherrscht, daß die einzige Basis, auf der man mit ihm verhandeln kann, ein intellektuelles System ist, das man parat hat. Das ist auch bei Stockhausen der Fall. Stockhausen — er ist für mich eine Fortsetzung seines Kollegen von Webern - und Cage sind wie die entgegengesetzten Pole des gleichen Belanges: Stockhausen ist durch seinen empirischen, Cage durch seinen metaphysischen Intellektualismus geprägt. Ich traf Cage und hatte eine Unterredung mit ihm. Ich gab zu bedenken, daß es hier auf der Erde Bäume und Steine gebe, daß aber auch Menschen existieren, die als Individualisten zu bezeichnen sind (in dem Sinne, daß jede Person von seinem eigenen Verstand ausgeht), und daß unter Berücksichtigung dieser Tatsache seine Musik nicht wirklich die Natur in so starkem Maße reflektiere wie er annehme. Denn die Menschen sind ebenso Teil der Natur wie die Steine oder Bäume. Ich bin mir auch der Tatsache bewußt, daß Cage die Kunst der Schwarzen kritisiert hat. Aber das möchte ich übersehen, denn damit muß er sich auseinandersetzen, nicht ich. Ich lege meinen Augenmerk auf die positiven Dinge, die er beigetragen hat. Ich glaube, Cage setzt sich gegenwärtig mit dem Jazz auseinander, lernt ihn richtig zu hören, er macht einen Wandel durch. Er wurde ein Opfer der Szene wie all die anderen auch. Seine Unfähigkeit, sich wirklich mit der Kunst der Schwarzen zu befassen, sich ihr zu öffnen und sie anzuerkennen, führte ihn zu einer Menge falscher Schlüsse. Aber jetzt meine ich, wird er sich der Bedeutung der schwarzen Musik bewußt, erkennt, daß er von Cecil Taylor und Ornette Coleman lernen kann. Überhaupt von der Improvisation. Niemand, der in

den nächsten 20 Jahren ernstgenommen und als zeitgenössischer Musiker bezeichnet werden will, vermag das zu erreichen, ohne ein gewisses Maß an Verständnis für die Improvisation, für die Emotionen, die dahinter stehen, und für deren Bedeutung erworben zu haben. Improvisation war ein Merkmal der Weltkunst - mit Ausnahme der westlichen — so lange es diesen Planeten gibt. Die meisten zeitgenössischen ‚klassischen‘ Musiker sind jetzt an dem Punkt angelangt, an dem sie zu verstehen beginnen, daß sie über Duke und Miles etwas wissen müssen. Wenn du nicht über sie Bescheid weißt, dann fehlen dir wesentliche Kenntnisse, denn sie haben glänzende Resultate gezeitigt.

Leute wie Cage und Stockhausen haben sehr viel getan, auch wenn man ihnen ihre emotionalen Unzulänglichkeiten ankreiden kann. Eines ist sicher: die nächste Schaffensperiode wird die Errungenschaften eines Gage ebenso einbeziehen und verarbeiten wie die der schwarzen Musik. Das ist nicht zu bestreiten."

„Um auf unsere Musik zurückzukommen“, fuhr Braxton fort, „so erkennen wir, daß wir all die verschiedenen Kunstrichtungen, die verschiedenen Wege zusammenführen müssen. Die Musik, die Malerei, die Plastik - sie sind in sich selbst sehr limitiert. Wir arbeiten daran, ein größeres Spektrum zu erhalten, das wir eher Kunst, Aktivität oder Umwelt nennen werden, nicht Musik, Malerei etc. Wir möchten so viele verschiedene Konzeptionen und Wege wie nur möglich miteinander kombinieren. Wir arbeiten daran in verschiedenen Gruppen, mit diversen Konzeptionen. Wir haben Stücke, bei denen jeder Musiker zehn Ballone spielt. Ich habe ein Stück, bei dem ich vier Stühle und vier Schaukeln dirigiere, ein anderes, zu dem sich das Publikum an einem Ort einfindet, von dem die Musiker aber drei Blocks weiter entfernt spielen, bis dann jemand den Leuten verkündet: das Konzert ist vorbei. Leo Smith schrieb eine Menge ‚Spiele‘, die wir aufführen. All diese verschiedenen Richtungen werden miteinbezogen.

Wir können alle auf Harmoniewechseln improvisieren und die meisten von uns beherrschen die Musik der Sinfonieorchester. Aber damit wollen wir uns nicht mehr befassen. Manchmal mache ich es noch, denn ich liebe diese Art von Musik. Aber es geht nicht darum, zu beweisen, daß man so etwas vermag. Was sich jetzt vollzieht, das ist gewissermaßen eine Reaktion auf die Lügen, auf denen die USA aufgebaut sind. Wir machen we-

niger eine Revolution, als vielmehr einen Schlußstrich hinter eine gewisse Periode, und während der Vorhang nach dieser Szene fällt, öffnet sich bereits der Vorhang für die nächste."

Nachdem er zunächst entschlossen war, in New York zu bleiben, wo er Musiker treffen, Musik hören, Kunstgalerien besuchen und zu neuen Ausdrucksmöglichkeiten finden wollte, tat Braxton schließlich seine Erfahrung kund, daß die Szene hier doch sehr deprimierend sei: „Daß die Musiker hier ökonomisch so weit voneinander getrennt sind, ist auf die Leute, die die Kontrolle über das Musikleben ausüben, zurückzuführen. Aber sie sind auch von einer Vielzahl anderer Standpunkte aus gesehen sehr gespalten und die Musik ist daher im Verhältnis zur Quantität und Qualität der Ausführenden nicht so stark wie sie sein könnte. Es gibt zuviele Meinungsverschiedenheiten hier. Ich habe erkannt, daß es an einer Musiker-Organisation wie der AACM fehlt. In New York lebt jeder für sich. Es wäre schön, wenn wir ein Orchester aufstellen könnten, mit dem die Musik in die Umgebung getragen wird. Hier gibt es so viele bemerkenswerte Musiker, aber sie vermögen nur zu schaffen, was jeder andere auch erreichen könnte. Die an der Macht sind, verhindern, daß überragende Resultate erzielt werden. Ich bin der Überzeugung, daß hier nach einem ganz bewußt erdachten Plan die kreative Musik dieses Landes zu unterdrücken, ja auszulöschen versucht wird. Wir wissen, wen und was die neue Kunst repräsentiert, wen und was sie gefährdet, wenn sie überall Gehör finden kann. Sie wird zu einer Bedrohung bestehender Werte, sie kann neue Dimensionen schaffen und die Leute dazu bringen, das Bestehende zu verändern. Das ist gefährlich für die, die in einem Wechsel keinen Fortschritt sehen. Es wird interessant...

Hier ein Beispiel dazu: Als unsere erste Platte auf Delmark erschien, wurde sie auf Anhieb verdammt. Das war merkwürdig. Die Jazzleute monierten, es sei kein Jazz, und das klassische Musikpublikum erklärte, es sei keine klassische Musik. Die Kritiker gingen sogar so weit, zu sagen, es sei überhaupt keine Musik. Einerseits machten sie die beteiligten Musiker schlecht, auf der anderen Seite spielten sie den einen gegen den anderen aus, um die Moral der Gruppe zu zerstören: sie verglichen mich mit Roscoe, LeRoy mit anderen und resümierten dann: dieser Musiker ist besser als jener. Das ist ein sehr erfolgreiches Rezept, eine Einheit zu zer-

stören — und genau das versuchten sie mit aller Macht. Jeder in der Gruppe wußte das, aber wir waren nicht in der Lage, etwas dagegen zu tun. Gewisse Individuen — die Betroffenen wissen es genau — beuteten uns bewußt aus, d. h. sie wandten unsere Erkenntnisse anderswo an."

Braxton wollte aufbrechen. „Sie müssen wissen“, sagte er, „ich habe jetzt so viel über Kunst und Künstler gesprochen, obwohl ich mich niemals mit der Idee identifiziert habe, Künstler sein zu wollen oder mich mit dem Gedanken trug, mit Musik meine Existenz zu bestreiten. Ich habe Angst davor, Musiker in dem Sinne zu sein, wie ihn die Gesellschaft definiert. Nach dem Motto: hie Kunst, da Leben, oder nach der These: Nutznießer des Musikgeschäftes. Die Kunst wird immer mehr manipuliert. Jeder ist ein potentieller Künstler — der Metzger wie der Bäcker... Ich glaube, die ganze Vorstellung von der Kunst ist etwas, was die westliche Kultur eingeführt hat, um sie zu mißbrauchen. So wie die westliche Musik ursprünglich ein Spielzeug für reiche Leute war, etwas für den König, über das er gescheite Worte verlieren konnte. Ich fühle, daß wir alle die Musik sein könnten — unser Leben ist Kunst im wahrsten Sinne. Ich möchte meine Musik nicht dringlicher verkaufen müssen als meine Hände. Wenn man die Szene aufmerksam betrachtet, dann fällt deutlich ins Auge, daß wer die Musik verfälscht und sie zu etwas Künstlichem macht, selbst auch zu etwas Synthetischem wird. Es ist sehr schwierig, dieses Geschäft mitzumachen, ohne daß es auf den Menschen negative Auswirkungen hat. Mir ist bewußt, wie sehr wir gerade jetzt den Künstler brauchen, um den Leuten zu helfen, um sie zu der Erkenntnis zu führen, daß auch sie Künstler sind, um ihnen zu zeigen, was Wert hat. Das Bewußtwerden ist das wichtigste, was man jetzt anderen vermitteln kann - es gilt, die Leute ihrer selbst und ihrer Umwelt bewußt zu machen, es muß jemand da sein, der die richtige Einstellung hat und die Möglichkeiten und die verschiedenen Richtungen, die es zu gebrauchen gilt, aufzeigt. In Amerika haben die Leute, die im wahrsten Sinne des Wortes Künstler sind, wesentlichen Anteil an der Aktivität, die diesen Bewußtwerdungsprozeß vorantreibt. Und dann endlich werden wir vielleicht in der Lage sein, aufzuhören, uns in Kategorien einzuteilen. Übrigens sind einige der kreativsten Leute, die ich traf, nicht in der Musik zu Hause. Sie leben einfach das vor, um was es in der Musik geht."

Zurück zum Free

Circle auf Deutschlandtournee

In der zeitgenössischen Musik werden durch die Notationsschwierigkeiten eines auf Diatonik und Metrik weitgehend verzichtenden Klanggeschehens dem Interpreten, sofern man ihn überhaupt noch berücksichtigt, mehr und mehr Aufgaben übertragen, die die Mitverantwortung für die Komposition einbeziehen (zum Beispiel durch graphische Notation); ein Verfahren, das der Jazz als primär improvisierte Musik nicht erst zu proklamieren nötig hat. Wenn der „Vater der seriellen Musik“, Anton Webern, sagen konnte, „das rein Theoretische“ habe nun aufgehört und es beginne ein ‚rein intuitiver Weg‘, wenn Yannis Xenakis für sein Violoncello-Solostück „nomos alpha“ von 1966 schlicht die „Selbstaufgabe des Spielers“ verlangt, so werden damit Forderungen aufgestellt, die häufig schon als Maximen des Jazz bezeichnet wurden. Die Jazzmusiker, seit je an die Bemühung ihrer eigenen Phantasie ohne Hilfskonstruktionen — als Selbstinspiration — gewöhnt, mußten dafür aber — um Stagnationen zu vermeiden — lernen, auf spätromantische Harmonik, durchgehendes Metrum, stereotype Solo-Improvisationen und feste thematische Substanz zu verzichten.

Dieser Lernprozeß, u. a. von Ornette Coleman 1959 mit seinem Auftritt im New Yorker „Five Spot“ eingeleitet und 1960 mit seiner Doppelquartett-Aufnahme als „Free jazz“ terminologisch festgelegt, führte inzwischen zu musikalischen Gestaltungen, die sich stark an die zeitgenössische „Kunstmusik“ annäherten (Albert Mangelsdorffs Duo-Aufnahmen mit Don Cherry liegen auf der gleichen Ebene wie Vinko Globokars Versuche bei seinem Solostück für Posaune). Die dabei durch den Verzicht auf festes Metrum verloren geglaubte Vitalität und Ursprünglichkeit versuchten zahlreiche Jazzmusiker durch die Aufnahme von Elementen der Popmusik aufzufangen.

Einer von diesen Musikern ist bisher Miles Davis gewesen, dessen Gruppe immer pop-beeinflußter, immer „elektrischer“ wurde, wenn er selbst auch in seinen Trompeten-Phrasen solchen Einfluß noch wenig spüren ließ. Mit der Adaption von Elementen „fremder“ Stile — ohne die Gestaltung völlig zu verändern — hat Davis aber eine Reihe seiner wichtigsten Musiker verloren, die entweder wie der Schlagzeuger Tony Williams fast ganz zum Poptager überwechsel-

ten, oder aber wie der englische Bassist Dave Holland und der Pianist Chick Corea auf reinem „Free jazz“ beharrten.

Chick Corea, der sich nun vor wenigen Monaten mit Dave Holland sowie dem zur Chicagoer Jazz-Avantgarde zählenden Saxophonisten Anthony Braxton und dem früheren Schlagzeuger von Paul Bley, Barry Altschul, zu einer als „Circle“ bezeichneten neuen Gruppe zusammengetan hat, gastierte jetzt auf einer Deutschlandtournee auch im Frankfurter Jazz- und Poplokal „ZOOM“. Alles, was bei Miles Davis verloren schien, haben Chick Corea und seine Musiker nun wieder zu obersten Prinzipien erhoben: Gleichberechtigung aller vier Stimmen, viel Raum für Kollektiv- und Soloimprovisationen, rhythmisch-metrische Wechsel. Indem „Circle“ ausserdem von Anfang an kompromißlos Pop-Hörgewohnheiten nicht befriedigt, entgeht die Gruppe auch der Gefahr vieler im Grenzbereich von Jazz und Pop siedelnden Bands, von einem Publikum mißverstanden zu werden, das von einem Rock-Einschub zum anderen springt und die Zwischenteile als Mehlschwitze und notwendiges Übel betrachtet.

In den Themen — denen als einziges aus dem Miles-Davis-Repertoire noch die Wayne-Shorter-Komposition „Nefertiti“ angehört, ohne daß die melodische Substanz allerdings wie früher das ganze Stück über beibehalten würde, vielmehr nur noch als Rahmen für freie Improvisationen dient — wird der gesamte von der zeitgenössi-

schen Musik inzwischen freigesetzte Klang- und Gestaltungsbereich einbezogen und in einer dort noch nicht erreichten Korrespondenz der Spieler verdichtet.

Die von Anthony Braxton durch virtuose Überblastetechnik erzielten Geräuschteppiche verbinden sich mit den „Gesprächsfetzen“ à la Charlie Mingus von Dave Holland, den Experimenten mit Violinbogen am Beckenrand, Sirenen- und Trillerpfeifensignalen von Barry Altschul sowie den aus dem Verdichtungsprozeß der Improvisationen zwangsläufig sich ergebenden Clusters von Chick Corea zu Klangfarbenmelodien, die vielfach eher ein verschiedene Register eines Instruments als an vier separate Klangerzeuger erinnern. Solche Möglichkeiten der Klangfarbe als Organisationsmittel — jenseits bloßer Diatonik und Chromatik — hat Schönberg 1911 bereits in seiner Harmonielehre projiziert: „Es muß möglich sein, aus den Klangfarben ... Folgen herzustellen, deren Beziehungen untereinander mit einer Art Logik wirkt, ganz äquivalent jener Logik, die uns bei der Melodie der Klanghöhen genügt.“

Wenn man verfolgt, wie die Musiker von „Circle“ in diesen atonalen, polymetrischen Strukturen, zerkhackten Phrasen und schwebenden Klängen aufeinander reagieren, so wird deutlich, was das vorrangige Ziel ihrer Musik ist: eine im Spiel erreichte, möglichst intensive Kommunikation, die sich, so hoch die musikalischen Ansprüche auch sein mögen, schließlich bis in das Publikum fortsetzt und auf dieser abstrakt-künstlerischen Ebene so eher ein Gemeinschaftserlebnis fördert, als dies bei der Popmusik vordergründig geschehen mag.

Wolfgang Sandner

2. Free Music Workshop in Berlin

Unsere Free-Jazzler brauchen nicht länger den Aufstand zu proben. Sie haben ja längst die Phase puren Protestes überwunden — jetzt verwirklichen sie unbelastet ihre Ideen. Der zweite „Free Music Workshop“ in Berlin wurde finanziert von der Akademie der Künste, organisiert und durchgeführt jedoch autonom von den Musikern (Free Music Production) selber. Zwischen den nackten Betonwänden einer großen Ausstellungshalle produzierten sich zwanzig Musiker fünf Tage lang in einer Art künstlerischer Selbstdarstellung. Bei einem Eintrittspreis von nur 1,20 DM kamen insgesamt 4500 Besucher in die zwanglosen Konzerte.

Die Werkstatt-Tage sind eine Informationsmöglichkeit über freie, improvisierte Musik. Die Betonung liegt auf „frei“, in keiner Programmschrift taucht der Terminus „Jazz“ auf. Mehr als ein bloßes Symptom: Man will die Freiheit optimal, kategorisierende Schubladen oder auch pseudo-linke Manifeste Berliner Provenienz sollten vergessen sein.

Im Mittelpunkt des informatorischen Interesses stand ein Konzert mit Kindern. Ein löbliches Vorhaben, weil die noch ihre Ohren geöffnet haben und leichter die Verflechtung von Musik und Umwelt erfassen — solange sie noch vom musikalischen Unterricht unangetastet sind.

Die Brötzmann-Gruppe und Don Cherry begannen mit kantablen Phrasen, wie man sie oft von Don hört. Die sich zuhaut drängelnden Kinder ergatterten die viel zu knappen Instrumente und stiegen ein - hauten drauflos, was die Felle hielten oder auch bis sie barsten. Schlaginstrumente waren natürlich die begehrtesten. Schnell konnten die anstiftenden Musiker die Kleinen allein wirken lassen, Han Bennink bangte wohl auch um seine Schlagzeugbatterie.

Daß bei diesem Unternehmen nicht mehr herauskam als ein gehirnzermürbendes Inferno, läßt sich erraten. Aber man wollte ja auch kein Prädikat à la „künstlerisch wertvoll“ vergeben, sondern den Kindern einmal uneingeschränkten Spaß lassen, ihre emotionalen Verklemmungen lockern. Darauf schwört Don, der in seinem schwedischen Domizil eine Schule zur musi-

bricht Han mit seinem Ur-Gewitter hernieder. Die musikalische Verwandtschaft zwischen Don und Peter verateten die spitzen Höhen von Dons pocket-trumpet und die Flageolet-Stakkati von Peters Tenor. Don führt alle wieder zusammen mit signalisierenden Sekunden- und Terzschriften. Dann ersteht wieder Peters Sturm und Drang, was Han zurück an seine dhung treibt. Über eine poly-rhythmische Passage auf Baumtrommeln geht es in die Schlußphase in Aylerscher Intensität. — Was Don auf der Trompete spielt, wird noch klarer, wenn er seine einfachen volksliedhaften Melodien unisono über dem Tenorsaxophon singt. Dons Mitarbeit im Brötzmann-Trio öffnet dessen aus einem Guß gestandene Musik für neue Einflüsse.

Steve Lacy hatte Ambrose Jackson, Trompete, seine Frau Irene Aebi,

ein Transistorradio spielen läßt oder ungewohnt primitive Vokallaute ausstößt.

Irene Schweizer machte mit ihrer neuen Formation bekannt: Malcolm Griffiths, Posaune, Alan Skidmore, Tenorsaxophon, Buschi Niebergall — wieder gesundet —, Baß, und Manfred Kussatz, Schlagzeug. Noch war diese Vereinigung zu jung, als daß sie schon fit und eingespielt sein könnte; dazu bedarf es bei dieser Musik schon etwas Zeit. Zu wenig Orientierungspunkte ergaben sich, von denen aus sich das musikalische Geschehen hätte variieren können. Nur Griffiths und Skidmore verstanden sich hervorragend. Irene selber hat allerdings immer noch ihre perlende Virtuosität, gewinnt sie immer mehr, ohne dabei in sterile Technik zu verfallen, untermauert somit eher ihre musikalische Aussage. Tomasz Stankos Quintett



PETER BROTZMANN und DON CHERRY beim Konzert mit Kindern



STEVE LACY mit KENT CARTER und AMBROSE JACKSON

Fotos: Werner Bethsold

sehen Erziehung von Kindern aufbaut. Schade nur, daß bei diesem Experiment die Eltern im Wege standen, ihren Sprößlingen vormachten, was sie gefälligst zu wollen hatten. Vielleicht sollte man bei weiteren Vorhaben, die bereits in Vorbereitung sind, die Eltern ausschließen.

Als musikalischer Behalt blieben noch allemal die Auftritte der vier Gruppen. Hier wurde der eruptiven Potenz von Peter Brötzmann (neugebackener Träger des Von-der-Heydt-Preises der Stadt Wuppertal) mit Don Cherry als Gast ein Pendant aus wärmerer Liebe zugesellt. Ein besonders schönes Stück: Han eröffnet zart auf dem Daumenklavier, Don auf dem Muschelhorn. Han geht über zum „dhung“ (dem kleineren der beiden tibetischen Berghörner), Peters Tenorsaxophon liegt in der Tonfärbung genau dazwischen. Rhythmische Impulse gehen von Don aus. Plötzlich

Cello, Kent Carter, Baß, und Jerome Cooper, Schlagzeug, um sich gruppiert. Lacys Musik ist sicher aus Emotion geboren — vor der Freigabe zur Kommunikation läßt er sie aber den Verstand passieren, und in diesem Sieb bleibt leider zu viel hängen. Er selber dominiert auch so sehr, daß die anderen ziemlich isoliert beiseite stehen. Seine größte Stärke liegt in der Montage von Mini-Phrasen, Kürzeln gleichsam, zu einem elektronisch animierten Klanggewebe. Temperament ist nicht einseitig forciert, es nimmt die ganze Empfindungsskala ein. Was Steve aus dem Sopransaxophon hervorholt, ist erstaunlich. Er erweitert dessen Möglichkeiten, indem er das Mundstück nicht nur anbläst, sondern sporadisch auch ansaugt, dann dreht er es sogar herum und blubbert in den Trichter wie in ein Kesselmundstück. Irene Aebi steuert klangliche Ausflüge bei, indem sie das Cello am Resonanzboden malträtiert,

kam leider nicht verdient genug beim Publikum an, vielleicht waren die Polen auch nur in schlechter Form.

Hugh Davis war mit einem Interesse erwartet worden, dem er nicht gewachsen war. Hugh, Verehrer von John Cage, ist Leiter eines elektronischen Universitäts-Studios in London, mit Evan Parker macht er auch live Elektronik. An pick-ups direkt angeschlossene Drähte und Spiralen bearbeitet er pizzicato und arco, an noch'n paar Dingern trixt und fummelt er, über zwei fünfkanalige Mischpulte und vier Fußregler schickt er die Impulse an den Verstärker. Leider ertranken seine mittels dieser vergleichsweise primitiven Apparaturen erzeugten Geräusch-Figuren in Brötzmanns Lautstärke: Die elektronischen Fetzeleien, obschon live improvisiert, wollen sich auch nur ungern mit körperlich geborener Musik verschwistern. Werner Panke



John McLaughlin: Follow your heart

Miles benannte ein Stück nach ihm und wollte ihn unbedingt als ständiges Mitglied in seine Gruppe verpflichten, doch er lehnte ab. Er machte zwar mit Miles viele Plattensitzungen, spielte auch bei einigen Konzerten an Universitäten mit ihm, doch er ließ sich nicht davon abbringen, bei der Lifetime zu bleiben: John McLaughlin. „Mit Miles zu spielen“, sagte er, „das heißt, eine sehr aufregende Erfahrung zu machen, aber die Lifetime bedeutet mir mehr!“ Seit John Anthony Williams erstmals persönlich als Mitglied der Miles Davis Gruppe beim Antibes Jazz Festival gehört hatte, wurde ihm bewußt, daß Tony für ihn der Schlagzeuger überhaupt war.

Einige Zeit nachdem McLaughlins alter Freund Dave Holland von Miles als Bassist in seine Gruppe verpflichtet worden war, erhielt John einen Anruf von Dave und Tony aus Balti-

more. Als Tony nämlich Dave anvertraut hatte, daß er eine eigene Gruppe mit dem Organisten Larry Young gründen wolle, aber noch einen passenden Gitarristen suche, riet ihm Dave, unbedingt John McLaughlin aus England herüberzuholen. Und er spielte Tony ein Tonband vor, das Jack DeJohnette von einer zwanglosen Nachmittags-Session im Ronnie Scott Club mitgeschnitten hatte. Tony Williams war sofort begeistert, und so kam es zu jenem Telefongespräch aus Baltimore, in dem John gebeten wurde, er solle sich bereit halten und kommen, sobald die geplante Plattenaufnahme spruchreif wäre. Drei Monate standen dann Tony und John im Briefwechsel und im Frühjahr 1969 konnte McLaughlin dann endlich nach New York fliegen: zur ersten Plattensitzung mit der neuen Lifetime.

Die im Jazz nicht sonderlich ergie-

bige Kombination von Orgel, Gitarre und Schlagzeug erwies sich im Falle der Lifetime als vielseitig und interessant genug. Die Musik ist ein Kontinuum von Spannung und Entspannung. Die Spannung ergibt sich aus dem ständigen Tempowechsel, den Akzentverschiebungen, den Rückkopplungen und dem freien Musizieren, aus der Orgelstimme, die gegen die durchdringenden Linien der Gitarre und die Dynamik des Schlagzeugs angeht. Doch ist aus heutiger Sicht das erste, im Mai 1969 aufgenommene Doppelalbum der Lifetime, das unter dem Titel „Emergency“ auf Polydor erschien, nicht mehr repräsentativ für die Gruppe. Nicht nur, weil jetzt der Baß-Gitarrist und Sänger Jack Bruce als viertes Mitglied dazu kam und die Musik durch ihn stark verändert wurde, sondern vor allem auch, weil der Sound der Platte unzulänglich ist,

was man erkennt, wenn man die Gruppe einmal live gehört hat.

„Wir haben uns weiterentwickelt“, sagte John nach einem Auftritt der Lifetime in der Schweiz, „auch seit ‚Turn it over‘ sind wieder viele neue Dinge geschehen. Bei ‚Turn‘ stieß Jack zum erstenmal zur Gruppe und konnte sich natürlich auf Anhieb nicht gleich anpassen und einfinden. Nachdem wir uns zuvor im Trio vollkommen aufeinander eingestellt hatten, mußten wir mit Jack als viertem Mann zu einer neuen Spielpraxis finden, mußten versuchen, ihn zu integrieren. Jetzt arbeiten wir noch viel enger zusammen als zu Beginn, es ist nicht mehr Tony Williams' Lifetime, sondern einfach die Lifetime. Es gibt keine Unklarheiten mehr darüber, in welche Richtung wir gehen. Tony ist Leader in dem Sinne, in dem jeder Schlagzeuger eben Zentrum der Gruppe ist. Wir gehen in unserer Musik meist von diesem Zentrum aus, aber auch der umgekehrte Weg ist möglich. Hat einer von uns eine Idee, mit der Tony einverstanden ist, bildet sie die Basis. Es hat sich ein wunderbares Zusammengehörigkeitsgefühl ergeben — aber all das ist schwierig in Worte zu fassen. Im Gegensatz dazu vermag die Musik alles auszudrücken, sie ist vollkommen frei.“

Eigentlich war es Johns Idee, Jack Bruce in die Gruppe einzubeziehen. John und Jack kennen sich seit Jahren und haben immer wieder in England zusammen gespielt. Man denke etwa an die kürzlich veröffentlichte Jazz-Platte von Jack Bruce mit John McLaughlin unter dem Titel „Things we like“. Als Jack dann nach New York kam, führten sie endlose Telefongespräche miteinander. Als John dabei einmal so nebenbei berichtete, daß er in der kommenden Woche wieder mit Tony ins Plattenstudio gehen würde, platzte er plötzlich ganz spontan mit der Frage heraus: „Jack, warum kommst du nicht dazu?“ Jack war sofort Feuer und Flamme und sagte, er sei von dem ersten Plattenalbum schon sehr angetan. John tauchte dann an einem der folgenden Abende mit Tony im Fillmore East auf, wo Jack mit Larry Coryell und Mitch Mitchell spielte. Nachdem Tony den Gitarristen gehört hatte, war er mit Johns Vorschlag einverstanden, Jack Bruce mit ins Aufnahmestudio zu holen, und kurz darauf war aus dem Lifetime-Trio ein Quartett geworden. Denn alle drei Musiker waren von Jacks Spiel begeistert.

Über die Mitglieder der Lifetime spricht sich John enthusiastisch aus.

„Tony, Larry und Jack sind einfach perfekt in ihrer Art“, sagte er, „unsere Kommunikation vollzieht sich ganz von selbst während wir spielen. Das ist überhaupt die geeignetste Weise, zu etwas Zugang zu finden: einfach zuhören. Worte, Erklärungen können niemals das ganz ausdrücken, was man empfindet. Nur die Musik vermag alles zu sagen.“

Wenige Musiker, die von Europa nach Amerika gingen, haben in so erstaunlich kurzer Zeit einen solch großen Erfolg gehabt wie der Gitarrist John McLaughlin. Das liegt zu einem guten Teil daran, daß er neben Sonny Sharrock, seinem Landsmann Derek Bailey und dem schwarzen Kanadier Sonny Greenwich der einzige neue Gitarrist des Jazz von heute ist, hängt aber auch damit zusammen, daß sich viele Jazzleute, allen voran Miles Davis, von dem in England entwickelten Rock und Beat stark beeinflussen ließen und somit die englischen Musiker entsprechend stärker beachtet wurden.

Der 1942 in Yorkshire geborene McLaughlin ist durch und durch Vollblutmusiker. Er will weder als Jazz- noch als Rockmusiker angesprochen werden. Für ihn zählen allein das Talent und die Leistung des Musikers, das Niveau und der Ausdruck der Musik. Schon im Alter von 9 Jahren spielte er Klavier, mit 11 versuchte er sich erstmals auf einer Gitarre. Damals interessierte er sich für Hillbilly, einige Zeit später fand er Zugang zum Blues: zu Muddy Waters, Big Bill Broonzy und Leadbelly. Vor allem wurde die persönliche Begegnung mit Big Bill Broonzy in England kurz vor dessen Tod zum prägenden Erlebnis. Der Blues war für McLaughlin die wesentlichste Musik, aber auch für die klassische Musik hatte er viel übrig. Zur klassischen spanischen Gitarre wurde er durch die Platten von Carlos Montoya und Laurindo Almeida geführt. Und dann endlich kam der Jazz. Django Reinhardts Musik versetzte ihn in einen Begeisterungstaukel, durch Tal Farlow lernte er die elektrisch verstärkte Gitarrenspielweise kennen. Mit 15 kaufte er eine elektrische Gitarre und entschied sich für den Jazz, als er erstmals die Miles-Davis-Platte „Milestones“ mit Cannonball Adderley hörte. „Wie Miles mit so wenig Noten so viel ausdrücken kann, grenzt an ein Wunder“, kommentierte er.

Auch die indische Musik fand ihren Niederschlag in seinem Spiel. Er bezeichnet die indischen Musiker als die vollkommensten der Welt, er bewundert ihren Rapport des Bewußtseins mit der Spiritualität. Im Juni 1963

machte er seine erste Plattenaufnahme mit der Graham Bond Gruppe, der Jack Bruce und Ginger Baker angehörten. 4 Jahre später ging er mit dem Pianisten Gordon Beck, der heute zur Phil Woods Gruppe gehört, ins Plattenstudio. Dann folgte 1968 eine Version von „Hair“, die unter dem Namen des Klarinettenisten Sandy Brown auf Platte gebannt wurde. Einige Monate reiste er mit der Rock-Band von Gunter Hampel durch Europa und erst im Januar 1969 konnte er seine erste eigene Platte unter dem Titel „Extrapolation“ für Polydor aufnehmen. Dieses Album, zu dem er noch John Surman, Brian Odges und Tony Oxley hinzuzog, ist nach wie vor seine vielseitigste und eindrucksvollste Visitenkarte geblieben.

Seit er in Amerika ist, ging McLaughlin mit Miles Davis verschiedene Male ins Studio; davon liegen auf CBS „In a silent way“ und „Bitches brew“ vor. Mit der „Lifetime“ erschienen bisher zwei Alben auf Polydor unter dem Titel „Emergency“ und „Turn it over“. Außerdem war er Mitglied der Wayne Shorter Gruppe, die für Blue Note „Super Nova“ einspielte und bei der als zweiter Gitarrist Sonny Sharrock dabei war, gehörte ferner der Miroslav Vitous Gruppe an, die für Embryo „Infinite search“ aufnahm, wirkte bei den Produktionen mit, die Larry Coryell unter dem Titel „Spaces“ für Vanguard und Joe Farrell mit Chick Corea und Jack DeJohnette für CTA machten. Gemeinsam mit Surman, Berger, Holland und Martin zeichnete McLaughlin für das Dawn-Album „Where fortune smiles“ verantwortlich und konnte eine Platte unter dem Titel „Devotion“ für Douglas produzieren, die aber trotz ähnlicher Besetzung mit Larry Young, Orgel, Billy Rieh, Baß, und Buddy Miles, Schlagzeug, wie ein müder Abklatsch der Lifetime wirkt, zumal Buddy Miles in keiner Weise das Format von Tony Williams erreicht.

Trotzdem bekennt John, daß er diese Douglas-Platte sehr schätzt: „Buddy spielte wie der Teufel, und meiner Meinung nach gibt es, was das Schlagzeug im Rock anbetrifft, niemand besseren als ihn; er bringt ein fantastisches Feeling mit. Natürlich überlegt man sich später, wenn man die Platte abhört, daß man vielleicht doch noch besser hätte spielen können. Doch ist es unmöglich, etwas zu wiederholen, man wird es immer anders machen. Ich glaube, daß mich nichts, was ich je hervorbringe, völlig zufriedenstellen wird, von den ganz wenigen Ausnahmen abgesehen, bei denen ich wirklich wie besessen bei

der Sache bin und alles gebe. Man redet allenthalben von Perfektion und ich ertappe mich dabei, wie ich mich selbst langsam an die Perfektion herantaste. Aber da spielt entscheidend die Frage des spirituellen Fortschritts hinein, durch den man schließlich zu jenem Punkt gelangen kann, an dem es zu einer völligen Übereinstimmung zwischen Herz und Verstand kommt. Die Musik ist eng mit dem Spirituellen verbunden. Ich bin mir meiner Unzulänglichkeiten in vollem Maße bewußt und handle danach. Ich befinde mich in einem Reifeprozess, der auch von außen beeinflusst wird und von dem man nie weiß, ob und wann er einmal abgeschlossen sein wird. Das Kriterium für die Musik ist, ob sie meine Seele erreicht oder nicht. Nur wenn sie es tut, kann ich mich mit ihr identifizieren. Ich höre heute immer weniger Platten, sondern konzentriere mich vielmehr auf die Musik, die in meinem Innern entsteht, die meine Seele ohne Unterlaß singt."

McLaughlin verwendet verschiedene Arten von Gitarren. Zwar spielt er meist ein normales Instrument elektrisch verstärkt, wählte aber etwa für „Swee-Pea“ bei der Wayne-Shorter-Platte oder für „Peace piece“ seines Extrapolation-Albums die klassische Gitarre. Ein 12saitiges Instrument benutzte er in „Via the spectrum road“, das auf dem ersten Doppelalbum der Lifetime enthalten ist. Sitar-ähnlich setzt er die Gitarre in „Where“ auf dem Emergency-Album ein.

McLaughlin verfügt über eine brillante Technik, seine Soli sind heiß und kraftvoll, dabei aber stets klar und durchsichtig. Seine Ideen sind unerschöpflich und in ständigem Fluß, auch versteht er es glänzend, mit Pausen und interessanten Effekten zu arbeiten. Bestechend ist die Interaktion, die er vor allem mit Tony Williams erreicht hat, beide Musiker lassen gemeinsam ihre Ideen unaufhaltsam frei ausströmen, ohne an die üblichen Strukturen der Rock-Jazz-Musik gebunden zu sein. Sie verlieren von ihrer musikalischen Persönlichkeit durch die einmal eingeschlagene Richtung keinen Deut. Tony Williams erhebt sich in seinen Aktionen weit über die Niederungen der allgemeinen Rock-Musik, über die er sagt: „So viele Rockgruppen klingen gleich, abgedroschen, schrecklich und manchmal einfach stupide. Die Leute wollen etwas Besseres hören, ob sie sich nun dessen schon bewußt sind oder nicht.“ Und wie Tony Williams spielt auch McLaughlin nie eine Musik, hinter der er nicht voll und ganz steht.

Gudrun Endress

Facetten

Die Anti-Autoritäts-Psychose

Man muß festhalten: es gibt heute das legitime Bedürfnis vieler Musiker, sich in einer Kollektivgruppe ohne personale und spielschematische Zwänge nur nach bestimmten musikalischen Erfahrungsregeln frei zu entfalten. Das allgemeine Bestreben nach mehr Freiheit ist in der Jazzgeschichte freilich so neu nicht. Z. B. versuchten sich schon immer Musiker von der Kommerzialisierung zu befreien. Viele unter ihnen verließen Bigbands, um in einer Combo ungehinderter improvisieren zu können. Etliche wechselten (und wechseln) sogar die Combos, um Partner zu finden, mit denen sie ihr Ideal von mehr musikalischer Freiheit besser realisieren können. Der Unterschied zwischen früher und heute: früher gab es ein verbindliches Musizier-Modell. Wenigstens der Ablauf war schabionisiert, absehbar. Heute kennt man eher musikalische Orientierungsstrukturen, die intuitiv aufkommen und frei ausgedehnt werden. Die Tektonik der so entstehenden „free forms“ ist mehr Urwuchs als Architektur. Der Augenblick triumphiert über ein ins Auge gefaßtes, formales Endergebnis, wenngleich das, so ausgedrückt, auch wieder nicht ganz stimmt. Auf jeden Fall ist die persönliche Bewegungsfreiheit des Einzelnen im Kollektiv gegenüber früher erweitert. Und es ist wahr: die Erfahrung des simultanen Agierens und Reagierens zugunsten eines gemeinsam zu Erschaffenden ist schön und anregend — ich habe diese Art der Improvisation selber mit anderen ausprobiert.

Aber wie fast jede Neuerung heute durch eine unselige Neigung zu Verabsolutierung und Ideologie ad absurdum geführt wird, so auch diese. „Antiautoritär“ sei eine von allen frei gemachte Musik, schreien die Agit-prop-Löwen unter uns. „Autoritär“ dagegen sei Musik, die ein schöpferischer Kopf erdacht habe und die viele Musiker einfach spielen müßten. Und sogleich werden die nimmermüden Begriffsroboter wie „system-immanente Machtstrukturen“, „spätbürgerlicher Musikbetrieb“ und dergleichen mehr auf uns losgelassen.

Anstatt die Chance zu begrüßen, nun über zwei Möglichkeiten des Musikmachens zu verfügen, wird flugs ein Begriffsgegensatz-Paar konstruiert und aufeinander eingeschossen, wird Kunst unverhüllt Gesellschaftspolitik.

Sie glauben nicht, daß ideologische Kriege dieser Art auch in den Jazz hineingetragen werden? Sie irren, lieber Leser! Es sind jedoch kaum je Musiker, die solche Kriege anzetteln, sondern fast immer fanatische Fans und Polit-Chronisten.

Soll nun aber die Abneigung gegen „autoritäre Zwänge“ zur Antiautoritäts-Psychose ausarten? Sollen wir im pluralistischen Zeitalter mit dem Schlachtruf „Demokratie“ auf den Lippen die Partituren der alten Meister verbrennen, die Dirigenten erschieszen, die Museen stürmen und anstelle der alten Bildschätze „Spielwände“ installieren, an denen jeder, aber auch jeder, mit Schiebei-, Dreh- und Steckelementen herumfummeln kann, um - das ist die letzte Konsequenz — das „Gesamtkunstwerk“ von und für alle zu basteln? Sollen wir, den Jazz betreffend, Duke Ellington, Count Basie oder Oliver Nelson erdrosseln, nur weil kultursoziologische Wirrköpfe ihnen vorwerfen könnten, sie seien „autoritäre“ Personen, die große Orchester leiten und über zahlreiche Musiker „gebieten“? Die „großen Revolutionen“ sind in Industriestaaten passe. Die Zeit der Evolution hat begonnen. Es scheint jedoch so, als ob damit auch die Ära der Meschuggitäten und Verstiegenheiten anbricht. Wehe einer Gesellschaft von morgen, die verlangt, daß der Individualismus abgeschafft wird, daß die Köpfe der sogenannten „großen Naturen“ und genialen Einzelgänger rollen. Die kulturelle Landschaft würde verdorren! Wir alle sind uns einig, daß mit „großen“ Naturen keine Hitler oder Napoleone gemeint sind. Gemeint sind Künstler, Wissenschaftler, Techniker von überdurchschnittlichem Talent. Eine neue Gesellschaft muß beides verdauen können: das Kollektiv und die freie einzelne Persönlichkeit.

A. Rosenberg



Das Modern Jazz Quintett Karlsruhe auf Goethe Tournee

Die Überraschung war komplett. Auf beiden Seiten. Denn weder wußten die Musiker des Modern Jazz Quintetts Karlsruhe wie das Publikum in den sieben Städten des Nahen Ostens, in denen sie im Auftrag des Goethe-Institutes Konzerte geben sollten, ihre avantgardistische Musik aufnimmt, noch wußte das dortige Publikum, welche Art Musik ihnen diese Jazzgruppe aus Deutschland bietet. Aber alle Besorgnis, die die deutschen Musiker und nicht zuletzt auch die Institutsleiter vor den Konzerten hatten, verflog schon nach den ersten Stücken: die Zuhörer reagierten auf die Musik des MJQK überall überraschend positiv, obwohl sie wohl meist etwas ganz anderes erwartet hatten. Hartmut Geerken, Lehrer beim Goethe-Institut in Kairo, selbst aktiver Jazzler und Leiter des Cairo Free Jazz Ensembles, konnte zufrieden sein: er war es nämlich, der diese Tournee anregte, nachdem er das Modern Jazz Quintett Karlsruhe in Deutschland gehört hatte.

Allerdings war das Publikum und damit auch dessen Reaktion nicht durchweg völlig gleichartig. Die Grup-

pe trat vorwiegend in Sälen auf, die durchschnittlich etwa 700—800 Zuhörer faßten, in Athen und Saloniki fanden die Konzerte in Theatern statt, in Beirut wurde in einer Kirche musiziert. Oft war die Beschaffung eines Flügels mit Schwierigkeiten verbunden, selbst in Athen war das nicht leicht.

Beim ersten Konzert, das in Kairo stattfand, gab es gleich Aufregungen: die Instrumente waren nicht angekommen, obwohl sie noch vor dem Abflug der Musiker in Deutschland aufgegeben worden waren. Es war Glück im Unglück, daß hier das Cairo Free Jazz Ensemble einspringen konnte, d. h. es wirkte nicht nur im Konzert des MJQK mit, sondern half auch mit wunderbaren Instrumenten aus. So unglaublich es klingen mag, aber dieses Cairo Free Jazz Ensemble ist tatsächlich eine Militärkapelle. Auf Initiative von Geerken befaßten sich diese Musiker in Kairo zunächst mit einfachen Arrangements à la Count Basie, schlugen dann eine neuere Richtung ein und landeten schließlich beim Free Jazz, dessen Botschaft sie sehr wohl ver-

stehen. Nicht zufällig heißt das Kernstück auf ihrer Platte (Heliopolis) "Liberty for Iratilim", das sich von rechts nach links "Militari" (Military) liest!

Geerken, der besonders eng mit dem Schlagzeuger des Ensembles, Salah Ahmed Ragab, befreundet ist, setzt das Ensemble wie ein Instrument ein. Er hatte sich die „Position 2000“ von Herbert Joos schicken lassen und mit seiner Gruppe eingeübt, die damit bestens vorbereitet war, als sie das Stück beim Konzert in Kairo gemeinsam mit dem MJQK unter der Leitung von Herbert Joos vorführte. Es kam zu einer eindrucksvollen, langen Kollektivimprovisation vor dem Schlußakkord und die einheimischen Musiker waren von diesem ersten, engen Kontakt mit Vertretern des Free Jazz spürbar beeindruckt. Nur ungern ließen sie die deutschen Kollegen Weiterreisen und bei dem herzlichen Abschied kam natürlich der Wunsch zum Ausdruck, daß die Musiker des MJQK doch recht bald wiederkommen mögen, zumal auch das Publikum von dem Konzert sehr angetan war. Leider sollte das

die einzige derartige Begegnung der MJQK-Mitglieder mit den Musikern der bereisten Länder bleiben, weil für weitere enge Kontaktaufnahmen bei dieser Tournee einfach die nötige Zeit fehlte.

Am reserviertesten und kühlsten war das Publikum in Alexandria. Doch erklärt sich das aus der Tatsache, daß das Durchschnittsalter der Zuhörer etwa 50 Jahre betrug! Im übrigen kamen aber die verschiedensten Altersgruppen zu den Konzerten, vorwiegend geladene Gäste, die der gehobenen Bildungsschicht angehören. Daß die sozial Schwächeren fast nirgends Zutritt haben, ist eine Gelegenheit, mit der man sich abzufinden hat. Meist wurden für die Konzerte Karten verkauft, hin und wieder aber hatte man auch freien Eintritt gewährt.

Besonders begeistert war das Publikum in Tripoli. Einige enthusiastische Besucher kamen auf das Podium und wirkten bei den Perkussions-Parts der Gruppe mit. Der dortige Institutsleiter ließ es sich dann nicht nehmen, dem MJQK zum nächsten Konzert nach Nicosia nachzureisen. Er folgte damit dem Beispiel seines Kollegen in Beirut, der seinerseits nach Tripoli gekommen war, um die deutschen Musiker dort noch einmal zu hören.

Obwohl man in Ägypten und Griechenland so gut wie keinen Anschluß an den amerikanischen Jazz gefunden zu haben scheint, war doch das Interesse dafür beachtlich. Natürlich wurden jeweils zu Konzertbeginn einige Erläuterungen abgegeben: den kurzen Einführungen der Institutsleiter fügten die Musiker oft noch klärende Worte hinzu, baten um unvoreingenommenes Hören, regten zu aktivem Mitmachen an. Und die Zuhörer hielten sich meist daran, sie gingen erfreulich aufgeschlossen mit und machten aus ihrer Begeisterung keinen Hehl. „Wir musizierten eigentlich immer in einer sehr guten Atmosphäre“, kommentiert Herbert Joos, „und konnten feststellen, daß das Publikum dort im allgemeinen viel dankbarer und enthusiastischer ist als in Deutschland, wo die Menschen mit Musik überfüttert werden!“

Das große Interesse kam auch in vielen Fragen zum Ausdruck, die von Zuhörern in erstaunlich hohem Maße und mit bemerkenswertem musikalischem Einfühlungsvermögen nach den Konzerten an die Musiker gerichtet wurden. Meist ging es um die Durchführungspraxis, um Orientierungspunkte bei Kollektivimprovisationen, um das Wiederzusammenfinden nach Einzelchorussen, um die für viele Zuhörer überraschende Freiheit des Musizierens, die doch nie in ein Chaos mün-

det. „Wir haben etwas Ähnliches noch nie gehört“, wurde immer wieder geäußert und mit Überzeugung kam auch oft genug zum Ausdruck, daß das Konzert zu einem wunderbaren Erlebnis führte. Joos erklärt dazu: „Die Voraussetzung für derartige Reaktionen bildet zweifellos das völlig unvoreingenommene Zuhören, zu dem diese Leute im Gegensatz zu unserem Publikum in Deutschland noch fähig sind.“

Mit besonderer Genugtuung vermerkten die deutschen Musiker, daß sie zu keinerlei Kompromissen animiert wurden, sondern tatsächlich uneingeschränkt ihre Musik spielen konnten. Es war zwar auf Anregung eines Institutsleiters ein Stück vorbereitet worden, in dem unter dem Titel „Zurna“ Elemente arabischer Musik verarbeitet worden waren, aber es wurde bei der Tournee nicht gespielt, weil das Publikum ausdrücklich nach der ureigensten Musik des MJQK verlangte, nachdem es den dort völlig unbekanntem Free Jazz der Gruppe einmal verschmeckt hatte. Als einziges Stück, das nicht von Herbert Joos oder Helmut Zimmer stammt, spielte die Gruppe Carla Bleys „Ictus“ - meist als Zugabe in einer superkurzen Version.

„Leider war die Tournee viel zu kurz“, das sagen die Musiker des MJQK gemeinsam auf Befragen. Doch wenn die Reise auch kurz war, wurde sie doch für sie zweifellos zu einem großen Erlebnis. Einmal mit Land und Leuten des Nahen Ostens in persönlichen Kontakt zu kommen, ist faszinierend. Besonders interessant war ein Besuch in der zwischen den Pyramiden gelegenen Zeltstadt Sahara City. Und das nicht nur, weil sich hier ein attraktives Nachtleben abspielt, sondern weil die Gruppe dort Gelegenheit hatte, ägyptische Musiker mit ihren eigenartigen Instrumenten, ihren beeindruckenden Rhythmen zu hören. Nicht zuletzt zog das Argul, ein Bambusblasinstrument, das bis zu zwei Meter lang sein kann, die Aufmerksamkeit der deutschen Musiker auf sich. Es besteht aus zwei Rohren, von denen das eine im Ton konstant ist, wogegen auf dem anderen aber 5 oder 6 Töne geblasen werden können. Es bedarf einer enormen Atemtechnik, um die Töne auszuhalten, die aber haben sich die ägyptischen Musiker erarbeitet. Man denkt dabei an Harry Carney, der es durch intensives Training erreicht hat, mit der durch die Nase eingeatmeten Luft so auszuhalten, daß er einen Ton fast endlos auszuhalten vermag.

Große Beachtung fand auch das durch seinen durchdringenden Ton auffallende Zurna-Instrument, nach dem ja auch das vorher erwähnte ara-

bisch gefärbte Stück des MJQK benannt wurde. Herbert Joos und Wilfried Eichhorn gelang es, verschiedene Arguls einzuhandeln, deren Einsatz in der Gruppe zweifellos eine größere Ausweitung der Klangfarben mit sich bringen wird. Überhaupt werden die verschiedenen musikalischen Eindrücke von dieser Reise einen Einfluß auf die Musik des MJQK haben; sie werden sich nach den Worten der Musiker durch eine entsprechende Verarbeitung ebenfalls vor allem auf den Klang auswirken.

Wenn einer eine Reise tut, kann er viel erzählen. Das gilt nicht zuletzt für eine derartige Tournee in den Nahen Osten. Es ist hier nicht der Raum, alle Erlebnisse nachzuzeichnen. Zu erwähnen sind aber noch zwei Interviews für Rundfunkstationen, wobei das eine in Beirut in französischer und das andere in Nicosia in englischer Sprache gefaßt war. Auch wurden an den Sendern die Platten des MJQK gespielt. Lebhaftes Echo fanden die Gastspiele in der einheimischen Presse. Dabei zeigte sich erneut, wie sehr im Ausland noch immer die Musik aus Deutschland mit der von Bach, Beethoven, Mozart und Wagner identifiziert wird, so daß man es dort oft teils überrascht, teils sogar schockiert zur Kenntnis nimmt, wenn die gebotene Musik nicht diesen Vorstellungen entspricht. So manchen Rezensenten fiel es merklich schwer, Zugang zur Musik des MJQK zu finden, doch kam auch in solchen Kritiken die Anerkennung der musikalischen Leistung unverhohlen zum Ausdruck. Der Musikkritiker des „Daily Star“ in Beirut wies darauf hin, wie fasziniert die Jugend die Musik des MJQK aufsog und schloß seine Besprechung mit dem begeisterten Ausspruch eines 15jährigen: „It's great!“

Beeindruckend war schließlich die einzigartige Gastfreundschaft, mit der die deutschen Musiker allenthalben empfangen wurden. „Es war überwältigend“, berichtet Wilfried Eichhorn, „mit welcher Herzlichkeit man uns überall begrüßte und mit welchem ehrlichem Bedauern man Abschied von uns nahm.“ Nach den Konzerten gab es regelmäßig Feiern, die sich oft erheblich ausdehnten. „Fantastisch — allerdings auch anstrengend“, kommentiert Helmut Zimmer schmunzelnd. Hervorgehoben werden muß aber vor allem der unermüdliche Einsatz Hartmut Geerkens für den Jazz beim Goethe-Institut. „Seine Aktivität ist vorbildlich“, stellt Herbert Joos fest, „denn es sind vor allem derartige Tourneen mit Jazzgruppen, die den gewünschten Brückenschlag zwischen den Völkern vollziehen.“

Mai 1971
Nr. 5/XX
DM 2,—
sfr. 2,50
öS. 14,—

B 21032 E

PODIUM



JAZZ NEWS

Internationales New Jazz Meeting auf Burg Altena

Wie im vergangenen Jahr soll wieder vor der romantischen Kulisse der Burg Altena im Sauerland ein Freilufttreffen der wichtigsten Vertreter des New Jazz durchgeführt werden. Zu dem Meeting, das am 26. Juni um 15.00 Uhr beginnt, wurden eingeladen: Tomasz Stanko und sein Quintett, Karin Krog, die Albert Mangelsdorff-John Surman Double Group, das Alan Skidmore Quintett mit Skidmore, Tenorsaxophon, Mike Osborne, Altsaxophon, John Taylor, Klavier, Chris Lawrence, Baß, und Tony Oxley, Schlagzeug, der Dave Pike Set, das Peter Brötzmann Trio sowie Pierre Courbois' Association. Manfred Schoof und Wolfgang Dauner werden für das Meeting ein spezielles New Jazz Ensemble zusammenstellen, in dem u. a. Gerd Dudek mitwirken wird. Informationen über das Meeting erteilt Heinz Bonsack, 599 Altena 8, Niederermöllerstr. 57, Tel. 0 23 52 / 7 12 97.

3. Internationales Musikforum Ossiachersee

Das 3. Internationale Musikforum Ossiachersee findet vom 25. Juni bis 5. Juli in Ossiach statt und steht unter dem Motto „Erste, zweite, dritte Welt? — Weltsprache Musik“. Wie bisher werden die verschiedensten Musikrichtungen vertreten sein, bei denen das Element der Improvisation ein wesentlicher Bestandteil ist. Terminmäßig sicher fixiert sind bei diesem Improvisationsfestival naturgemäß nur das Eröffnungskonzert und die Schlußveranstaltung. Eingeladen wurden Ben Mahmoud Abdellaziz mit seinem 20 Mann starken tunesischen Orchester, das mit George Gruntz zusammenspielen wird, der Madrigalchor Bukarest, die Inder Arvind Parikh, Sitar, Shashi Bellare, Tabla, und Kishori Parikh, Gesang, Joe Zawinuls neue Gruppe Weather Report, das John Surman Trio, das Friedrich Gulda Trio, das Rumänische Volksmusikensemble und verschiedene deutsche und englische Popgruppen. Außer den Konzerten umfaßt das Musikforum nächtliche Jam Sessions, Workshops, Vorträge und Diskussionen. Eine Generalkarte für das Musikforum kostet DM 85,—. Auskünfte und Informatio-

nen erteilt das Sekretariat des IMFO in A-9022 Klagenfurt, Postfach 39, Tel. 220364, und ab 15. Juni das IMFO-Sekretariat in A-9570 Ossiach, Tel. 497.

Newport Jazz Festival 1971

George Wein, der Organisator des Newport Jazz Festivals, das vom 2. bis 5. Juli in Rhode Island stattfindet, gibt folgendes Programm bekannt: 2. Juli Eubie Blake, Willie The Lion Smith, Duke Ellington Orchester, Buddy Täte Band, Louis Jordans Tympany Five, The Voices of East Harlem und die Tapdancer Baby Lawrence und Bunny Briggs; 3. Juli, nachmittags New York Bass Violin Choir, Sonny Stitt — Gene Ammons, Charlie Mingus Gruppe, Lee Morgan, Ornette Coleman; abends Dione Warwick, Dave Brubeck mit Paul Desmond und Gerry Mulligan, Mary Lou Williams und eine Jam Session mit Jimmy Smith, Herbie Mann, Cannonball Adderley, Dizzy Gillespie, Sonny Stitt, Gene Ammons, Freddie Hubbard; 4. Juli, nachmittags Aretha Franklin, Les McCann, Roland Kirk, King Curtis und Art Blakey; abends Ray Charles, B. B. King, Chuck Berry, T-Bone Walker, Eddie Cleanhead Vinson und Big Joe Turner; 5. Juli, von 16.00-22.00 Uhr George Shearing, Cannonball Adderley, Freddie Hubbard, Herbie Mann, Dizzy Gillespie und der Dave Pike Set.

Vitznauer Pfingst-Jazztage 1971

In Vitznau am Vierwaldstättersee wird vom 29.—31. Mai ein Jazzfestival stattfinden, dessen Veranstalter sich zur Aufgabe gemacht haben, einen Großteil der zur Zeit besten in der Schweiz lebenden Musiker vorzustellen. Hier das Programm: Samstag, 29. Mai, 16.00 Uhr im Kurpark (oder bei schlechtem Wetter im Saal des Hotels Alpenrose) „Pop Jazz“ mit den Jim-Jams, Basel, und dem R. Weber Quartett, Zürich; 20.15 Uhr im Saal des Hotels Kreuz „Modern Jazz“ mit dem Mario Schneeberger Trio, Luzern, und der Four for Jazz; Sonntag, 30. Mai, 11.00 Uhr in der katholischen Kirche „Gospel und Spiritual Service“ mit dem Chester Gill Chor, Basel, den Jim-Jams mit Kate Hotfield, Basel, und Dr. von Galli, Zürich; 15.00 Uhr im Kurpark die Gruppe für Musik, Basel, und das Bruno Spoerri Quartett, Zü-

rich; 20.30 Uhr im Saal des Hotels Kreuz Bob Carters Swiss All Stars mit Raymond Droz, Fernando Vicenzo, Klaus Hacker, Andy Scherrer und Peter Schmidli. Neben den Konzerten werden auch Jam Sessions veranstaltet, außerdem soll die Oldtime Formation Lake City Stompers an verschiedenen Orten ihre fröhliche Dixielandmusik spielen.

Breda Oldtime Jazz Festival

Breda, eine holländische Stadt, ca. 50 km südlich von Rotterdam, ist vom 20.—23. Mai Schauplatz eines Oldtime Jazz Festivals, das vom Roaring Twenties Club Breda veranstaltet wird. Eingeladen wurden Jabbo Smith und Benny Waters, die Mike Casimir's Paragon Brass Band, der Hotclub de Rotterdam, die Ted Easton Jazzband, das Sidewalk Hot Jazz Orchestra, Solingen, die Four City Seven Plus One sowie verschiedene andere einheimische Oldtime-Formationen. Außer Konzerten umfaßt das Festival eine Street Parade, einen Lokalbummel, einen Dixieland-Jazzband-Wettbewerb und einen Jazz-Gottesdienst.

Neue Jazzoper von Carla Bley und Paul Haines

Nach dreijähriger Arbeit haben Carla Bley und Paul Haines die Oper „Escalator Over The Hill“ vollendet. Carla Bley, die die Musik schrieb, und Haines, der den Text lieferte, arbeiteten sehr eng zusammen, obwohl Haines seit einiger Zeit in Neu-Delhi zu Hause ist. Die Oper, die für Sänger, Sprecher, Chöre, verschiedene kleinere und größere Orchesterensembles konzipiert ist, außerdem vorher aufgenommene Live-Electronics und Free-Jazz-Improvisationen enthält, wird z. Z. von Mike Mantler für ein Album produziert, das 3 Platten umfassen wird und demnächst von der Jazz Composer's Orchestra Association Inc. veröffentlicht werden soll. Die Kosten werden aus einem Fundus bestritten, der von den Autoren selbst zusammengetragen wurde. Jack Bruce hat die Hauptrolle, der Underground-Film-Super-Star Viva die Sprechparts übernommen. Carla Bley wird einige Themen selbst singen, außerdem konnten Sheila Jordan und Steve Ferguson als Gesangstars gewonnen werden. Doch tragen die meisten an-

deren Stimmen Laien, vorwiegend die beteiligten Musiker, bei. Für die Musik sorgt das Jazz Composer's Orchestra in verschiedenen Kombinationen mit den Solisten Don Cherry, Roswell Rudd, Gato Barbieri und John McLaughlin. Bisher wurden die Parts aufgenommen, in denen die Western Band - sie setzt sich aus Jack Bruce, b, voc, John McLaughlin g, Carla Bley org und Paul Motian dm zusammen — sowie die Eastern Band — ihr gehören Don Cherry tp, fl, voc, Souren Baronian cl, Leroy Jenkins, Calo Scott, Ron McClure, strings, Sam Brown g, Carla Bley org, p, voc, und Paul Motian dm an — mitwirken. Außerdem liegen auch schon die Teile auf Band vor, die Jack Bruce als Sänger mit einer größeren Gruppe um Dewey Redman, Bill Morimando, Howard Johnson, saxes, Michael Mantler, Jimmy Knepper, Jack Jeffers, Bob Stewart, brasses, John McLaughlin g, Karl Berger vib, Carla Bley p, Charlie Haden b, Paul Motian dm bestritten hat, sowie die der Hotel Band, die eine Mischung aus Amateur- und Profi-Musikern und Sängern darstellt, mit Howard Johnson als Jodelkünstler und dem Klarinettenisten Perry Robinson.

Umfassendes Free Jazz Repertoire bei Metronome

Die Metronome Records GmbH, Hamburg, haben seit ein paar Wochen das gesamte Free-Jazz- und elektronische Musik-Repertoire der französischen Firma Byg übernommen. Die Byg-Platten wurden in den letzten zwei Jahren vorwiegend in Paris aufgenommen. U. a. mit dem Art Ensemble of Chicago, Don Cherry, Bobby Few, Joachim Kühn, Grachan Moncur, Dewey Redman, Sonny Sharrock, Archie Shepp und Frank Wright.

Melody Maker Kritiker Poll

Beim Kritiker-Poll der englischen Musikzeitung Melody Maker kamen folgende Musiker auf die ersten drei Plätze:

Beste Musiker: Miles Davis, Mike Gibbs, Duke Ellington. **Neuer Star:** Mike Gibbs, Gary Bartz, Lester Bowie. **Big Band:** Duke Ellington, Clarke-Boland, Mike Gibbs. **Kleine Gruppe:** Miles Davis, Charles Mingus, Ornette Coleman. **Komponist:** Duke Ellington, Mike Gibbs, Sun Ra und Gil Evans. **Arrangeur:** Duke Ellington, Gil Evans, Mike Gibbs. **Trompete:** Miles Davis, Clark Terry, Don Cherry. **Posaune:** Roswell Rudd, Malcolm Griffiths, Vic Dickenson. **Klarinette:** Russell Procope, Jimmy Hamilton, Sandy Brown. **Sopransaxophon:** Wayne Shorter, John Surman, Bob Wilber. **Altsaxophon:** Phil Woods, Ornette Coleman,

Mike Osborne und Charlie McPherson. **Tenorsaxophon:** Sonny Rollins, Paul Gonsalves, Archie Shepp. **Bari tonsaxophon:** John Surman, Harry Carney, Gerry Mulligan. **Flöte:** Roland Kirk, James Moody, Yusef Lateef. **Gitarre:** Kenny Burrell, John McLaughlin, Barney Kessel. **Vibraphon:** Milt Jackson, Gary Burton, Lionel Hampton. **Orgel:** Wild Bill Davis, Jimmy Smith, Larry Young. **Klavier:** Cecil Taylor, Earl Hines, Duke Ellington. **Bass:** Richard Davis, Charlie Mingus, Charlie Haden und George Duvivier. **Schlagzeug:** Elvin Jones, Ed Blackwell, Buddy Rich. **Verschiedene Instrumente:** Jean Luc Ponty, Geige, Roland Kirk, Manzello, Stritch, Roy Nance, Geige. **Blueskünstler:** B. B. King, Muddy Waters, Joe Turner. **Sänger:** Louis Armstrong, Leon Thomas, Joe Williams. **Sängerin:** Sarah Vaughan, Cleo Laine, Norma Winstone. **Platte des Jahres:** Duke Ellington „70th birthday“, Charlie Haden „Liberation Music Orchestra“, Miles Davis „Bitches brew“.

Jazz meets Neue Musik

Jazz und Neue Musik scheinen sich einander anzunähern. Vielfach sind die Resultate des Experimentierens hier wie dort nach dem Klangeindruck beim Hörer kaum mehr zu unterscheiden. Jazzmusiker von heute haben meist eine akademische Musikausbildung genossen und viele setzen sich intensiv mit der Neuen Musik auseinander. Die auf dem Gebiet der Zeitgenössischen Musik Tätigen wollen vielfach keinen Kontakt mit dem Jazz, treten ihm mit der Geringschätzung des Unverstandenen gegenüber. Was geht tatsächlich vor, wo liegen Unterschiede, wo Gemeinsamkeiten, wo Kriterien? Der Hessische Rundfunk bringt am 19. Mai um 20 Uhr im grossen Sendesaal eine interessante Gegenüberstellung von Musikern der Neuen Musik - dem Ladislav Kupkovic Ensemble — und des Jazz — Jazzensemble des Hessischen Rundfunks. Sie sollen in diesem Konzert getrennt und gemeinsam musizieren. Man erwartet von dieser Begegnung aufschlußreiche Erkenntnisse über die festen und gleitenden Grenzen zwischen diesen beiden Musikgebieten.

Die Generalversammlung der **Internationalen Gesellschaft für Jazzforschung** fand am 12. März in Graz statt. Auf der Tagesordnung stand als wichtigster Punkt der Bericht des Präsidenten der Gesellschaft, Professor Dr. Friedrich Körner, über die Arbeitsvorbereitungen der IGJ. Nach den ersten beiden Publikationen „Jazzforschung I“ und Band I der „Beiträge zur Jazzforschung“ werden nun auch in Kürze der zweite Jahresband der „Jazzfor-

schung“ sowie zwei weitere Bände der Beiträge im Druck erscheinen.

The **First Dutch Boogie Woogie Club** nennt sich eine Vereinigung, die ihren Sitz in Amsterdam hat, Konzerte mit Memphis Slim, John Jackson oder Sunnyland Slim veranstaltet und auf ihrem Etikett „Space Records“ Aufnahmen mit Blues und Boogie veröffentlichte. Das Management des Clubs liegt in Händen von Martin A. van Olderen, der im Moment an einer Albert-Ammons-Diskographie arbeitet. Interessenten für Blues- und Boogie-Piano können mit dem Club über die Anschrift Amsterdam 0, Pretoriusstraat 96, Tel. 020-924152, Verbindung aufnehmen.

The Joint heißt ein neues zeitkritisches Buch von James Blake, das bei Doubleday in den USA erschien und in dem ein Jazzmusiker die Hauptrolle spielt.

CTA Records werden in Deutschland jetzt durch die Firma Metronome vertreten. Zu dem beachtlichen Jazz-Repertoire dieser New Yorker Firma gehören Platten von Hubert Laws, Dave Frishberg, Fats Theus, Freddie Hubbard, Antonio Carlos Jobim, Joe Farrell, Bill Evans und Stanley Turrentine.

Fantasy kaufte kürzlich die Plattenfirma Prestige auf.

Flying Dutchman Records werden ab sofort von Atlantic Records in den USA vertrieben. Bob Thieles Plattenfirma Flying Dutchman umfaßt derzeit etwa 50 Langspielplatten mit Jazz, Pop und gesprochenem Wort auf den Etiketten Flying Dutchman, BluesTime und Amsterdam. Übersee-Lizenzen haben nach wie vor Philips für Europa und King für Japan.

Kinney Music GmbH hat am 1. April ihre Arbeit in Hamburg aufgenommen. Sie ist die Tochter-Gesellschaft des größten Schallplatten-Produzenten Amerikas und vertreibt in Deutschland die Labels Warner Bros./Reprise, Atlantic und Elektra. Der Chef von Kinney Deutschland ist Siegfried E. Loch, zuvor Geschäftsführer der US-Schallplatten-Gesellschaft Liberty-United Artists in Deutschland. Loch ist ehemaliger Amateur-Jazzmusiker und hat in den letzten Jahren einige Jazz-Platten — vor allem mit Klaus Doldinger — produziert.

Strata-East Records nennt sich eine neue Plattenfirma, die von Charles Tolliver und Stanley Cowell kürzlich in New York gegründet wurde. Anfang April erschien bereits die erste Platte, auf der eine Big Band das Music Inc. Quartett umrahmt, dem neben Tolliver und Cowell noch der Bassist Cecil McBee und der Schlagzeuger Jimmy Hopps angehören. Bisher hat Strata-East Records noch keine Vertriebs-

firma in Deutschland, so daß die Platte nur über Importgeschäfte bezogen werden kann.

Die Hamburger **Bop Cats** gastieren im Mai in folgenden deutschen Städten: Am 8. in Nienburg, Jazzclub, 14. Hamburg, Freilichtbühne Mönckebergbrunnen, 15. Lohne, Konzertsaal Deutsches Haus, 20. Schloß Hohenwehrda, Hessen, 21. Schloß Bieberstein, Hessen, 22. Schloß Buchenau, Hessen, 27. Bargteheide, Holstein, Konzertsaal der Realschule, 28. Altenau, Harz, Kurgarten-Halle, und 31. Mai in Bad Bramstedt, Kursaal.

Billy Brooks und sein Drum Ensemble El Babaku werden am 3. Mai die erste Langspielplatte für die Firma MPS in der Berliner Jazz Galerie aufnehmen.

CBA = Collective Black Artists heißt ein neues 16-Mann-Ensemble mit Jimmy Owens, Trompete, Dick Griffin, Posaune, Jimmy Heath, James Spaulding, Roland Alexander, Saxophone, Stanley Cowell, Klavier, Reggie Workman, Bass, und Freddie Waits, Schlagzeug. Das CBA-Ensemble spielte bisher vorwiegend Kompositionen von Stanley Cowell und Jimmy Heath.

Classic Swing Serenaders nennt sich eine Wiener Big Band, in der unter Leitung von Bernie Gottlieb und Werner Christen Wiens führende Old-time- und Swing-Musiker spielen. Vorbilder sind die Swingbands von Count Basie und Lionel Hampton. Die Classic Swing Serenaders stellen sich erstmals am 13. Mai im Porzhaus in Wien öffentlich vor.

Willis Conover hat eine neue Big Band aufgestellt, nachdem sein früherer Coleader, der Trompeter Bill Berry, nach Los Angeles abwanderte und einige der Mitglieder des Orchesters mitnahm. Al Cohn ist jetzt der neue Partner von Conover. Unter den Arrangeuren, die für das Orchester arbeiten, befindet sich Ernie Wilkins. Die neue Band gab ihr Debüt am 12. April im Village Vanguard in New York.

Roy Eldridge tritt derzeit wieder in Jimmy Ryans' in New York auf. Zuvor absolvierte er ein erfolgreiches Gastspiel im London House in Chicago mit Charlie Folds, Piano, Truck Parham, Baß, und Paul Gusman, Schlagzeug.

Duke Ellington und sein Orchester werden vom 15.—20. Oktober in England gastieren.

Don Ellis beauftragte den Prager Arrangeur Alex Fried, für seine Big Band und Streicher ein Arrangement zu schreiben. Er war auf die Qualitäten

Frieds aufmerksam geworden, als er dessen „Concert for clarinet“, gespielt von Felix Slovacek und dem Gustav Brom Orchester, gehört hatte.

Morey Feld starb Anfang April im Alter von 55 Jahren. Feld, der in letzter Zeit mit der World's Greatest Jazz Band Plattenaufnahmen machte, trommelte früher mit Benny Goodman, Bobby Hackett und Ben Pollack. In den letzten Jahren lebte er in Denver, wo er einen eigenen Club leitete.

Erroll Garner hält sich seit 30. April in Europa auf. Über Zürich, Genf, Brüssel, Antwerpen, Bologna, Pratao und Paris geht es am 12. Mai nach Berlin, am 17. nach Kopenhagen, am 19. nach Bern und am 20. nach Mailand. Bei seiner diesjährigen Europatournee gastiert Garner nicht in England, er hofft aber im Herbst eine Gastspielreise dorthin zu unternehmen. Im Sommer nimmt Garner am Meadowbrook Music Festival, Michigan, am Hampton Jazz Festival und am Concord Arts Festival, California, teil. Clint Eastwood nannte seinen neuen Film nach Garners beliebtester Komposition „Play Misty For Me“ — und natürlich spielt eine neue Version dieses Garner-Stückes darin eine wichtige Rolle.

Die German All Stars geben in nächster Zeit in folgenden deutschen Städten Konzerte: 1. Mai Wiesbaden, Stadttheater, 22. Düsseldorf, Robert-Schumann-Saal, 24. Frankfurt, Volkshaus, 25. Mai Würzburg, Huttenstraße, und 4. Juni Heidelberg, Stadthalle.

Dizzy Gillespie -formierte eine All Star Jazz Gruppe mit James Moody und Max Roach für das Mitternachtskonzert, das am 16. April im Apollo Theatre in New York stattfand und zum Memorial-Konzert für Coleman Hawkins erklärt wurde. Außerdem wirkten noch Roberta Flack und verschiedene Entertainer mit.

Jean-Louis Ginibre hat sich entschlossen, die Stellung des Chefredakteurs für die französische Zeitschrift Jazz Magazine, die er seit 1962 innehatte, an seinen bisherigen Stellvertreter Philippe Carles abzugeben. Ginibre begründete seine Entscheidung mit der wachsenden Arbeit für das Magazin LUI, dessen Chefredakteur er seit drei Jahren ist.

Tyree Glenn, Vic Dickenson und Bill Watrous spielten kürzlich bei einem Sonntagnachmittagskonzert im Overseas Press Club in New York. Der Auftritt der 3-Posaunen-Gruppe wurde vom National Educational Television aufgezeichnet.

Benny Goodman mußte aus gesundheitlichen Gründen seinen Auftritt in der Albert Hall in London am 1. April absagen, versprach aber dafür im Oktober wieder nach England zu kommen.

Tiny Grimes spielt zur Zeit in Barney Josephson's Cookery Restaurant in New York mit Al Hall und Hai Frances.

Die HAGAW Jazzband spielt ihren Happy Jazz vom Weichsel-Strand im Mai in folgenden Städten: 1. Mai Braunschweig, Jazzclub Gliersmaroder Turm, 2. Brilon, Offene Tür, 3. Koblenz, Rhein-Mosel-Halle, 4. Oberhausen, Aula des Staatl. Gymnasiums, 5. Bonn, Zamamphas Club, 6. Meschede, Haus der offenen Tür, 7. Münsterdorf, Club La Manche, 8. Bremerhaven, Freizeithaus, und 9. Mai Neumünster, Hotel Stadt Rendsburg.

Kamil Hala, Chef des Prager Rundfunkorchesters und somit Nachfolger von Karel Krautgartner, arrangierte eine komplette Jazz-Version der Dreigroschenoper in 12 Sätzen.

Jim Hall hat mit der Firma Milestone Records einen Exklusiv-Vertrag abgeschlossen. Halls Platten produziert in Zukunft der Pianist und Arrangeur Dick Katz.

Woody Herman, der seit einiger Zeit bei Fantasy Records unter Vertrag steht, nahm kürzlich mit seiner Herd und dem Gastsolisten Mike Bloomfield eine Platte mit Originalkompositionen seines Pianisten und Arrangeurs Alan Broadbent auf.

Jan Huydts nimmt mit seinem Trio Anfang Mai in Köln eine neue Platte auf. Danach gastiert die Gruppe am 8. Mai in Essen, am 13. in Hilversum, 14. Viersen, 15. Bochum, Liberitas, 18. Bochum, Uni, 19. Oldenburg, 21. und 22. Bielefeld, 23. Minden, 28. Heimond und am 29. Mai in Wilhelmshaven.

Jazz Contemporaries nennt sich eine Gruppe um die Tenoristen George Coleman und Clifford Jordan. Sie gab zusammen mit Harold Mabern, Klavier, Larry Ridley, Bass, Kenno Duke, Schlagzeug, und Julius Watkins, Frenchhorn, ein Konzert im New Yorker Village Vanguard unter dem Titel „Innovations of Modern Jazz“.

Stan Kenton und sein Orchester bekamen kürzlich die höchste Gage, die das „Barney Google“ in New York jemals für einen Auftritt bezahlte: 4500 Dollars.

Erich Kleinschuster hat den Saxophonisten und Flötisten Zadlo Ledzek in sein Sextett verpflichtet.

Hans Koller nahm im April seine „Impressions of Vienna“ für den Österreichischen Rundfunk auf. Er wurde vom Orchester Karel Krautgartner begleitet.

Peter Kowald hat eine neue Gruppe aufgestellt, die sich aus Kowald, Tuba, Günter Christmann, Posaune, Paul Rutherford, Posaune, Michel Portal, Baßklarinetten, Alt- und Tenorsaxophon, und Paul Lovens, Schlagzeug, zusammensetzt. Für verschiedene Engagements will Kowald noch einen Posaunisten und einen weiteren Bläser dazunehmen. Anfang Juli wird sich die Gruppe in süddeutschen Jazzclubs vorstellen. Sie ist zu buchen über Peter Kowald, 56 Wuppertal, Windstraße 22 a, Tel. 45 34 80.

Joachim Kühn spielte Ende März, Anfang April mit Jean-Luc Ponty im Ronnie Scott Club in London. Vor dem Londoner Gastspiel wirkte die Ponty-Kühn-Gruppe bei der Eröffnung eines neuen Jazzclubs in Paris mit dem Namen „Jazz in“ mit. Mitte März machte Joachim eine Piano-Solo-Platte für Futera. Mit Eje Thelin wird Kühn vom 1. bis 14. Mai auf Tournee durch Deutschland, Belgien und Frankreich gehen.

Die **Latin Jazz Band** tritt an jedem ersten Freitag im Monat im Pforzheimer Nachtclub Revolution auf. Bei einem Konzert am 15. Mai in der Jahnhalle in Pforzheim kommen noch Nelson Williams und Hawe Schneider als Gastsolisten zur Latin Jazz Band.

Ramsey Lewis wird mit seinem Trio am 5. Juli ein Engagement im Ronnie Scott Club in London antreten. Ramsey, der in letzter Zeit vorwiegend Elektro-Piano spielt, nahm eine Platte unter dem Titel „Them Changes“ auf, die in Deutschland von Bellaphon vertrieben wird. Ramsey ist derzeit auf Tournee quer durch die USA.

Chris McGregor's Brotherhood Of Breath wurde für ein 14tägiges Gastspiel in den Ronnie Scott Club verpflichtet. Die aus Südafrikanern und englischen Poll-Gewinnern zusammengesetzte Band beginnt ihren Auftritt am 22. Mai. McGregor äußerte kürzlich über seine Spielauffassung: „Ein Klavier ist für mich nichts als ein Schlagzeug mit Melodie!“

Albert Nicholas gastiert am 26. Mai in Schwelm-Dietrich in der Bonhoeffer Realschule, am 27. in Haan in der

Grundschule Mittelhaan und am 28. Mai in Wuppertal im Akzentionszentrum Impuls. Bei diesen drei Konzerten wird der in der Schweiz lebende amerikanische Klarinetist von den Blue Note Juniors aus Wuppertal begleitet.

Paradiso heißt ein Lokal in Amsterdam, das gewöhnlich mittwochs Jazzsolisten und Bands vorstellt. Vor 1000 bis 1500 Besuchern spielten in der letzten Saison dort das Charles Tolliver Quartett, die Boy Edgar Big Band mit Slide Hampton und Benny Bailey, das Lucky Thompson Trio, die J. R. Monterose-Han Bennink Gruppe und auch Frank Zappa und seine Mothers of Invention. Regelmäßige Gäste sind z. Zt. das Frank Wright-Noah Howard Quartett, Dexter Gordon, Mal Waldron, Nedly Elstak, Jimmy Heath u. a. Von den Konzerten im Paradiso wurden bis jetzt zwei Platten mitgeschnitten. Die erste ist bereits ausverkauft, die zweite — „J. R. Monterose is alive in Paradiso“ - ist noch erhältlich.

Sister Rosetta Tharpe, die ihre letztjährige Gastspielreise mit dem Blues und Gospelfestival aus gesundheitlichen Gründen vorzeitig abbrechen mußte, ist vor einiger Zeit wieder in das Temple Hospital in Philadelphia eingeliefert worden. Nach Aussagen ihres Mannes mußte sie beinamputiert werden und wird vorerst nicht mehr öffentlich auftreten können.

Harry Rettenbacher entschied sich kürzlich nach einem erfolgreichen Gastspiel mit dem Tete Montoliu Trio im Atlantic Jazz Club, Hausbassist dieses Stuttgarter Jazzlokales zu werden. Zuvor war Harry Rettenbacher, der jüngere Bruder des Dave-Pike-Set-Bassisten J. A. Rettenbacher, Hausbassist des Münchner domicile.

Sammy Rimington hat vor kurzem eine neue Jazz-Rock-Gruppe aufgestellt, die im März unter dem Namen Armada ihren ersten öffentlichen Auftritt hatte.

Sam Rivers gab das erste Konzert einer Jazz-Reihe im „Muse“, Bedford Avenue, in Brooklyn, das freien Eintritt gewährt. Rivers, der von Hakim Jami, Bass, und Clifford Jarvis, Schlagzeug, begleitet wurde, spielte ein einstündiges Stück und wechselte dabei vom Tenor- zum Sopransaxophon und schließlich zur Flöte über.

Chico Rudder ist ein aus British-Guayana stammender Bongospieler, der seit einiger Zeit in Köln lebt, wo er eine Diskothek leitet. Chico trat am

15. April in der Sendereihe „Jazz aus Studio II“ des Westdeutschen Rundfunks zusammen mit Shake Keane und Wilton Gaynair auf. Der Arbeitstitel dieses Workshops hieß: „Chico and the Freedom Suite“.

Tony Scott hält sich derzeit in Rom auf, wo er als Gastsolist des Romano Mussolini Trios auftritt. Nach Deutschland kommt er spätestens wieder im Herbst, wo er beim Clarinet Workshop der Berliner Jazztage mitwirken wird.

Artie Shaw, heute nur noch Theater-Produzent, hatte kürzlich mit seinem Sportwagen einen Unfall in Pawling im Staat New York. Shaw erlitt glücklicherweise nur leichte Verletzungen und konnte nach ambulanter Behandlung wieder aus dem Krankenhaus entlassen werden.

Victoria Spiveys Plattenfirma Spivey Records legte vor kurzem eine neue Langspielplatte mit Roosevelt Sykes and his Koochie Koochie Men, Smoke Hogg and his Washboard Trio sowie den Willie Dixon Blues All Stars vor.

Leon Thomas gab kürzlich zusammen mit der Sängerin Betty Carter ein Konzert in der New Yorker Town Hall.

Buddy Täte, Art van Damme und Eddie Louiss werden auf den drei MPS-Platten vorgestellt, die BASF zum Neuheitentermin am 19. April vorlegte. Buddy Täte ist mit seinem Celebrity Club Orchestra vertreten, wie es im letzten Jahr in Deutschland gastierte, Art van Damme spielt seinen Akkordeon-Jazz mit dem Gitarristen Joe Pass, dem Bassisten Eberhard Weber und dem Schlagzeuger Kenny Clare, und die Partner des französischen Organisten Eddie Louiss sind John Surman, Saxophone, und Daniel Humair, Schlagzeug.

Joe Viera hält im Mai Vorträge und Seminare in folgenden deutschen Städten: 6. Mai Hamburg, Int. Hot Jazz Meeting, Jazzfilme um 20.00 Uhr im Hörsaal der Ingenieurschule am Berliner Tor, 7. Duisburg, Pädagogische Hochschule, Jazzlabor 10.00-12.00 und 14.00-17.00 Uhr, 8. und 9. Münster, Jazzseminar, 12. Wien, Porrhaus, 20.00 Uhr, Jazzfilme, 15. und 16. München, Musesches Zentrum, Georgenstraße, Jazzseminar, und 27. Mai Ludwigsburg, Pädagogische Hochschule, 17.00 Uhr, Vortrag.

Francis Wolf starb am 9. März an Darmkrebs in New York. Wolf, gebürtiger Berliner, war neben Alfred Lion der Gründer der Jazz-Plattenmarke Blue Note.

NDR Jan Workshop m vriis?

Wie wird es weitergehen? Diese Frage stellten sich die Jazzfreunde nach dem völlig unerwarteten Ableben des unermüdeten NDR-Jazz-Workshop-Organisators Hans Gertberg. Zwar konnte zunächst seine ebenso eng mit dem Jazz-Workshop verbundene Mitarbeiterin Lisa Regber Vorgeplantes durchführen, doch galt es, einen Nachfolger für Hans Gertberg zu finden. Es lag nahe, den seit Jahrzehnten fest mit der deutschen Jazzszene verwachsenen Michael Naura zu wählen, dessen erfolgreiches Quintett unvergessen blieb und der bereits seit längerer Zeit im NDR tätig ist. Tatsächlich hat Naura dann auch den verwaisten Platz des Leiters der Jazzredaktion im NDR übernommen. Mit ihm führte Hans N i p h u t kürzlich ein Gespräch, das über Nauras Vorstellungen bezüglich des NDR-Jazz-Workshops Auskunft gibt.

„Was wird sich beim Jazz-Workshop ändern, Michael Naura?“

„Im Prinzip bleibt alles beim alten. Es wird nur zu Kombinationen kommen, die es bisher in dem Ausmaß nicht gegeben hat. Neu wird sein, daß Jazzverwandtes, ich denke da vor allem an das Rock-Lager, mit einbezogen wird. Bereits beim nächsten Workshop wird man das merken. Es wird stilistisch eine starke Brise Rock haben und auch latein-amerikanische Einflüsse, also afro-kubanisch, wenn Sie so wollen. Neu ist auch, daß eingespielte Gruppen kommen, zu denen sich weitere Musiker gesellen. So wird beim 2. Workshop neben Phil Woods und seiner European Rhythm Machine ein Rock-Trio mitwirken. Sie sehen schon, für Purismus habe ich überhaupt nichts übrig. Dementsprechend werden die Workshops aussehen.“

„Wird die Avantgarde auch in Zukunft noch ihren Raum bekommen?“

„Selbstverständlich, aber nicht nur. Es ist nicht daran gedacht, daß die Jazz-Redaktion unter meiner Leitung das Bewährte polieren soll. Aber auch das wird präsentiert werden: Der Jazz in seiner ganzen Breite, das ganze Spektrum, mit Ausnahme des Dixieland, der sich natürlich nicht für den Workshop eignet.“

„Sie werden also den Workshop in einer sich abwechselnden Form bringen, wobei hier und da gewisse Dinge gemischt werden.“

„Ja, das wird kommen. Dann noch eins, was ich für sehr wesentlich halte: Jeder Workshop hat sozusagen einen Musical-Director, also einen Mann, der die musikalische Leitung hat; ich habe lediglich die Leitung der Sendung. Von dem Musical-Director hängt es eigentlich ab, was am Freitag erklingt.“

„Wer sucht die Musiker aus, die hier zusammen spielen sollen?“

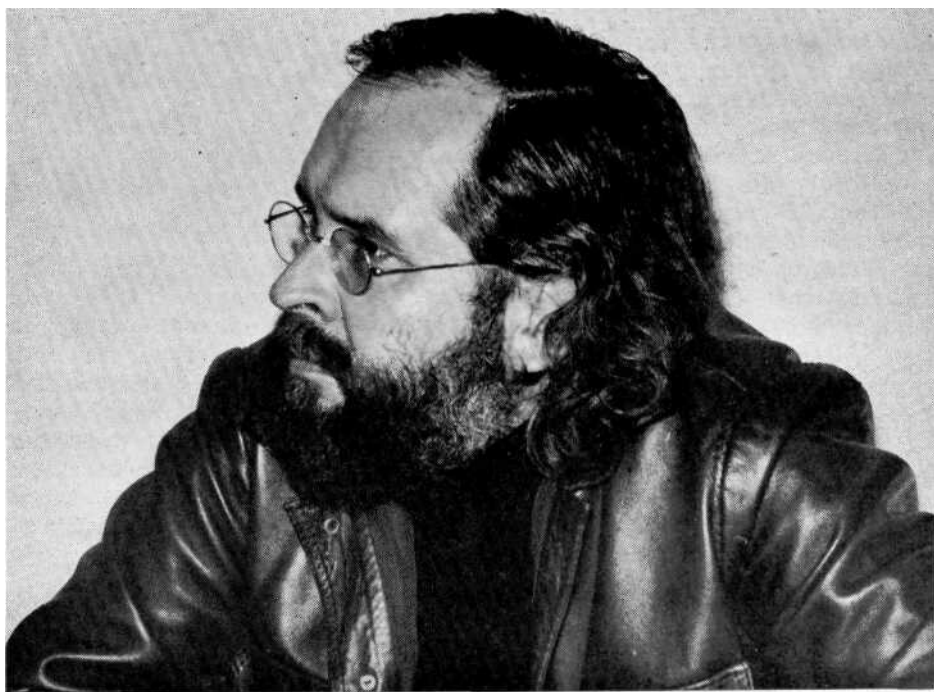
„Auch das ist ganz allein Sache dieses Mannes, das werden Sie schon beim nächsten Workshop erkennen. Peter Herbolzheimer hat gesagt, die und die Leute müssen kommen, und nur er, finde ich, hat zu sagen, wer kommt. Auch Phil Woods hat gesagt, ich will mit den und den Leuten spielen, also spielt er mit denen. Es kommt zum Beispiel nicht in Frage, daß Musiker, die sich überhaupt nicht entsprechen, zusammengepreßt werden. Das halte ich nicht für gut. Und außerdem die endlose Kombination von europäischen Musikern — das kann man bis zu einem bestimmten Grade wieder neu kombinieren, aber dann hat es sich erschöpft. Deshalb werde ich mich bemühen — aber das ist wieder eine Sache des Etats, ich hoffe, daß es trotzdem klappt —, auch die wesentlichen amerikanischen Musiker zu holen.“

„Haben Sie da schon irgend etwas vorgeplant?“

„Ja, wir werden z. B. in Berlin einen Workshop machen, am 3. September zur Funkausstellung. Ich hoffe — das ist bisher nur eine Hoffnung und wir bemühen uns darum —, daß Joe Zawinul die Leitung haben wird. Er wird, soweit es möglich ist — auch das ist eine Frage der Finanzen —, seine neue, eigene Gruppe mitbringen. Und die Leute werden dort in Berlin, hoffe ich, mit etlichen europäischen Musikern spielen. Mit wem, das wird wieder Joe Zawinul entscheiden.“

„Das ist also das Grundsätzliche des Workshops in der Zukunft. Gibt es noch etwas speziell zum nächsten Workshop zu sagen, was vielleicht besonders herauszustreichen wäre?“

„Ja, ich glaube, daß da zum erstenmal ein Arrangeur das musikalische Geschehen prägt. Man darf nämlich nicht annehmen, jeder gute Musiker sei auch ein guter Arrangeur. Das ist einfach nicht wahr. Arrangieren ist eine besondere Begabung und ich glaube, daß Peter Herbolzheimer einer der besten Arrangeure Deutschlands — wenn nicht sogar Europas — ist, und zwar auf dem Jazz-Pop-Sektor. Und dieser Workshop soll signalisieren, daß der Workshop zwar Ansprüche stellt, aber nichts ist für Esoteriker. Ich glaube, man muß versuchen, den Jazz aus einer bestimmten Situation zu befreien, in die er sich selbst hineinmanövriert hat. Ich muß dazu allerdings noch etwas sagen. Wir werden nicht immer das bringen, von dem wir selber glauben, daß es gut ist. Wir



Neuer Leiter der Jazz-Redaktion des NDR: MICHAEL NAURA

Foto: Hans Niphut

kommen da einer Informationspflicht nach. Der Workshop ist keine Wertung. Wir stellen nur vor, wir stellen zur Diskussion."

„Wenn ich mir die Besetzungsliste ansehe, fällt mir auf, daß sehr viele Musiker dabei sind, die in irgend einem Funkorchester tätig sind. Und das so quer durch die Bundesrepublik."

„Das ist wahr, und das nicht von ungefähr. Denn, ehrlich gesagt, von einer bestimmten Warte aus gesehen gibt es nur zwei Orchester in Deutschland von Belang. Das sind die von Edelhagen und — als Radio-Tanzorchester - Rolf Hans Müller. Dazu kommt vielleicht noch das Orchester von Kühn. Alles andere kann man vergessen. Und diese Orchester sind so gut, weil sie über hervorragende Musiker, darunter auch Ausländer, verfügen. So ist z. B. Ack van Rooyen einer der besten Trompeter, die es überhaupt gibt. Und ich freue mich sehr, daß Dieter Reith zum erstenmal auf der Jazzbühne erscheinen wird. Er ist zweifellos ein hervorragender Organist. Die Rhythmusgruppe ist nach meiner Meinung ein Leckerbissen. Tony Inzalaco, der pikanterweise eine Zeitlang bei Buddy Rich getrommelt hat, ist ein ganz hervorragender Trommler. Dazu Joe Harris, der auch ein sehr guter Schlagzeuger ist; er wird dort allerdings Percussion machen, Timbales usw. Bassisten werden wir zwei haben: Erstens Eberhard Weber, der überwiegend Naturbaß spielen wird, zweitens Niels-Henning Ørsted-Pedersen am Elektrobaß. Trompete, soweit es bisher festliegt, werden Ack van Rooyen, Rick Kiefer, Art Farmer und Falle Mikkelborg spielen. Also eine ganz hervorragende Besetzung. Posaunen: Jiggs Wigham, Peter Herbolzheimer und Rudi Füsers. Multitalent Herb Geller spielt Flöte und Sopransax. Vergessen hatte ich noch in der Rhythmusgruppe Horst Mühlbradt, Percussion und Fenderklavier. Man sieht schon aus dieser Rhythmusgruppe, daß starke lateinamerikanische Elemente einfließen werden."

„Von wem stammen die gespielten Stücke?"

„Es sind Kompositionen und Arrangements von Peter Herbolzheimer, Horst Mühlbradt und Dieter Reith. Wahrscheinlich wird man auch Jazz-Standards von Dizzy Gillespie u. a. spielen."

Peter Herbolzheimer sagt über seinen Workshop: „Grundsätzlich haben wir uns keinerlei Schranken auferlegt, keinerlei Motto zu Herzen genommen, keinen Leitfaden, gar nichts!"

OUR KIND OF FREEDOM

Die Krise der Clarke Boland Big Band

Der plötzliche Tod des britischen Alt-Saxophonisten Derek Humble offenbarte die Größe eines Vakuums: Es klafft so weit, daß unversehens eine ganze Big-Band in die Krise geriet. Heute, Wochen später, herrscht in den Reihen der Clarke-Boland-Big-Band und ihres Managements noch immer Ratlosigkeit. Die Frage „Wie soll es weitergehen, wer ersetzt Derek Humble?" wird in Köln, dort, wo die Band ihr Domizil hat, unentwegt überlegt. Gigi Campi, leidenschaftlich mit dieser Band liiert, sieht es so:

„Wir wissen alle, daß Derek nicht ersetzt werden kann. Sein Alto-Part muß natürlich gespielt werden, aber alles, was er blies, war ihm derart auf den Leib geschrieben, daß ein Ersatz nicht möglich scheint."

Was soll geschehen? „Es gibt mehrere Möglichkeiten für uns", sagt Campi, „obwohl bis heute noch alles offen ist. Zuerst wollten wir Tony Coe oder Sahib Shihab die Parts des Satzführers spielen lassen. Das hätte aber neue Löcher gerissen, die genauso schwer zu füllen gewesen wären. Und wer zum Beispiel hätte den Klarinetten-Part von Tony spielen können? Ich kenne keinen."

Sind neue Musiker im Gespräch? „Ja, wir prüfen gegenwärtig, ob Piet Nordwijk aus Hilversum einspringen kann. Außerdem sind wir an Herb Geller herantreten. Wenn aus beiden Möglichkeiten nichts werden sollte, wird wahrscheinlich ein Londoner Studio-Musiker die Bücher des Satzführers übernehmen. Er brauchte nicht einmal ausgesprochener Jazz-Musiker zu sein."

Die Ratlosigkeit Campis wird deutlich, wenn man bedenkt, daß also die letzte Möglichkeit ein Studio-Musiker ist, der das Alt-Saxophon in der Band

übernehmen könnte. Der Verlust Humbles hat hier mehr als nur Spuren hinterlassen. Dieses Ereignis stellt sicherlich den Höhepunkt einer Entwicklung dar, die sich schon vor Jahren anbahnte und vorerst in einer Krise endete.

Drei Faktoren zeichnen dafür verantwortlich. Campi: „Da war die physische Erschöpfung der Musiker nach Jahren aufreibender Studio- und Tournee-Arbeit, die inneren Konflikte der Band im Zusammenhang mit den Diskussionen um einen neuen musikalischen Stil — und schließlich der Tod Humbles."

In der Tat hat die CBBB in den letzten vier Jahren ein enormes Programm absolviert. Es gibt kaum einen Festivalort zwischen Lappland und Sizilien oder London und Prag, an dem die CBBB nicht aufgetaucht wäre. Die Angebote reißen auch heute nicht ab: Israel, Südafrika, Swasiland — alle wollen die Band sehen. „Aber wir sind dermaßen fertig im Augenblick", stellt Campi fest, „daß ich schon drauf und dran war, die Brocken hinzuwerfen. Das letzte Wort darüber ist auch noch nicht gesprochen."

Mitten in einer Phase der Erschöpfung und der Konflikte hat die Band jedoch zu einem Schlag ausgeholt, der alle Differenzen und Schwierigkeiten überbrücken könnte. Nach endlosen Gesprächen (Campi: „Ich habe immer wieder gesagt, wir müssen etwas Neues machen. Die Zeit bleibt nicht stehen.") ist der CBBB ein musikalischer Durchbruch gelungen. Sie spielte eine LP ein (für eine Firma in London), auf der sie zum erstenmal ausbricht aus den Schranken des traditionell swingenden Big-Band-Jazz und eine Fusion von Rock-Elementen mit freiem Improvisieren im Kollektiv ausprobiert. Nach eigenem Hör-



Francy Boland mit dem Saxophonsatz der CBBB: (v. l. n. r.) Tony Coe, Billy Mitchell, Derek Humble, Ronnie Scott, Sahib Shihab Foto: Jan Persson

erlebnis kann aber gesagt werden, daß von einer „Probe“ nicht mehr die Rede sein kann. Diese Platte - sie trägt den Titel „Our kind of freedom“ — ist ein Wurf. Sie ist sicher das Schärfste, was eine Big-Band in den letzten zehn Jahren eingespielt hat. Der Klangeindruck der neuen CBBB-Musik in seiner Kompaktheit und Schärfe ist so gewaltig und umwerfend (vorausgesetzt man hört die Platte mit der richtigen Lautstärke!), daß unwillkürlich die Vorstellung entstehen könnte, an die dreißig aufgetuschte Musiker wollten sich mit gewetzten Messern auf den Hörer stürzen. Auf dieser Platte gibt es nicht den Bruchteil eines Moments an Leerlauf, pausenloser Wechsel des Rhythmus und immer wieder neuer Aufbruch zu musikalischen Spitzen lassen ahnen, daß „Our kind of freedom“ ein Meilenstein in der Geschichte des Big-Band-Jazz werden kann.

Campi weiß auch, wann die Würfel dazu gefallen sind: „Nach unserem

Auftritt in Palermo im letzten Jahr hatten wir das Ziel wohl endgültig vor Augen. Wir haben die Stücke der neuen LP dann in der Praxis geprobt — 14 Tage lang jeden Abend bei Ronnie Scott in London. Und ich sage Ihnen, von Tag zu Tag wurde es besser, die Band spielte sich derart in die Stücke hinein, daß zum Schluß dieses Engagements klar war: jeder Einzelne wollte musikalisch dasselbe — weg von der alten Masche, etwas Neues machen.“

Auf der A-Seite der Platte hat Francy Boland Stücke des britischen Saxophonisten John Surman, Albert Mangelsdorffs sowie der Franzosen Eddie Louiss und Jean-Luc Ponty verarbeitet. Die B-Seite bringt eigene Kompositionen des Co-Leaders der CBBB.

Die weiteren Pläne der Band konzentrieren sich auf die Produktion einiger Platten mit einem neuen Gast-Solisten: Stan Getz. Im Augenblick laufen Verhandlungen mit der Platten-

Firma des Tenorsaxophonisten, mit dem die CBBB einige Wochen lang in Köln Aufnahmen einspielen möchte. Campi hat den Eindruck, daß Stan Getz im Augenblick in hervorragender Form ist und auch einige persönliche Schwierigkeiten überwunden hat.

Die CBBB wird sicher weitermachen. Von einem Auseinanderbrechen des Orchesters kann kaum mehr die Rede sein. Erst kürzlich reiste Ake Persson aus Berlin an und diskutierte diese Frage fast einen Tag lang mit Campi. Und der resümiert: „Die Musiker bedrängen mich nach der Produktion unserer jüngsten Platte so massiv, weiterzumachen, daß ich's wohl tun werde.“

Es wäre ja auch unbegreiflich für die gesamte Jazz-Welt, wenn diese großartige Band vor Schwierigkeiten, wie sie immer und überall auftauchen können, passen würde. Dafür ist das Management der Band zu hart und ihre Musik zu gut.

Hanns E. Petrik

Chance für Big Bands?

Dusko Goykovich reist mit Munich Big Band

Die Musiker hatten auf dem Bandstand kaum Platz, als sich die Munich Big Band des jugoslawischen Trompeters Dusko Goykovich über die Ostertage im „domicile“ in Münchens Siegesstraße öffentlich vorstellte. Noch dichter gedrängt aber saßen und standen die vielen Besucher, die „ihre“ Big Band hören wollten. Und sie waren begeistert vom Elan, mit dem musiziert wurde, von der Einsatzfreude der Musiker und den beachtlichen Chorussen der durchwegs namhaften Solisten. Daß sich das „domicile“ überhaupt eine solche Big Band leisten kann, hängt damit zusammen, daß Goykovich in München lebt, daß er es unternommen hat, derartige Studio-Orchester aufzustellen und daß er im domicile einen geeigneten Probenraum fand.

„Natürlich können die Musiker hier proben“, kommentiert domicile-Boß Ernst Knauff, „denn ich finde es fantastisch, daß sie sich mit so viel Idealismus für eine Big Band einsetzen. Als Dusko von Köln nach München kam und die Idee hatte, eine Rehearsal Band nach amerikanischem Muster aufzustellen, waren überraschend viele namhafte Musiker sofort mit Begeisterung bereit, mitzumachen. Sie kamen nicht nur aus München, sondern auch aus Stuttgart, aus Köln, ja aus Hamburg, Amsterdam und Wien, um hier in großer Besetzung gemeinsam eine Musik zu spielen, die ihnen wirklich Spaß macht. Zunächst wollte man jeden Sonntag im domicile zusammenkommen, aber das war für die auswärtigen Bandmitglieder dann doch nicht zu machen. Daraufhin entschloß man sich, sporadisch zu proben und aufzutreten: an Feiertagen, in den Ferien oder bei besonderen Gelegenheiten, wenn Konzerte oder Tourneen organisiert werden können. So gab es im vergangenen Jahr im domicile eine Sommer Big Band, dann im Winter eine Christmas Big Band, die unter Leitung von Peter Herbolzheimer für die swingendsten Weihnachten sorgte, die das domicile erlebte, und jetzt hat sich also die von Dusko gebildete Oster Big Band vorgestellt.“

Den Anlaß zu diesem Zustandekommen eines weiteren Big Band Dates bildete eine Ost-Europa-Tournee, über deren Geschichte Dusko

Goykovich berichtet: „Bei meinem Besuch in Jugoslawien im vergangenen Jahr hat man den Wunsch ausgesprochen, ich solle doch einmal mit einer Big Band kommen. Tatsächlich ließ sich dieser Plan dann in Zusammenarbeit mit dem Goethe-Institut, mit Veronika Hartle, die jetzt für mich tätig ist, und mit meinem jugoslawischen Manager realisieren. Die Tournee konnte sogar noch auf weitere Länder ausgedehnt werden: Rumänien, Bulgarien und Ungarn kamen noch dazu. Ich habe daraufhin diese Munich Big Band aufgestellt, die praktisch eine Weiterführung der ehemaligen Rehearsal Band ist, nur daß statt 19 jetzt nur 14 Musiker dabei sind. Dazu kam Barbara Fields als Sängerin. Wir haben eine Woche lang im domicile geprobt und über Ostern öffentlich gespielt, wobei wir eine begeisterte Resonanz fanden. Ich glaube, daß diese Musik auch in den osteuropäischen Ländern gut ankommt, denn das Publikum ist dort nicht weniger aufgeschlossen wie sonstwo in Europa oder in Amerika. Ich habe in den USA, in Afrika und Europa gespielt und dabei den Eindruck gewonnen, daß gute Musik überall gefragt ist. Das Publikum spürt genau, ob mit Überzeugung musiziert wird, ob etwas echt ist oder nicht. Unsere Spielbegeisterung überträgt sich auf die Zuhörer, die sofort entsprechend mitziehen.“

Die Tournee gab dem Big-Band-Unternehmen Duskos spürbaren Auftrieb. Veronika Hartle, die 9 Jahre für das Goethe-Institut arbeitete, davon fünf für das Musikreferat, dabei viele Tourneen vorbereitete und seit Jahresbeginn für Dusko Goykovich tätig ist, meinte: „Nachdem sich das Goethe-Institut für diese Ost-Europa-Tournee eingesetzt hat, gibt es dort zunächst keine Möglichkeit mehr für Auslandsreisen. Somit gilt es jetzt vor allem, Rundfunkstationen, das Fernsehen, Konzert- und Festivalveranstalter und die Schallplatte für die Band zu interessieren. Für den Bayerischen Rundfunk konnten schon Produktionen gemacht werden, es ist zu hoffen, daß weitere Sender folgen und daß auch Konzerte arrangiert werden können. Weite Reisen sind der hohen Kosten wegen mit der Big Band ohne Unterstützung noch kaum realisierbar, so wird man sich zunächst auf Europa beschränken müssen. Wir werden versuchen, einen Fonds zu schaffen, aus dem sich die ersten Unkosten decken lassen, die wir dann wieder einzuspielen hoffen. Jedenfalls hat die jetzige Tournee den Optimismus aller Beteiligten bestärkt.“

Dusko Goykovich sagt: „Solch ein Orchester kann nur durch den Enthusiasmus der beteiligten Musiker, durch Unterstützung des Rundfunks, des Goethe-Institutes und durch Platten existieren. Denn aus eigener Tasche kann ich natürlich keine Big Band finanzieren. Ich kann es mir aber insofern leisten, auf rein ideeller Basis ein solches Orchester zu organisieren und dafür zu arbeiten, weil ich meine Existenzgrundlage anderweitig gefunden habe. Ich komponie-



Foto: Sepp Werkmeister

re, arrangiere, bin als Studiomusiker tätig, habe mein Quintett und somit meinen Verdienst. Bei den Mitgliedern der Band liegt der Fall ähnlich, sie können also ohne kommerzielle Bedenken die Musik machen, die ihnen besonders liegt, an der sie Freude haben. Denn dazu wird ihnen ja sonst kaum Gelegenheit gegeben, man muß doch ständig Kompromisse eingehen, ob man nun in einem Tanzorchester, für Fernsehshows oder für sonstige Unterhaltungsproduktionen spielt. Es gibt zwar verschiedene kleine Jazzgruppen und es existieren Beat- oder Rock-Bands en masse, weil sich solche Besetzungen kommerziell besser tragen, aber wo findet sich schon eine Big Band, die kompromißlos Jazz spielen kann! In den USA konnten sich Bands wie die von Buddy Rich, Woody Herman, Thad Jones-Mel Lewis u. a. etablieren, bei uns aber gibt es nur die Clarke-Boland Big Band, der wir natürlich keine Konkurrenz machen wollen, zumal wir unseren eigenen Weg suchen. Es ging mir nicht darum, etwas Sensationelles zu schaffen, sondern es soll eine Lücke ausgefüllt werden. Ich habe in den USA in Orchestern wie denen von Woody Herman oder Maynard Ferguson meine Erfahrungen gesammelt, denke aber nicht daran, diese Bands zu kopieren. Vielmehr wollen wir aus der Spielpraxis heraus zu neuen Resultaten gelangen, indem wir unsere klanglichen Vorstellungen realisieren, Arrangements spielen, die uns allen liegen. Es dauert natürlich seine Zeit, bis man einen gemeinsam erarbeiteten Sound erreicht, zumal wir ja nicht regelmäßig zusammenkommen können, aber über kurz oder lang wird sich sicher ein Profil abzeichnen. Wir wollen nicht einseitig experimentieren, denn man kann nicht alles einfach über Bord werfen, was im Jazz passiert ist, und speziell bei der Big Band gibt es nun mal einige Musikelemente, über die man sich nicht hinwegsetzen kann, sonst ist das Resultat nicht Musik, nicht Jazz. Free Jazz ist in kleiner Besetzung möglich, wollte man ihn aber auf die Big Band übertragen, muß man sich eben doch an bestimmte Gesetze, harmonische Bindungen, bestimmte Formen halten, sonst entsteht kein geschlossenes Ganzes, kein gutes Orchester. Der Einzelne kann free spielen, aber nicht die ganze Big Band — sie hätte sonst keinen Sinn. Wir wissen, was wir gemeinsam tun können und wollen, und unsere Musik kommt aus einer Spielfreude, die die Basis für gute Leistungen und den Kontakt zum Publikum bildet. Ich mag das katalogisieren nicht und es ist mir auch egal, ob man

es Rock oder Jazz oder Rock Jazz nennt, was wir spielen — jedenfalls ist es frei von Haß und von Problemen, ist nicht revolutionär und kein Protest. Es ist einfach positive Musik, die auf dem aufbaut, was bisher geschaffen wurde und die nach unseren Ideen weitergeführt wird. Außer mir steuern Peter Herbolzheimer, Ack van Rooyen und Rolf Ericson Arrangements bei, aber es werden auch Arrangeure herangezogen, die nicht in der Band mitmachen, so z. B. Francy Boland und andere, die uns kennen und mit unserem Musizierideal übereinstimmen. Wir verfolgen keine bestimmte Richtung, meinen auch nicht, daß nur das, was wir gerade spielen, gut ist, sondern lassen unseren Einfall freien Lauf, bringen das, was sich aus der Praxis heraus ergibt, verarbeiten Eindrücke, Erlebnisse, Impulse, Stimmungen, alles was uns berührt und uns interessant genug erscheint, in unsere Musik aufgenommen zu werden. Eine Fortführung der Big-Band-Tradition also in einer europäischen Version unter bewußter Einbeziehung neuer Erkenntnisse."

Bei allem Idealismus dürfte es aber für eine große Besetzung schwer sein, sich zu halten. Ambitionierte Musik setzt entsprechende Probenarbeit voraus. Das kostet Zeit und Geld, vor allem, wenn man auf auswärtige Musiker angewiesen ist, die alle ihre Jobs haben. Dusko Goykovich ist trotz allem optimistisch: „Da der Sitz der Band München ist, weil ich hier lebe und das domicile sich hier als idealer Platz für Proben und Auftritte anbietet, bilden natürlich hier ansässige Jazzmusiker den Kern des Orchesters. Es entfallen damit Kosten der Anreise und Unterbringung, außerdem kann man mit ihnen kurzfristiger planen. Man muß aber dazuhin doch auch auf auswärtige Musiker zurückgreifen, um die volle Besetzung zu erreichen. Es gab indessen dabei bisher keine Schwierigkeiten, denn es fanden sich stets gute Musiker, die freudig hierher reisten, eben weil sie sonst nicht so kompromißlos in einer Big Band Jazz spielen können. Bei manchen ging der Enthusiasmus sogar so weit, daß sie andere Jobs und Engagements für die Zeit unserer Zusammenarbeit ausschlugen oder Vertreter zu Produktionen schickten. Das ist sicher eine ideale Basis für unser Unternehmen. Dazu kommt, daß die Bandmitglieder nicht nur durchweg gute Solisten sind, sondern auch über Big-Band-Erfahrung verfügen, gut vom Blatt lesen und sich untereinander gut kennen. Das vereinfacht die Probenarbeit und aufgrund ihres adäquaten Niveaus, ihrer sich weitestgehend entsprechen-

den musikalischen Vorstellungen und Leistungen, ihrer Spielfreude kommt es auch zu keinen zeitraubenden, langen Erklärungen, zu keinen Auseinandersetzungen. Man kennt Grenzen und Möglichkeiten und verhält sich entsprechend. Das Musikerreservoir hat sich ja dadurch erfreulich erweitert, als Europa in dieser Beziehung doch mehr und mehr zusammengewachsen ist, die Besetzungen der Jazzgruppen immer internationaler wurden. Nicht die Nationalität ist maßgebend, sondern das Format der Musiker. Ich habe fast immer in internationalen Besetzungen gespielt und die besten Erfahrungen gemacht. Die Musiker verstehen sich über alle Grenzen hinweg in der Jazzsprache."

Wie wird es nach der Osteuropa-Tournee weitergehen? Werden die Musiker dann wieder in alle Winde auseinanderfliegen? Dusko meint: „Wir nennen uns jetzt Munich Big Band, das heißt nicht nur, daß der Sitz des Orchesters München ist, sondern auch, daß es sich wie gesagt möglichst aus hier tätigen Musikern zusammensetzt und wir nur den einen oder anderen Solisten von auswärts holen. Es gibt nicht die Schwierigkeit der Clarke-Boland Big Band, deren Musiker tatsächlich aus allen Himmelsrichtungen anreisen müssen. Wir sind auch keine Road Band, die tägliche Auftritte erwartet, sondern kommen sporadisch zusammen, wenn sich Jobs ergeben. Natürlich hoffen wir, möglichst viele Spielmöglichkeiten zu bekommen, bei Jazz Festivals, im Rundfunk, Fernsehen, bei Konzerten. Solche Jobs zu organisieren setzt aber viel Zeit und Arbeit voraus. Da ich mich um die musikalischen Belange kümmern muß, kann ich mich nicht mit dem notwendigen Einsatz dafür freimachen. Deshalb bin ich froh, in Veronika Hartle eine Kraft gefunden zu haben, die über die notwendigen Erfahrungen verfügt und entsprechend aufbauen kann."

Die Chancen für Jazz Big Bands scheinen tatsächlich in letzter Zeit gestiegen zu sein. In den USA haben sich neben den etablierten Jazz Orchestern viele neue gebildet, vor allem mit jungen Musikern. Man denke an die Big Bands, die an Universitäten aufgestellt wurden und unter Leitung bewährter, erfahrener Musiker und Arrangeure zu ganz hervorragenden Leistungen gelangt sind. Durch ihre Auftritte bei den Jazz Festivals in Montreux haben sie auch die europäische Jazzgemeinde überrascht und begeistert. Die jungen feurigen Bands von Woody Herman und Buddy Rich haben bei ihren Gastspielen ebenfalls eine enorme Resonanz gefunden.

Heute ziehen nicht nur die Ellington- und Basie-Band mit ihrem schon legendären Ruf Zuhörermassen an, selbst Benny Goodman gastierte mit seiner Band ebenso wie Buddy Franco mit dem Glenn Miller Orchester vor ausverkauften Häusern. Auch Maynard Ferguson machte mit Big Bands gute Erfahrungen. Swing Orchester alten Musters mit Musik von gestern haben also — freilich unter dem Namen weltbekannter Solisten und Bandleader, und wenn man von dem kritischen Publikum der Berliner Jazztage absieht — nicht weniger Erfolg als moderne, ambitionierte Big Bands von heute. Etwa die von Clarke-Boland oder Thad Jones-Mel Lewis. Der spürbare Auftrieb ist aber doch nicht vergleichbar mit dem Big-Band-Boom der Swing-Ära. Zu dem kam es allerdings unter anderen Verhältnissen, denn die großen Orchester von Ellington, Henderson, Chick Webb, Galloway, Earl Hines, McKinney, Edgar Hayes, Jimmie Lunceford, den Dorseys, Goodman, Artie Shaw und viele andere - sie alle lebten aus ihrer Tätigkeit in Ballsälen, Tanzlokalen.

„Ja, früher war das anders“ stellt Goykovich dazu fest, „da konnten diese Jazzorchester trotz der sonst üblichen Sweetmusic der kommerziellen Dancebands wie Lombardo, Wayne King, Ben Berlin, Ray Noble doch ihre Musik spielen und die Leute tanzten danach. Die Musiker mußten sich also nicht völlig auf die gängige Musik umstellen, weil eben ein großer Teil des Tanzpublikums speziell heißen Jazz liebte. Für die Big Band 71 gelten andere Voraussetzungen wie für die der 30er oder 40er Jahre. Man tanzt heute anders, nach anderer Musik. Deshalb sind wir kein Tanzorchester, haben auch keinesfalls vor, uns darauf einzustellen. Wir spielen mit zwei Schlagzeugen, elektrischem Baß, Gitarre und Klavier — also mit 5 Mann Rhythmus —, einer starken Brass und Saxophongruppe. Vieles ist von kräftigem Beat getragen, auf den — so meine Idee — ein moderner Hornsatz daraufgesetzt wird. Also Jazz auf Beat-Basis, angerockt, wenn man so will. Das ist eine neue Kombination, die einige Bands bereits angewandt haben — etwa die von Thad Jones und Mel Lewis. Nur eben in ihrem speziellen Stil. Was also etwa Blood, Sweat and Tears vor Jahren kreierte haben, wird in eine größere Form umgesetzt und bildet somit eine neue Richtung. Es ist eben ein moderner Big-Band-Sound. Wenn man uns in ein Tanzlokal verpflichten würde, in dem wir konzessionslos unsere Musik spielen könnten, ohne Rücksicht auf

spezielle Wünsche des Publikums, hätten wir keinen Anlaß, abzusagen. Wenn dem Publikum unsere Musik gefällt, ist es gut, und wer will, kann danach tanzen, wer zuhören will, hört zu. Das ist in Ordnung — aber so etwas gibt es heute ja wohl nicht.“

Ernst Knauff glaubt auch nicht, daß das große Tanzpublikum zum Big Band Jazz tendiert: „Diese Zeit der großen Ballsäle mit Jazz-Orchestern ist vorbei und es sieht auch nicht so aus, als ob sie wiederkehrt. Auch stellen die heutigen Musiker höhere Ansprüche an die Zuhörer, sie wollen daher vor einem Jazzpublikum spielen, das ihre Musik versteht. Die tanzfreudige Jugend tut das nicht, sie will andere, heute gängige, anspruchslose Beatmusik zum Tanzen. Die Position, die also einst die Ballsäle für die Existenz der Big Band eingenommen haben, muß heute wohl durch Jobs bei Rundfunkstationen, Konzert- oder Festivalveranstaltungen, — möglicherweise auch durch Subventionen ersetzt werden. Nur so kann eine Big Band wie die von Dusko bestehen. Es stimmt, daß das Jazzpublikum sehr an Big Bands interessiert ist und daß eine große Nachfrage dafür besteht. Aber das allein genügt nicht. Die Jazz Clubs können sich die finanzielle Belastung einer Big Band nicht erlauben — ganz abgesehen von den Raumfragen. Also fallen Club-Gastspiele aus. Ich weiß in Europa nur den Ronnie Scott Club in London, wo Big Bands gastieren. Das domicile konnte es sich auch nur aufgrund der besonderen Verhältnisse, d. h. durch unsere enge Zusammenarbeit erlauben, eine Big Band auftreten zu lassen. Und das mit großem Erfolg, denn seit Bestehen des domicile — am 1. Mai wurden es gerade 6 Jahre - spielen hier ständig kleine Besetzungen, Combos, Solistengruppen, so daß ein Jazzorchester eine willkommene Abwechslung bietet. Es ist hier auch eine immense Atmosphäre: ein Drittel des Raumes nimmt der Bandstand ein, alles sitzt dicht gedrängt in Tuchfühlung mit den Musikern, es ist ein enger Kontakt da zwischen Band und Publikum. Man fühlt sich tatsächlich in die große Zeit der Big Bands zurückversetzt, wenn man die Begeisterung miterlebt. Und den Musikern macht es auch besonderen Spaß, in der intimen Club-Atmosphäre zu spielen, die sich angenehm und anregend von einer nüchternen Studio-Produktion abhebt. So kann man nur hoffen, daß es dabei bleibt und die Band genügend Jobs findet, um mit der nötigen Regelmäßigkeit zusammenkommen zu können.“

Nun, es gibt neben der Goykovich

Band noch die von Peter Herbolzheimer, die sich ebenfalls im domicile vorstellte. Ernst Knauff sprach von der „Christmas Big Band“, einer grossen Besetzung, die auch immer wieder zusammenkommt. Eine Produktion wurde bereits gemacht und derzeit gestaltet Herbolzheimer mit seiner Band einen NDR-Jazz-Workshop, von dem noch an anderer Stelle in diesem Heft die Rede ist. Die Band ist jedoch nicht etwa eine Konkurrenz für die von Dusko, sondern eher eine Ergänzung. Es sind nicht nur eine Reihe von Musikern in beiden Orchestern tätig, es beteiligen sich auch die Bandleader selbst oft an den jeweiligen Auftritten: Goykovich spielt in der Big Band von Herbolzheimer mit und umgekehrt. „Beide Bands haben ihr eigenes Profil“, sagt Ernst Knauff, „das zeichnete sich bei den jeweiligen Gastspielen im domicile deutlich ab. Dusko leitet ein Orchester in der traditionellen Besetzung, nur mit dem einen Unterschied, daß er zwei statt einem Schlagzeuger beschäftigt, Herbolzheimer hat dagegen ausschließlich Blechbläser in der Band, zu denen sich als klanglicher Reiz die Flöte gesellt. Außerdem geben verschiedene Perkussionsinstrumente der Musik ein besonderes rhythmisches Gepräge, d. h. es gehen viele Impulse vom Beat aus. Hinzu kommt, daß Herbolzheimer im Gegensatz zu Goykovich mit tonlichen Effekten, Veränderungen und Verzerrungen arbeitet, also elektro-akustische und elektronische Geräte einbezieht. Ich möchte es so ausdrücken: Dusko Goykovich baut auf der Big-Band-Tradition auf und sucht auf dieser Basis neue Wege, Herbolzheimer experimentiert mehr mit klanglichen Ausweitungen der Einzelstimmen und mit den heute ins Spiel gekommenen Rhythmen. Beide Bands bestehen nicht beständig, sondern werden gemäß der Nachfrage sporadisch zusammengestellt, was sich auch deshalb günstig auswirken kann, weil sie ja beide vielfach auf die gleichen Musiker zurückgreifen, die den Vorteil haben, aufeinander eingespielt, versierte Blattleser, routinierte Big-Band-Mitglieder und gute Solisten zu sein.“

Inzwischen hat die Dusko Goykovich Big Band ihre Ost-Europa-Tournee hinter sich. „Bei derartigen Auslands-Reisen besteht oft die Gefahr, daß sich das jeweilige Publikum nicht im Klaren ist, welche Musik es zu hören gibt“, kommentiert Veronika Hartle. „Der Jazz ist in seinen Erscheinungsformen heute so vielgestaltig, daß die Zuhörer, die mit bestimmten Vorstellungen solch ein Konzert besuchen, oft sehr überrascht werden.“

Dies gilt vor allem für Tourneen wie die der German All Stars, die zum einen doch recht progressiven Jazz spielen und zum ändern damit in so jazzferne Länder wie die in Südamerika oder im fernen Osten gereist sind. Sie gastierten zum Teil in Gegenden, in denen man vom Jazz oder zumindest von der Jazzentwicklung kaum eine Vorstellung hat. Doch hat sich seit der Tournee des Albert Mangelsdorff Quintetts gezeigt, daß diese Musik auf größtes Interesse stößt und dazu beigetragen hat, die menschlichen Kontakte enger zu gestalten. Dasselbe war bei den Reisen der German All Stars der Fall. Natürlich kann auch die Aktivität und das Geschick der jeweiligen örtlichen Veranstaltungsleiter viel zu dem gewünschten Erfolg beitragen und verständlicherweise haben nicht alle jenes musikalische Einfühlungsvermögen, das Voraussetzung zum guten Gelingen derartiger Konzerte ist. Grundsätzlich aber haben die Tourneen mit Jazzgruppen aus Deutschland im Sinne der kulturellen Aufgaben des Goethe-Institutes eine unzweifelhaft große positive Ausstrahlung gehabt. Vor allem wurde die Jugend dabei angesprochen. In Europa - und das gilt gewiß auch für die östlichen Länder - ist das Publikum weitgehend mit den Ausdrucksformen des Jazz vertraut. Jedenfalls im Verhältnis zu den erwähnten fernen Ländern. Insofern kann man die verschiedensten Jazzgruppen ohne Bedenken auf die Reise dorthin schicken. Ich bin deshalb sicher, daß die Dusko Goykovich Big Band, die ja keinerlei schockierende Experimente auf dem Programm hat, eine hervorragende Resonanz hinterläßt. Wie weit allerdings eine Ost-Europa-Tournee auch spürbare Auswirkungen auf Jobs in West-Europa haben wird, muß sich erst noch zeigen. Jedenfalls wurde die Band nach ihrer Rückkehr gleich wieder zum Jubiläum des domicile eingeladen und auch der Bayerische Rundfunk hat erneut Aufnahmen vorgesehen."

Dusko Goykovich aber stellt fest: „Wir haben keinen Grund zum Pessimismus. Unsere Freude an der Orchesterarbeit, wie wir sie uns vorstellen, hält an, sie gibt uns immer neuen Auftrieb. Und wir sind sicher: die Big Band hat heute eine große Chance!"

Dieter Zimmerle

(Mit auf die Ost-Europa-Tournee der Dusko Goykovich Big Band gingen: Dusko Goykovich, Rolf Ericson, Eddie Engels, Buten Hudson tp, Richard Pulin, Heinz Czadek, Jean-Pierre Beltrami tb, Eddie Busnello, Dick Vennik, Heinz von Hermann, Ferdinand Povel s, Rob Franken p, Ira Kriss g, Rob Langereis b, Joe Nay, Lala Kovacek dm und Barbara Field voc. Die Tournee begann am 14. April und endete am 1. Mai.)

Juni 1971
Nr. 6/XX
DM 2,-
sfr. 2,50
öS. 14,-

B 21032 E

PODIUM



★★★
HHMMMM
hhmmmm
ddmmmm
★★
nnnm



JAZZ NEWS

Internationales New Jazz Meeting auf Burg Altena

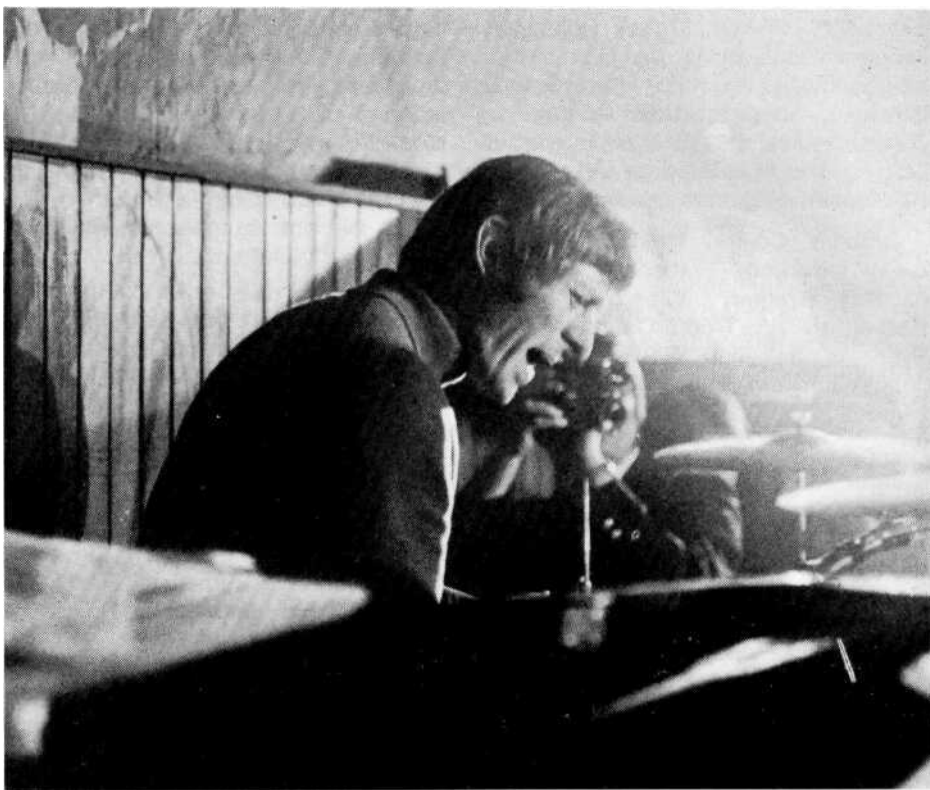
Das 2. Internationale New Jazz Meeting beginnt am 26. Juni um 15.00 Uhr auf der Burg Altena. Eingeladen wurden das Peter Brötzmann Trio, die Association, das Tomasz Stanko Quintett und der Dave Pike Set. Außerdem wurde für das Meeting ein New Jazz Ensemble zusammengestellt, zu dem Karin Krog, Manfred Schoof, Peter Trunk, Gerd Dudek und Cees See gehören. Wolfgang Dauner steuert einen Solo-Beitrag auf dem Synthesizer bei. Aus England kommt das Alan Skidmore Quintett mit Mike Osborne und das Albert Mangelsdorff Quartett vereinigt sich mit dem John Surman Trio. Informationen erteilen Heinz Bonsack, 599 Altena, Niedermöllerstr. 57, Tel. 0 23 52 / 7 12 97, und Karlheinz Klüter, 586 Iserlohn, Sundernallee 41, Tel. 0237/631 62.

Phil Woods auf Deutschlandtournee

Phil Woods and his European Rhythm Machine, der derzeit neben Woods der Pianist Gordon Beck, der Bassist Ron Mathewson und der Schlagzeuger Daniel Humair angehören, geben im Juni in folgenden Städten Konzerte: 6. Juni Heidelberg, Schloß, 7. Frankfurt, Volkshaus, 8. Marburg, Auditorium Maximum, 9. Schweningen, Gymnasium Seestraße, 10. Ulm, Aula der Ingenieurschule, 11. Stuttgart, Liederhalle, Mozartsaal, 12. und 13. München, domicile, und am 14. Juni Wien, Konzerthaus.

Molde Jazz 71

Vom 2.—7. August findet in der norwegischen Stadt Molde das diesjährige International Festival of Contemporary Arts statt. Eingeladen wurden hierzu Dexter Gordon, Clark Terry, Jaki Byard, das John Surman Trio, das Ove Lind Quintett, die Stars of Faith, Karin Krog, die Jan Garbarek Gruppe sowie eine Big Band, die aus den besten modernen Musikern Dänemarks, Finnlands, Schwedens und Norwegens zusammengestellt wird. Außerdem wird mit dem Herbie Han-



Leitet seit neuestem eine Rehearsal Big Band: KLAUS WEISS

Foto: Josef Werkmeister

cock Sextett wegen einer Teilnahme verhandelt. Informationen sind zu erhalten vom Molde International Jazz Festival, P.O. Box 261, 6401 Molde, Norwegen.

Jazz in the garden in Berlin

Auch in diesem Sommer findet in Berlin wieder jeweils in 14tägigen Abständen in dem von Mies van der Rohe konzipierten Garten der Neuen Nationalgalerie am Kemperplatz „Jazz in the Garden“ statt. Die nächsten Termine sind: 18. Juni mit Chris McGregor's Brotherhood Of Breath, 2. Juli mit John Tchicai & The Naked Hamlet Ensemble mit Pierre Favre, sowie Karl Berger & Co. mit Becky Friend, 16. Juli unter dem Titel „Destruction of Harmony“ mit Eberhard Schoener am Moog Synthesizer: Tribute to J. S. Bach und Hommage a Miles Davis. Weitere Konzerte finden am 30. Juli, 13. August und 27. August statt. Für diese Veranstaltungen wurden Verhandlungen mit der Fourth Way, dem Mike Nock Underground, dem Hampton Hawes Trio sowie dem Don Cherry-Peter Brötzmann Ensem-

ble eingeleitet. Jazz in the Garden wird vom Senat für Wissenschaft und Kunst unterstützt, von Joachim Ernst Berendt geleitet und von Ralf Schulte-Bahrenberg organisiert.

Wynton Kelly gestorben

Wynton Kelly ist am 12. April in seinem Hotelzimmer in Toronto tot aufgefunden worden. Der erst 39jährige Pianist befand sich gerade auf einer Tournee, die ihn durch verschiedene Städte Kanadas führen sollte. Als Todesursache wird ein schwerer Anfall von Epilepsie vermutet. Kelly wurde schon in den 50er Jahren berühmt, als er mit Lester Young und Dizzy Gillespie spielte, danach gehörte er bis zum Jahre 1963 den Miles-Davis-Gruppen an. Mit seinen ehemaligen Partnern aus der Miles-Rhythmusgruppe, dem Bassisten Paul Chambers und dem Schlagzeuger Jimmy Cobb, bildete er danach ein eigenes Trio, das in Japan sowie in vielen Städten der USA gastierte. Als einen Höhepunkt in seiner musikalischen Laufbahn bezeichnete Kelly die Begegnungen mit dem Gitarristen Wes Montgomery.

3. Internationales Jazz Festival in Pescara

Vom 16.—19. Juli findet in diesem Jahr in Pescara, Italien, wieder ein internationales Jazz Festival statt. Eingeladen wurden hierzu: das Jaki Byard Trio, das Hampton Hawes Trio, das Chico Hamilton Quintett, das Gerry Mulligan Quartett, das Bobby Hutcherson-Harold Land Quintett, das Oscar Peterson Trio und Ella Fitzgerald. Außerdem gibt es am 16. Juli eine Vorführung der Filme „Newport Jazz Festival“ und „Freedom Now Suite“.

6. Amateur Jazz Festival Prerov '71

Schon zum sechsten Mal trafen sich tschechoslowakische und verschiedene ausländische Amateurgruppen in der mährischen Stadt Prerov. Die Sieger des Wettbewerbs bekamen goldene, silberne und bronzene Medaillen verliehen. Ausgezeichnet wurden folgende Solisten und Bands: National: Jenaer Oldtimers, DDR; Debreczener Jazz Quartett, Ungarn; Trio Pana Jana, Prag. Europa: Old Metropolitan Band, Krakau; Paradox, Warschau; Jack van Poll Trio, Holland. Vielversprechende neue Talente: Cortez Trio, Spanien; Oldtimers Slany, CSSR; Jazz Trio Olomouc, CSSR. Bester Instrumentalist: Svatopluk Kosvanec, Posaune, CSSR. Die größten Erfolge beim Publikum konnten die Old Metropolitan Band aus Polen und das Jack van Poll Trio aus Holland verzeichnen.

Fillmore East und West schließen

Die beiden Rockpaläste, das Fillmore East und das Fillmore West, in denen die besten Rock-Stars wie Janis Joplin, Jimi Hendrix, Santana etc. sowie die populärsten Jazzgruppen wie die von Miles Davis, Don Ellis und Buddy Rich auftraten, sollen demnächst geschlossen werden. Das Fillmore East, das auf der Second Avenue in New York liegt, wird voraussichtlich am 27. Juni seine Pforten schließen, das Fillmore West in San Francisco im August oder September, da das dortige Gebäude niedergerissen wird. Der Eigentümer Bill Graham erklärt seinen Entschluß so: „Ich bin über die ‚Musikindustrie‘ überhaupt nicht erfreut, die negativen Aspekte überwiegen die positiven bei weitem, die Preise für Top-Gruppen gingen sprunghaft in die Höhe, in gleichem Maße nimmt die Qualität der Musik

ab, und dann sind die Forderungen der Manager, zu ihren Topgruppen noch unbekanntere Bands hinzuzunehmen, untragbar.“

Gil Evans Orchester zum erstenmal in Deutschland

In Verbindung mit seinem Besuch beim diesjährigen Holland Festival wird das Gil Evans Orchester auch ein Gastspiel in Deutschland geben: Die Band spielt vom 18.—24. Juni im Fantasio in Dortmund (Mönchengang 7, Tel. 526412). Zum Evans Orchester gehören Solisten wie Johnny Coles, Trompete, Jimmy Knepper, Jimmy Cleveland und Garnett Brown, Posaune, Howard Johnson, Tuba, Julius Watkins, Frenchhorn, und Elvin Jones, Schlagzeug. Dieses Europa-Gastspiel wird von Stichting Jazz in Nederland, Herrn J. J. de Rijke, Dr. Plesmanstraat 111, Zwijndrecht 3250, Holland, organisiert.

Mingus und Leon Thomas beim Montreux Jazz Festival

Die Attraktionen des Montreux Jazz Festivals, das vom 12.—24. Juni am Ufer des Genfer Sees stattfindet, sind nach den letzten Meldungen aus der Schweiz: Charles Mingus und sein Sextett, Leon Thomas, Larry Coryell, Chico Hamilton, Gato Barbieri, Eddie „Cleanhead“ Vinson, Gary Burton, die Roy Ayers Ubiquity, Mongo Santamaria, Roberta Flack, das JPJ Quartet, das Hampton Hawes Trio, die Paul Bley Synthesizer Show, die Chris Hinze Combination, das Ahmad Jamal Trio und die Umea Big Band von Slide Hampton. Außerdem gibt es Konzerte mit Pop- und Blues-Stars wie John Lee Hooker, Memphis Slim, Family, und neben dem traditionellen Wettbewerb europäischer Jazzgruppen erstmals noch einen Wettbewerb amerikanischer Universitäts- und College-Big-Bands. Oliver Nelson wird die Festival Big Band leiten.

Die Hamburger Bop Cats gehen im Juni, Juli und August auf Seebädertournee. Folgende Termine liegen fest: 29. Juni Spiekeroog, Nordsee, Konzertsaal des Lietz-Hauses, 30. Nordney, Nordsee, Kursaal, 1. Juli Langeroog, Nordsee, Kursaal, 2. Borkum, Nordsee, Kursaal, 28. Niendorf, Ostsee, Kursaal, 31. Hörnum, Nordsee, Kursaal, 1. August Büsum, Nordsee, Kursaal, 2. Wyk, Nordsee, Kursaal, 4. Timmendorfer Strand, Ostsee, Kursaal, 30. August Westerland, Nordsee, Muschel am Strand, 1. September Scharbeutz, Ostsee, Kursaal.

Unter dem Stichwort **Jazz** erschien in der deutschen Lexikonzeitschrift „Enzyklopädie 2000“, Heft Nr. 95, eine durch Fotos ergänzte, geraffte Übersicht über die Jazzentwicklung, die der Mannheimer Publizist Egbert Hoehl verfaßt hat.

Neue Formen - Freies Spiel heißt die neueste Arbeit von Joe Viera, die in der „roten reihe“ der Universal Edition/Wien erschien. Sie enthält 20 Stücke — von ganz einfachen bis zu mehrstimmig ausgesetzten Titeln — mit einer Einführung, die auch Besetzungsvorschläge u. a. enthält. Sie ist vor allem für Musiklehrer an Schulen und für Jazzgruppen gedacht und stellt eine Ergänzung zur „Reihe Jazz“ dar.

Die **Industrie Festspiele in Wetzlar** sehen am 16. Juni ein Konzert mit Jazz, Rock, Blues und Pop vor. Auf dem Programm stehen neben Klaus Doldingers Motherhood noch Stefan Grossman, der neue Blues-Star aus New York, und Chris McGregor's Brotherhood of Breath. Das Konzert findet auf der Freilichtbühne statt. Die Zusammenstellung des Programms besorgte das Concertbüro Claus Schreiner, Marburg, die Leitung der Veranstaltung liegt in den Händen von Dr. Rainer Antoine.

Der Supraphon Grammophon Club hat für dieses Jahr die Veröffentlichung folgender Jazz-Platten in der CSSR angekündigt: Karel Velebny, Jazz Fiddlers, Steamboat Stompers, Leningrader Dixieland, Dave Brubeck, Slide Hampton und die Vaclav Zahradnik Big Band sowie die East European All Star Big Band.

The Face Of Modern Jazz heißt ein Buch, das von Lubomir Doruzka herausgegeben wurde und verschiedene Interviews mit internationalen Jazz-Musikern enthält, die teilweise aus dem Down Beat und Jazz Podium entnommen und in die tschechoslowakische Sprache übersetzt wurden. Außerdem erscheint in der CSSR in Kürze Francis Newtons Buch „The Jazz Scene“ in tschechoslowakischer Sprache.

Der **1. Kremser Jazzclub** veranstaltet zum Abschluß der diesjährigen Niederösterreichischen Landesausstellung am 29. August einen Kremser Jazztag. Um 10 Uhr wird im Rahmen eines Freiluftkonzertes ein Kapellenwettbewerb stattfinden, um 14 Uhr ein Blumenkorso und abends ein Festkonzert im Brauhaus, bei dem eine Bluessängerin auftreten wird.

Billy Brooks Drumensemble „El Babaku“ spielt jeweils montags in der Jazz Galerie in Berlin. El Babaku wird mit ihrer Mischung aus afrikanischen, kubanischen und nordamerikanischen Rhythmen als eine der originellsten Gruppen der europäischen Jazz-Szene bezeichnet. Neben Billy Brooks, der auch Flöte spielt, gehören Carlos Santa Cruz, ein Schüller, Chano Pozos, conga, Donald Coleman und Charles Campbell, conga, sowie Burt Thompson, Baß, der Gruppe an, von der in Kürze eine MPS-Langspielplatte erscheinen wird, die live in der Berliner Jazz Galerie aufgenommen wurde.

Ken Colyer gab Ende Mai bekannt, daß er seine Band aus gesundheitlichen Gründen nicht länger leiten könne und auflösen wolle.

Duke Ellington wird mit seinem Orchester vom 9. September bis 18. Oktober auf eine US-State-Department-Tournee durch die Sowjetunion gehen.

Jan Garbarek, norwegischer Saxophonist, wird im Herbst mit seinem Quartett auf Deutschlandtournee gehen. Zu ihm gehören der Gitarrist Terje Rypdal, der Bassist Arild Andersen und der Perkussionist Jon Christensen. Die Gruppe ist für Konzerte und Clubgastspiele durch ECM Records, 8 München 60, Gleichmannstraße 10, Tel. 886711, zu buchen.

Fatty George nahm im April in Hamburg 15 Eigenkompositionen und Arrangements mit der durch Streicher verstärkten Big Band des Norddeutschen Rundfunks auf. Fatty kommentierte hierzu: „A klasser modern Swing“.

Stan Getz wurde für eine Reihe von Konzerten mit der Kurt Edelhagen Big Band verpflichtet, die im Oktober in Köln, Hamburg und Hannover stattfinden werden. Anschließend daran wird der amerikanische Tenorsaxophonist mit seinem Quartett, das aus Eddie Louiss, Orgel, Rene Thomas, Gitarre, und Bernard Lubat, Schlagzeug, besteht, auf Deutschlandtournee gehen.

Jan Hammer Jr., der einige Zeit Begleitpianist von Sarah Vaughan war, verließ die Sängerin und stellte mit dem Gitarristen John McLaughlin eine eigene Gruppe auf.

Gladys Hampton, die Frau von Lionel Hampton, starb ganz überraschend im Alter von 57 Jahren, als ihr Mann mit dem All Star Inner Circle auf Europatournee war. Gladys erlitt in den Büros der Lionel Hampton Enterprises in New York einen Herzschlag.

Die **HAGAW** nahm Mitte April in Villingen eine neue Platte für MPS

auf, die im Herbst erscheinen wird. Die HAGAW wird auch Mittelpunkt einer SOminütigen Farbfernsehshow des NDR sein, die im August oder September produziert wird. Anlässlich dieser Produktion wird die aus Warschau stammende Happy Jazz Band in Berlin bei der Funkausstellung aufzutreten und erneut auf Konzerttournee gehen.

Werner Heider, Dirigent, Komponist und Jazzensembelleiter aus Nürnberg, gehört zu den Dozenten der Internationalen Sommerkurse, die vom 28. Juli bis 15. September auf Schloß Weikersheim stattfinden. Die Sommerkurse, die von der Musikalischen Jugend Deutschlands organisiert werden, sind für Musikstudenten höherer Semester und junge Musiker im Alter zwischen 16 und 30 Jahren gedacht. Behandelt werden die Gebiete Orchester, Kammermusik und Oper. Außerdem ist ein Interpretationskurs für Neue Musik vorgesehen.

Jan Huydts wurde mit seinem Trio beim Jazz Festival in Dünkirchen unter der Rubrik „modern Jazz“ als beste Gruppe ausgezeichnet. Der zweite Preis ging an das Modern Jazz Quintett Karlsruhe.

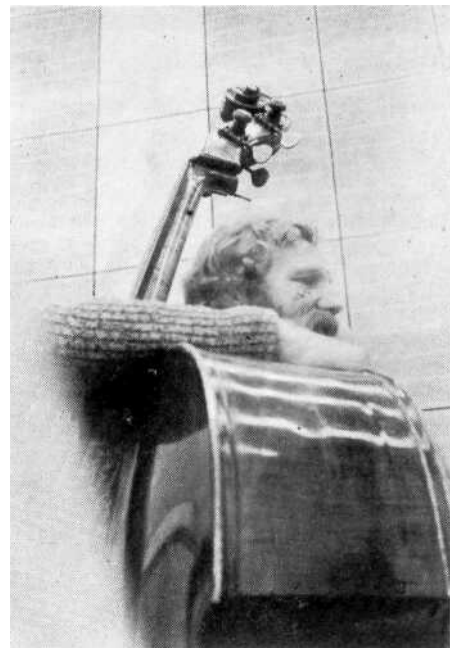
Manzie Johnson, einer der swingendsten Jazz-Drummer, starb kürzlich nach einer langen Krankheit im Bronx Veterans Hospital in New York im Alter von 64 Jahren. Johnson spielte u. a. mit James P. Johnson, Willie Bryant, Don Redman und Fletcher Henderson.

Radu Malfatti, in Amsterdam lebender Posaunist, hat eine Gruppe zusammengestellt, zu der Paul Rutherford, Posaune, die beiden Bassisten Arjen Gorter und Adelhard Roidinger, sowie der Schlagzeuger Paul Lovens gehören. Im Juli und August wird die Gruppe voraussichtlich in Deutschland gastieren.

Albert Mangelsdorff gastiert mit seinem Quartett am 3. Juni in Ulm, Sauschdall, am 5. in Nürtingen, Club Kuckucksei, am 11. und 12. in Nürnberg, Jazz Studio, und am 26. Juni beim New Jazz Meeting in Altena.

Chris McGregor kommt mit seiner Brotherhood of Breath erstmals im Juni nach Deutschland. Das Konzertbüro Claus Schreiner gibt folgende Termine bekannt: 16. Juni Wetzlar, Industrie-Festspiele, 18. Berlin, Jazz in the Garden, 20. Hamburg, Jazzhouse, 21. Bremen, Sendesaal von Radio Bremen.

Memphis Slim ist vor einem Jahr in London mit einigen weißen Bluesmusikern zu gemeinsamem Musizieren zusammengetroffen. Das Ergebnis der Session wurde jetzt unter dem



De-Generation: PETER TRUNK Foto: Jörg Becker

Titel „Blue Memphis Suite“ auf Barclay Etikett vorgelegt und erschien in Deutschland im Vertrieb der Metro-nome GmbH unter dem Motto „Blue Memphis — Memphis Slim & Friends“.

Charles Mingus' langerwartete Autobiographie „Beneath the underdog“ erschien kürzlich in New York. Als Musiker tritt Mingus hin und wieder im New Yorker Village Vanguard mit einem Sextett auf, in dem u. a. Bobby Jones, Tenor-, Charles McPherson, Altsaxophon, und John Foster, Klavier, mitwirken. Mingus wurde für seine Kompositionen kürzlich mit einem John Guggenheim Memorial Award ausgezeichnet. Aus der Jazz-Welt haben bisher Ornette Coleman, Gil Evans, Jimmy Giuffre, Charlie Haden und George Russell diesen Preis erhalten.

Irene Schweizer, zur Zeit freischaffende Pianistin, tritt am 10. und 11. Juni in Kiel zusammen mit Buschi Niebergall und Manfred Kussatz bei der Art Information 71, der ersten internationalen Kunstmesse Deutschlands, auf und wird daran anschließend in einigen norddeutschen Jazzclubs gastieren. Vom 28. Juni bis 6. Juli geht Irene Schweizer mit dem englischen Saxophonisten Alan Skidmore, dem Bassisten Leon Francioli und dem Schlagzeuger Jerry Char-donnens auf Konzerttournee durch die Schweiz.

Leo Smith, Trompeter der Chicagoer Avantgarde, wird Anfang Juni mit seinem Kollegen aus der AACM, dem Alt- und Tenorsaxophonisten Henry Threadgill nach Europa kommen und für einige Wochen in Deutschland bleiben. Unter dem Namen „New Delta“ werden sie zusam-

men mit Manfred Eicher, Baß, Thomas Stöwsand, Cello, und Fred Braceful, Schlagzeug, mehrere Konzerte in Deutschland geben. Einige Termine im Juni und Juli sind noch frei. Die Gruppe ist zu buchen über ECM Records, 8 München 60, Gleichmannstraße 10, Tel. 886711.

Tomasz Stanko kann im Anschluß an das New Jazz Meeting noch für Gastspiele gebucht werden. Der polnische Trompeter leitet ein Quintett, in dem noch Janusz Muniak, Tenorsaxophon, Zbigniew Seifert, Altsaxophon, Bronislaw Suchanek, Baß, und Janusz Stefanski, Schlagzeug, spielen. Information: Karlheinz Klüter, 586 Iserlohn, Sundernallee 41, Telefon 02371/63162.

Fred Traguth leitet derzeit am Ballettstudio der Universität Bonn die Sektion Jazz-Tanz. Der Kurs ist bereits überbelegt, und es ist geplant, wegen des großen Interesses weitere Kurse einzurichten. Vom 10.—12. Juni gibt der farbige Jazz-Tänzer Ray Phillips aus New York, der z. Z. an der Ballettakademie Zürich lehrt, eine Einführung in seine Arbeitsweise im Rahmen des Jazz Dance Workshops des Ballettstudios. Am 21. Juni startet Traguth ein Experiment im Theater am Bonn-Center, das in seiner Art ein-

malig ist, und zwar einen Ballett Workshop für jedermann, eine Art Ballett-Teach-in. An diesem Abend sollen Grundmuster des Jazz Dance erarbeitet, außerdem eine Diskussion in Gang gebracht werden.

Peter Trunk, Bassist im Orchester Kurt Edelhagen, hat eine neue Gruppe aufgestellt, die sich „De-Generation“ nennt. Erst kürzlich gab die Formation ihren Einstand in der Kölner Diskothek „Sub Way“. Trunks Frau, die amerikanische Sängerin Stella Banks, war mit von der Partie und brachte eigene Versionen von Titeln aus dem Repertoire von Lennon/McCartney. Das Sub Way begann damit auch eine Serie von Veranstaltungen, die sich „Live-Jazz am Dienstag“ nennt. Jeden Dienstag soll eine Gruppe verpflichtet werden, an den anderen Tagen gibt es Jazz, Pop und Rock per Hi-Fi-Anlage. In Köln hat sich somit also seit längerer Zeit wieder eine Lokalität mit Live-Jazz etabliert. Seit den Tagen, als Dusko Goykovich seinen Jazz-Club an der Aachener Straße schloß, können die Kölner Jazz-Freunde jetzt ein paar Häuser weiter wieder Club-Atmosphäre erleben.

Joe Viera hat für das Sommersemester 1971 einen Unterrichtsauftrag für „Theorie und praktische Übungen im

Jazz-Labor“ an der Pädagogischen Hochschule Ruhr (Abt. Duisburg) erhalten. Auskünfte erteilt das Seminar für Musikerziehung der Pädagogischen Hochschule Ruhr (Abt. Duisburg), Duisburg, Lotharstr. 65.

Phil Woods war der Leiter des 72. NDR Jazz Workshops, der vom 31. Mai bis 4. Juni in Hamburg stattfand. Zu Phils European Rhythm Machine, die aus Gordon Beck, Klavier, Ron Mathewson, Baß, und Daniel Humair, Schlagzeug, besteht, kamen noch fünf von Phil ausgewählte Solisten dazu: Chris Hayard, Flöte, Michelle Libretti und George Locatelli, Gitarre, Henri Texier, Baß, und Aldo Romano, Schlagzeug.

George Wein will sein diesjähriges Herbst-Jazz-Paket nicht nur nach Westeuropa, sondern auch in osteuropäische Länder schicken. Mit auf Tournee gehen: das Miles Davis Sextett und eine unter dem Namen Jazz Giants speziell aus diesem Anlaß zusammengestellte Gruppe. Dazu gehören: Dizzy Gillespie, Sonny Stitt, Art Blakey, und wenn es sein Gesundheitszustand zuläßt, Thelonious Monk, sowie Jay Jay Johnson, der fast gar nicht mehr Posaune spielt, sondern sich seiner Karriere als Filmmusikkomponist widmet.

Es bleibt dabei:

Basie - Basis der Big Bands

Ella - First Lady of Jazz

Mehr als bei Goodman und Hampton zählt bei Count Basie nicht nur er selbst, sondern auch seine Band. Denn er hat im Gegensatz zu den Genannten ein ausgezeichnetes Orchester, bildet mit ihm eine Einheit. Sein programmatischer Titel von einst „Sixteen men swinging“ hat seine Gültigkeit nicht verloren. Seine Musiker verfügen über jenen modernen Anflugsatztechnischer Präzision, instrumentgerechter Handhabung, zeitgemäßer solistischer Eigenschöpfungen, wie sie schon in den enddreißiger Jahren typisch für dieses einmalige Orchester waren. Damals gab es Harry Edison, Dicky Wells, Jo Jones, allen voran Lester Young und Basie selbst. Sie bahnten an, was andere im Bebop vollendeten. Heute sind es Sonny Cohn, Trompete, kristallklar und stahlig, Al Grey, Posaune, erdhaft, intensiv, voller Witz, Eric Dixon, Flöte, warm und logisch im Aufbau, Eddie Lockjaw Davis, Tenorsaxophon, rasant und trocken, schließlich wieder Basie, der alles zusammenhält, plätschernd, verbindlich, sparsam, geschmackvoll.

Count Basie war immer auf der Höhe seiner Zeit, ohne Swing und Blues zu verleugnen. Er verbindet Tradition mit den modernen orchestralen Mitteln, musiziert realistisch, faktisch, hängt nicht am ehemaligen Klangideal, sondern spritzt mit neuen Arrangements seiner Band Frische und Gegenwart ein. Darum ist er die Basis großorchestraler Jazzmusik, darum aber wird er auch diskutiert, weil ihm trotz seiner Blues- und Swingbezogenheit viele alte Anhänger seine Modernität verübeln.

Aus gleichen Gründen wird ja auch Ella Fitzgerald, die den zweiten Teil des Konzerts bestritt, mit geteilter Meinung aufgenommen. Ihre gesangliche Qualität, Vortragskunst und Jazzfeeling sind so erhaben, daß immer nur stilistische Fragen zum Streitgespräch führen. Ella hat mehr als alle anderen Sängerinnen des

Jazz vom biederen Song im Swingstil alle Nuancen und Facetten der modernen Jazzgeschichte durchlaufen. Sie hat mannigfaltige Anregungen mit ihrer eigenen Auffassung und ihren scheinbar unbegrenzten musikalischen Möglichkeiten vermischt, so daß ihr Repertoire keine Grenzen kennt. Alles, was sie anpackt, wird sofort authentischer Jazz, weil es ja auf das „Wie“ und nicht das „Was“ ankommt. Gesangliche Souveränität und ihre Überlegenheit in der Vielfalt ihrer Programmgestaltung bewiesen auch dieses Jahr, daß Ella „die Größte“ ist, gleichgültig ob sie vom delikaten, umwerbenden Tommy Flanagan Trio



Ellingtöne

Foto: Jörg Becker

oder von den prallen, eindringlichen Sätzen der Basie-Band herausgefordert wurde. Gerhard Kühn

Bei EdelhagH rumort

Alles scheint sich irgendwie zu wiederholen: Nachdem erst kürzlich von den Schwierigkeiten innerhalb der Clarke-Boland Big Band die Rede war (siehe Jazz Podium vom Mai), grassiert nun auch bei Edelhagen eine Krankheit, die so typisch ist für eine Musiker-Gruppe, die beklemmende Ahnung, vielleicht schon Establishment zu sein und damit Gefahr zu laufen, in die Mittelmäßigkeit abzurutschen. Freilich sind die Motive in den beiden Fällen grundverschieden. War es bei der CBBB noch eine Mischung aus physischer Schlappeit und interner Diskussion über die Frage „Wie geht es musikalisch weiter?“, liegt die Ursache bei der Edelhagen-Truppe woanders. Mit einer Bombe fing alles an. Sie explodierte im Kölner Boulevard-Blatt „Express“ unter der Schlagzeile „Edelhagen feuert drei Spitzenmusiker“. Da war die Rede von blauen Briefen für Karl

Drewo, Bora Rokovic und Peter Trunk, da empörten sich die aufgebrachteten Musiker, sprachen von Intrigen im Management der Band, ja, drohten mit der Musiker-Gewerkschaft.

Trunk laut „Express“: „Seitdem die Band einen neuen Manager hat, sind Intrigen am Werk, die in deprimierender Weise der Moral des Orchesters schaden.“ (Der Bassist steht noch heute zu seiner Aussage, möchte aber - begrifflicherweise - im Augenblick nichts mehr zu dieser Angelegenheit sagen, um die Vertrauensbasis in der Band durch Äußerungen in der Öffentlichkeit nicht noch mehr zu belasten.)

Und Karl Drewo: „Das ist für mich vorrangig eine soziale Angelegenheit. Ich werde mich sofort mit der Gewerkschaft in Verbindung setzen.“

Uwe Buschkötter, seit einiger Zeit Manager der Band, rechtfertigt die Vorwürfe gegen sich: „Mir geht es in erster Linie dabei um die Sache. Was

die Musiker privat machen, ob sie hier und dort noch andere Jobs haben oder was sie sonst treiben — das alles interessiert mich nicht. Was ich möchte ist, daß alle top-fit sind, wenn gespielt wird. Das habe ich unmißverständlich klar gemacht. Ich meine, alles sollte daran gemessen werden, wie der Musiker jetzt, in diesem Augenblick, spielt. Was früher war, sollte nicht maßgebend sein für die Beurteilung."

Edelhagen, der im übrigen voll hinter seinem Manager steht, bestätigt diese Aussage.

„Wir haben Herrn Buschkötter engagiert, damit er diesen Bereich innerhalb der Band wahrnimmt, und ich meine, er macht das richtig. Einige Musiker bei uns haben jetzt das Gefühl, daß ihr Stuhl im Orchester doch nicht so sicher ist. Ich will damit aber nicht sagen, daß irgendeiner von ihnen schlecht spielt. Das habe ich nie getan. Sie sind alles hervorragende Solisten auf ihrem Gebiet. Aber da ist eben die Sache mit der inneren

Einstellung, mit der Frage, inwieweit engagiere ich mich als Musiker noch mit den Aufgaben der Band, kommen von diesen Leuten noch Impulse, die das Orchester an der Spitze halten können? Was soll man machen, wenn da zwei, drei Musiker sind, sagen wir Ronnie Stephenson oder Jiggs Wigham, die sich anstrengen, Dampf machen wollen, einen Mords-Drive entwickeln, und dann sitzen zwei, drei andere müde in der Gegend herum und geben so durch die Blume zu verstehen, na, dann spielt mal schön? Das ist wie ein übler Pilz, der sich unter der Oberfläche ausbreitet und das gesamte Orchester krank macht. Will man an der Spitze der Entwicklung bleiben, muß man arbeiten, muß Tag für Tag wieder neu überdenken, auf welche Weise andere musikalische Einflüsse verarbeitet und in unseren Stil integriert werden können. Wir haben einen Auftrag zu erfüllen, und den können wir nur erfüllen, wenn wir top-fit sind und am Ball bleiben. Außerdem wäre eine Umbesetzung auf verschiedenen Posten der Band

nichts Ungewöhnliches. Diplomatische Revirements werden ja auch als ganz selbstverständlich betrachtet. Am Elan, an der reinen Spielfreude und dem bedingungslosen Einsatz hat es eben hier und da in letzter Zeit gefehlt."

Kurt Edelhagen möchte darüber hinaus einige seiner vom „Express“ zitierten Äußerungen modifiziert sehen. Von abgeschickten blauen Briefen könne einfach noch nicht die Rede sein. Zwar seien die angeführten Namen (Drewo, Trunk und Rokovic) in diesem Zusammenhang schon richtig, aber stattgefunden hätten eben nur Vorgespräche. Entscheidungen seien noch nicht gefallen.

Diese Vorgespräche laufen allem Anschein nach aber dennoch darauf hinaus, daß einige Verträge mit dem Ende des Jahres nicht mehr verlängert werden. Verhandlungen mit neuen Musikern sind im Gange. Namen möchte Edelhagen noch nicht nennen. „Dafür ist es noch zu früh“, sagt er, „aber im Herbst wissen wir mehr.“
Hanns E. Petrik

Besatzungsorgen? Kurt Edelhagen wacht am Rhein — die Band steht!



van Hove, Bennink, Brötzmann



Gespräch über Ziele der Free Music Production in Berlin

Jahrelang hatten verschiedene Musiker in Deutschland den Gedanken, sich zusammenzuschließen, um gemeinsam ihre Interessen wahrzunehmen, und es wurde bei gelegentlichen Treffen auch immer wieder darüber diskutiert. Geforderte Konzessionen seitens der Konzert- und Festivalveranstalter — u. a. verlangte ein deut-

scher Kritiker im Jahre 1968 noch von Brötzmann und seinen Mannen, in korrektem Anzug auf die Bühne der ehrenwerten Berliner Philharmonie zu treten — führten dann schließlich zu einem längst fälligen Zusammengehen diverser deutscher Musiker wie von Schlippenbach, Brötzmann, Jost Gebers u. a. Es wurde der Beschluß

gefaßt, im November 1968 gemeinsam das erste Total Music Meeting in Berlin zu veranstalten.

Bassist Jost Gebers, heute vor allem mit Aufgaben der Free Music Production betraut, erzählt: „Bei den Essener Songtagen reifte unser Entschluß, während der Berliner Jazztage 1968 ein sogenanntes

FMP

.Gegenfestival' auf die Beine zu stellen. Presseartikel offenbarten damals die Ahnungslosigkeit bezüglich der wirklichen Motive, die diese Aktion ausgelöst hatten. Niemand erkannte darin die erste gemeinsame Aktivität dieses Musikkreises, keiner wies auf die wesentliche Tatsache hin, daß nicht wie sonst eine Einzelperson als Veranstalter in Erscheinung trat, sondern die Musiker selbst." Zum Total Music Meeting, das in den Räumen des „Quartier des Quasimodo" an der Ecke der Berliner Kant- und Fasanenstraße stattfand, wurden geladen: die Peter Brötzmann Group mit Evan Parker, Paul Rutherford, Fred van Hove, Han Bennink u. a., das Globe Unity Orchestra mit Manfred Schoof, Willem Breuker, Peter Brötzmann und Alexander von Schlippenbach, die Gunter Hampel Group mit John McLaughlin, die Donata Höffer Group, das Manfred Schoof Quintet mit Michel Pilz sowie das Spontaneous Music Ensemble aus London mit Trevor Watts, John Stevens und den beiden Sängerinnen Carolann und Maggi Nichols. Für die Freunde des Avantgarde-Jazz geschahen die musikalischen Höhepunkte der Berliner Jazztage dann auch nicht auf der Bühne der Philharmonie, sondern in den dunklen Kellerräumen des Quasimodo. Free Jazz Stars der Berliner Jazztage, unter ihnen Pharoah Sanders und Sonny Sharrock, kamen von der Philharmonie ins Quasimodo, wo sie die richtige Atmosphäre fanden, um sich voll auszuspielen.

Grundsätzlich wurde bei diesem Total Music Meeting die Idee dieses zwanglosen Treffens realisiert, die Jost Gebers im Vorwort der kleinen Programmbroschüre so formulierte: „Total Music Meeting entstand aus dem Gedanken heraus, auf möglichst breiter Basis die Musik unserer Zeit zu präsentieren. Wichtigste Überlegung dazu war, keine Stars in zusammengewürfelten Haufen herauszustellen, sondern vielmehr die Gruppen in originalen Besetzungen ihre Musik realisieren zu lassen."

Zur nächsten Veranstaltung, den „Three nights of living music and minimal art" in der Akademie der Künste, führte derselbe Grundgedan-

ke. Es spielten wieder nur feste Gruppen mit verschiedenen Konzeptionen: die Ed Kroger Gruppe, die Donata Höffer Group, Alexander von Schlippenbach mit seiner Living Music und Alexis Korner's Band. Das war Ostern 1969. Im Sommer desselben Jahres kam es endlich zur festen Bildung der Free Music Production, wie sich die Kooperative der Free-Jazz-Musiker nannte. In langen Unterredungen wurde über die Form des Zusammenschlusses entschieden. „Alle Beteiligten waren sich darüber einig", berichtet Gebers, „daß wir keinen Verein, keine Gesellschaft, geschweige denn eine Firma gründen wollten. Die Kooperative, die schließlich zustande kam, hat in dem Zeitraum, in dem sie besteht, eigentlich ganz gut funktioniert. Es kann sein, daß wir eines Tages einen Verein daraus machen — aber dann nur aus steuerlichen Gründen. Wir machten uns auch an größere Aufgaben, produzierten die erste Platte, Manfred Schoofs 'European echoes', und haben ein Total Music Meeting während der Berliner Jazztage im November 1969 im Litfaß auf die Beine gestellt."

Eingeladen wurden hierzu die Peter Brötzmann Group, das Manfred Schoof Quintet, die Rüdiger Carl Inc. und Pierre Favre. Alle Musiker, die bei Manfred Schoofs 'European echoes' mitwirken, waren im Sommer 1969 bei einer Produktion von Radio Bremen dabei. Die Free Music Production konnte das Band davon erwerben und für die Plattenherstellung verwenden. Gebers: „Wir waren alle der Ansicht, daß dieses Band für unsere erste Platte genau das Richtige war, zumal fast alle Musiker, die bislang zur Kooperative gehörten, hierbei vertreten waren."

Zur zweiten Plattenproduktion bot sich das Peter Brötzmann Trio geradezu an, nachdem es sich mit Fred van Hove, Klavier, und Han Bennink, Schlagzeug, so ideal formiert hatte. Gebers erzählt über die Hintergründe dieser Produktion, die im August 1969 gemacht wurde: „Die Produktion war unglaublich schwierig, denn wir hatten nicht das richtige Studio. Dafür war ein fantastischer Toningenieur dabei, der für eine wunderbare Balance zwischen den Musikern sorgte und vor allem gleich verstand, wie wir uns den Klang wünschten. Wir sind mit dem Resultat sehr glücklich. Wie gut sich das Brötzmann Trio zusammengefunden hatte, zeigte sich schon zuvor während eines Gastspieles in Berlin. Es war unglaublich, aber auch Arbeiter und ganz einfache Leute, die sicher gänzlich unvoreingenommen

zugehört hatten, waren hell begeistert von Brötzmanns Musik."

Ursprünglich erschien die Brötzmann-Platte zusammen mit einer Edition, die aus einem Buch und einer Grafik bestand. Als zweite Platte war eigentlich eine Produktion mit der Music Improvisation Company geplant, aber Evan Parker schloß dann mit Manfred Eicher von der Münchner Plattenfirma ECM einen Vertrag ab und verkaufte der Firma ein Band mit Aufnahmen der MIC, das dann einige Zeit später veröffentlicht wurde. Zwei Platten dieser esoterischen Musik zur selben Zeit hätten sich aber nur Konkurrenz gemacht, und so sah die FMP von einer Plattenproduktion ab.

„Wir konnten bisher leider nur zwei Platten veröffentlichen", sagt Jost Gebers, „obwohl wir uns vorgenommen hatten, viel mehr zu machen, aber das ist eben eine finanzielle Frage. Weil wir ausschließlich über die Post und über die Musiker verkaufen, ist der Vertrieb nicht ganz so gut, wie er sein sollte. Aber der Sinn der Plattenproduktion liegt darin, daß die, die das Album machen, also die Musiker, auch das Geld dafür bekommen und nicht irgendwelche Zwischen- und Großhändler und Verteiler. Das ist das Handikap bei den kommerziellen Plattenfirmen, trotzdem produzieren sie weitaus billiger als wir. Von den 'European echoes' wie von 'Balls' wurden 500 Stück aufgelegt, die aber noch nicht ganz verkauft sind, außerdem lassen wir nachpressen, so daß endgültige Abrechnungen im Moment noch nicht zu machen sind. Wenn man für 500 Stück Platten eine Summe zwischen 3500,- und 5000,- DM ansetzt — inklusive aller technischen Kosten, wie Studiomiete, Aufnahme, Gema, Pressen, Hüllendruck —, dann kommt das ungefähr hin, allerdings ist dabei noch kein Honorar für die Musiker enthalten. Vom Erlös der Platten werden die genannten Unkosten abgezogen und den Musikern der Rest als Honorar gegeben. Jedenfalls ist es bei uns so, daß die Musiker bei einer Auflage von 500 verkauften Platten bei uns mehr verdienen als bei einer Firma, die vielleicht 3000 Stück absetzt, sie aber nur einmal mit einem Honorar abpeist. Zum anderen haben wir immer die Möglichkeit nachzupressen, wobei dann bei weiteren Verkaufserfolgen der Gewinn für die Musiker immer größer wird. Ich glaube, in Zukunft werden wir so 1000 Platten auflegen und dann vielleicht wieder ein neues Album machen. Denn es ist wichtiger, 1000 Leute mit neuen Dingen zu konfrontieren, als 10000 Leuten jahrealte Platten zu verkaufen."

Bestehend ist die Tatsache, daß die Platte „Balls“ bereits 6 Wochen nach der Aufnahme veröffentlicht wurde. Zudem konnte man wirklich einmal auf einer Platte das hören, was repräsentativ für die augenblickliche Schaffensperiode verschiedener Musiker ist, nämlich die Musik des Peter Brötzmann Trios. Bei anderen Plattenfirmen muß man etwa eine Frist von einem Jahr einkalkulieren. Diese kurzen Herstellungszeiten sind ein weiteres Positivum der Eigenproduktion. Peter Brötzmann hat einmal gesagt, seine Platten seien einfach nur eine Informationsmöglichkeit. Wenn man diese Ansicht teilt, dann ist der schnelle Erscheinungstermin das wichtigste, dagegen kommt die Frage nach der Höhe der Auflage, die sich in kürzester Zeit verkaufen läßt, erst in zweiter Linie.

„Die ‚Balls‘-Platte ist aus unserer Sicht sehr, sehr gut“, sagt Gebers stellvertretend für das Brötzmann Trio, „als wir die Musterpressung hörten, sind wir schier umgefallen. Es ist wirklich schön, was die drei machen. Solche Dinge kann man nicht in einem Konzert spielen, auch nicht in einem Club hören, weil da die Akustik nicht so vollkommen ist. Wir wollen auch einmal eine Live-Platte machen, wahrscheinlich in diesem Herbst mit einer größeren Gruppe.“

Im Gegensatz zu den wenigen Plattenproduktionen konnte die FMP in Berlin aber mit steter Regelmäßigkeit Veranstaltungen durchführen. An Ostern 1970 gab es 5 Tage lang einen Workshop mit freier Musik in den Ausstellungsräumen der Akademie der Künste. Neben den 5 Konzerten mit der Peter Brötzmann Gruppe, dem Pierre Favre Quintett, dem Evan Parker-Derek Bailey Quartett, dem Alexander von Schlippenbach Oktett und dem Burton Greene Quartett, gab es auch jeden Tag öffentliche Proben, die den Kontakt zwischen Musikern und Publikum merklich förderten.

„Die Workshops, die im Frühjahr stattfinden, sollen auch in Zukunft so weiterlaufen. Sie sind als Informationsmöglichkeit über die gegenwärtigen wichtigen Gruppen gedacht, die für uns erreichbar sind“, sagt Gebers. Anders als die Workshops verliefen die New Jazz Days im September 1970, die im Quasimodo stattfanden und zu denen vier Formationen, die Brötzmann Gruppe, die Kris Wanders Gruppe, das Modern Jazz Quintett Karlsruhe sowie die Rüdiger Carl Inc. kamen. Von vornherein ist dort die Atmosphäre eine andere, es herrscht mehr Clubstimmung, wer will, kann zuhören, oder auch darauf verzichten

und einen geselligen Abend erleben. Gebers erinnert sich daran mit folgenden Worten: „Es war ganz schön, daß die Musiker alle jeden Abend da waren, egal welche Gruppe spielte. Peter Brötzmann stieg z. B. bei den Karlsruhern mit ein, überhaupt hatten alle untereinander zu einem guten Kontakt gefunden.“

Ein paar Tage später, vom 17.-25. September, wurde dann im Bierkeller Siegmundshof der Workshop „Experience in Free Music“ abgehalten, mit dem Brötzmann Sextett featuring Derek Bailey und Han Bennink, der Rüdiger Carl Inc. und der Iskra 1903 Gruppe mit Paul Rutherford, Posaune, Conny Muth, Flügelhorn, Buschi Niebergall, Posaune, Peter Kowald, Baß, und Detlev Schönberg, Schlagzeug. „Wir mußten die Sache abbrechen, da die Musiker nicht mehr fähig waren, miteinander zu spielen“, gesteht Gebers. „Zu dem Zeitpunkt wurde offenbar, daß die kleine Brötzmann Gruppe mit Fred van Hove und Han Bennink so total aufeinander eingestellt war, daß jeder weitere, der dazukam, nur störte. Wir hatten viel Publicity aufgrund dieses Ereignisses. Was wir davon lernten, war die Erkenntnis, daß die Veranstaltungen in Zukunft anders durchgeführt werden müssen. Es hat aber viele Zuschriften gegeben, aus denen wir ersahen, daß die Leute verstanden hatten, welche Entwicklung sich hier vollzog. Wir versuchen Musik zu präsentieren, die ein wirkliches Spiegelbild von dem ist, was um uns herum geschieht, und die sich als Entsprechung zum Leben von heute darstellt.“

Im November desselben Jahres kam dann traditionsgemäß wieder das Total Music Meeting, diesmal im Quartier Latin in der Potsdamer Straße. „Wir wollten das Ganze schon von vornherein so aufziehen, daß eine für die Musik gute Atmosphäre herrscht. Wir hatten einen Raum mit zwei Bühnen, ohne Bestuhlung und mit geeigneter Beleuchtung. Hinterher bestätigten die Musiker, daß das eine ideale Umgebung zum Musizieren sei und daß sie selten in einer so fruchtbaren Atmosphäre gespielt hätten. Was ich bei diesem Meeting so gut fand, war, daß es zu wirklichen Begegnungen kam, daß alle Musiker den ganzen Abend da waren, einander zuhörten, miteinander Kontakt aufnahmen und auch zu einem familiären Verhältnis mit den Zuhörern gelangten. Es kam wirklich etwas in Bewegung.“

Neben Alexander von Schlippenbachs großer Gruppe kamen zu diesem Total Music Meeting die Peter

Brötzmann Group, die Music Improvisation Company und statt der geplanten Gunter Hampel Group eine Formation um Irene Schweizer, Malcolm Griffiths, Manfred Kussatz und Buschi Niebergall nach Berlin. „Fantastisch hierbei waren vor allem die Engländer, die Stücke spielten, die sich über zwei, drei Stunden hinzogen“, vermerkt Gebers hierzu. „Aber bei diesem Meeting wurde uns klar, daß wir das Programm, das wir für den Akademie Workshop im darauffolgenden Februar geplant hatten, noch sorgfältiger vorbereiten mußten, damit nur Gruppen zugegen waren, die wirklich zueinander paßten. Einige Gruppen waren bereits im Gespräch, nachdem wir uns gegenseitig darüber informiert hatten, wer gerade etwas Interessantes zu bieten hat, und so war im Herbst das Programm für den Workshop eigentlich schon fertig. Ich bin dann Ende des Jahres 1970 zum Baden-Badener Free-Jazz-Treffen gefahren, was uns veranlaßte, das Programm aufgrund des dort Gebotenen umzustellen. Wir haben uns daraufhin für Tomasz Stanko und Steve Lacy entschieden. Wir waren einer Meinung darüber, daß sich für diesen Rahmen, für die geplante Konzeption, diese beiden Gruppen besser eignen als die, die wir zuvor ausgesucht hatten. Wir hatten uns für einen umfassenden Überblick über das Free-Jazz-Musizieren entschieden und nicht, wie auch schon erwogen, für ein Angebot möglichst vieler gleichartiger Gruppen. Leider aber verstanden die Steve-Lacy-Leute dann beim Workshop Freie Musik im Februar 1971 nicht den Sinn der Veranstaltung. Die Musiker kamen, stellten sich auf die Bühne, spielten — zwar sehr gut —, gingen aber gleich danach wieder. Wiederholt haben wir mit Amerikanern die Erfahrung gemacht, daß sie nicht bereit sind, anderen Gruppen zuzuhören, sich mit den anderen zu verständigen, mit Ausnahme von Don Cherry. Das aber ist für einen Workshop wichtig, bei dem die Gelegenheiten vielfältig sind, sich mit anderen Musikern auseinanderzusetzen.“

Durch den erstaunlich billigen Eintritt in Höhe von DM 1,—, der mehr als ein Unkostenbeitrag anzusehen ist, kamen sehr viele Zuhörer, die sonst nie zu einem Konzert gehen, nicht nur, weil sie der hohe Preis abschreckt, sondern auch, weil sie die steife Atmosphäre des Konzertsaales nicht schätzen. Allgemein wurde die Tatsache, daß die Zuhörer Gelegenheit bekamen, mit den Musikern in Kontakt zu treten, als positiv vermerkt. Auch schufen die Musiker im

FMP

Schnitt eine weitaus gelöstere Atmosphäre, als sie es im Konzertsaal vermögen.

Ein glänzender Einfall war das sogenannte Kinderkonzert. Gebers stellt dazu fest: „Ich habe jahrelang über die Idee eines Kinderkonzertes nachgedacht. Anlaß dazu war, daß ich früher mit einer Gruppe in einem Jugendheim geprobt habe, das direkt neben einem Kindergarten lag, von dem immer einige Kinder herüberkamen. Sie nahmen zwanglos, was sie an Instrumenten herumliegen sahen, und betätigten sich damit. Don Cherry gibt in Schweden an einer Schule Unterricht und hat mit Kindern eine Menge Erfahrungen sammeln können. Wir wollten schon an Weihnachten ein sogenanntes Kinderkonzert geben, aber es ging nicht, da wir ja an Heiligabend eine Veranstaltung im Quartier hatten. Als wir uns über das Kinderkonzert einig waren, hatten wir alle die Befürchtung, daß es vielleicht doch nicht laufen würde, wie wir es uns gedacht haben. Aber es kam ganz anders. Wir rechneten mit 300 bis 400 Kindern, daß es dann aber mit den Eltern an die 2000 Personen werden würden, hatten wir niemals zu hoffen gewagt. Wir hätten allerdings die Erwachsenen von vornherein ausschalten sollen, denn sie haben teilweise recht ungeschickt agiert. Für die Musiker war es natürlich eine ganz harte Sache. Brötzmann meinte hinterher: ‚Es war der härteste Gig meines Lebens!‘ Don Cherry war restlos begeistert und Fred van Hove sagte: ‚Ich könnte so etwas tagelang machen.‘ Sein Klavier war hinterher natürlich völlig verstimmt. Es sind einige interessante Sachen passiert, leider aber nur in kleinem Kreis, die Mehrzahl der Anwesenden dürfte das nicht miterlebt haben. Es waren auch nur ca. 200 Kinder direkt an der Musik beteiligt. Wir haben die Erwachsenen mit Handzetteln gebeten, den Kindern den Vortritt zu lassen, haben das auch während des Konzertes wiederholt durchgesagt, aber ohne den gewünschten Erfolg, denn immer wieder wurde von den Eltern das freie Agieren der Kinder blockiert. In verschiedenen Ecken, wo die Kinder zusammen Musik machten, nachdem sie ein

Instrument ergattert hatten, passierten indessen tolle Dinge.“

Wie auch die Veranstaltung im Detail verlief, wichtig bleibt das Grundanliegen dieses Konzertes, die Kinder zur Musik, zum eigenen Musizieren zu führen, was bei dieser Gelegenheit voll und ganz erfüllt wurde. Auch die Abende des Workshops „Freie Musik“ verliefen in wunderbarer Atmosphäre und das Tomasz Stanko Quintett, die Irene Schweizer Gruppe, die Peter Brötzmann Gruppe mit Don Cherry sowie das Steve Lacy Quintett sorgten für viele Höhepunkte.

Nach all den Bemühungen, die die FMP für den neuen Jazz und den Nachwuchs getan hat, bleibt unverstündlich, daß sich die Stadt Berlin noch zu keiner Unterstützung der verschiedenen Aktivitäten der FMP durchgerungen hat, zumal der Senat für Wissenschaft und Kunst andere Jazzveranstaltungen wie „Jazz in the garden“ großzügig subventioniert. Nur die Akademie der Künste zeigte Bereitschaft, die Arbeit der FMP zu unterstützen. „Sie läßt uns alles in ihren Räumen machen, was wir vorschlagen“, sagt Gebers. „Wenn es mehr solche Stellen wie die Berliner Akademie gäbe, dann wäre es um den Jazz weit besser bestellt.“

Leider gibt es bisher noch nicht sehr viel enge Kontakte der FMP zu den übrigen deutschen Städten. „Zumindest die Clubs müßten mit uns zusammenarbeiten“, fordert Gebers, „das wäre für sie und für uns vorteilhaft. Man müßte ihnen mal klarmachen, daß es eine zentrale Stelle gibt, die über alles, was in der freien Musik vor sich geht, informiert ist und die man anrufen kann. Die Musiker benachrichtigen mich laufend über ihre Aktivitäten. Ich weiß also immer, wer wo mit wem spielt. Die Clubs könnten von mir die günstigsten Termine erfahren, so daß die hohen Anreizekosten auf ein Minimum reduziert werden. Die nord- oder süddeutschen Clubs müßten doch leicht zu koordinieren sein. Ich habe im letzten Jahr sehr viel Publicity für die Tony Oxley Gruppe in Deutschland gemacht, wir wollten sie auf Tournee schicken, aber es wurde nichts daraus, weil es viele der Clubs, die wir anschrrieben, nicht einmal für notwendig hielten, zu antworten. Wir haben jetzt ein paar Kontakte mit Westdeutschland, und da arrangieren wir Veranstaltungen, die dem Workshop in der Akademie gleichkommen, natürlich den örtlichen Gegebenheiten angepaßt. Wir würden auch gerne einmal eine Veranstaltung in einem Zelt arrangieren, hegen auch

Pläne für ein Rathauskonzert, das während der Dienstzeit durchgeführt werden sollte. Solche Veranstaltungen müßten aber subventioniert werden, denn wir wollen auf keinen Fall dafür Eintritt verlangen und können es unter diesen Bedingungen das Risiko nicht alleine tragen. Ich stelle es mir herrlich vor, ein ganzes Rathaus mit Musik zu füllen, in jeder Etage müßte eine andere Gruppe spielen. Das würde viele Leute mit dem Jazz bekannt machen. Wir denken nach dem Erfolg des Workshops im Februar an eine Veranstaltung in diesem Sommer oder Herbst, bei der es zu einer Begegnung zwischen neuer Musik und freiem Jazz kommt. Wir hatten auch schon den Gedanken, drei neue Musikrichtungen gemeinsam vorzustellen: den freien Jazz, neue komponierte Musik und progressive Popmusik. Ein ‚Jazz meets neue Musik‘ hat sicherlich seine Berechtigung. Was Gruppen wie Iskra von Paul Rutherford, was Derek Bailey, Barry Guy und Evan Parker mit der Music Improvisation Company machen, tendiert doch sehr stark zur neuen Musik. Es geht darum, sich klarzumachen, daß man eine bestimmte Art von Musik bei Jazzfestivals oder in normalen Konzertsälen nicht mehr präsentieren kann. Der äußere Rahmen muß dem freien Jazz angepaßt sein, es darf keine Barrieren mehr durch Bühne und Vorhang zwischen Musikern und Publikum geben.“

Ähnliche Vereinigungen wie die FMP gibt es in Holland. Auch ist die FMP in etwa mit der Jazz Composers' Orchestra Association in New York vergleichbar. Die ICP in Holland hat das Glück, vom Staat Subventionen zu bekommen, somit können Konzerte veranstaltet und Platten produziert werden. Die Platten können sehr günstig angeboten und es können laufend neue produziert werden. „Hier zeigt sich, wie wichtig eine staatliche Subvention für das kulturelle Leben ist“, sagt Gebers. „Wir haben schon einmal ganz unverhofft eine Spende von einem Plattenkäufer bekommen. Er ließ uns wissen, daß er die ‚European echoes‘ für so wichtig hält, daß er mit seiner Zuwendung weitere derartige Unternehmen begünstigen wolle.“

Die FMP hat auch den Plan, etwa jedes Vierteljahr eine Publikation herauszugeben; gedacht ist an ein einfaches, hektographiertes Papier, das direkte Information vermittelt. Aber auch dieses Vorhaben hängt von der finanziellen Lage ab, da die Information kostenlos abgegeben werden soll.

Die Engländer haben nach dem Vorbild der FMP eine Vereinigung ins Leben gerufen, die jetzt ihre erste Platte vorlegte. Überhaupt bestehen zwischen der FMP und der englischen Free-Jazz-Szene sehr gute Verbindungen. Der Musikeraustausch ist trotz den Schwierigkeiten, die die englische Musikergewerkschaft macht, sehr rege.

Jost Gebers arbeitet derzeit an einer Dokumentation über die bisherigen Aktivitäten der FMP, außerdem legt er ein Archiv an, das Unterlagen über jeden einzelnen Musiker enthält. Man darf aber aufgrund der Aktivität und des rührigen Einsatzes von Jost Gebers nicht annehmen, er sei Manager. „Das ist eine Fehlannahme, die von vielen Leuten gemacht wird“, sagt er, „ich fühle mich als Musiker, und nicht als Manager. Alles was ich mache, geschieht im Einverständnis mit den anderen Musikern oder sogar in direkter Zusammenarbeit mit ihnen. Es geht nicht darum, großartige Leute herzuholen und in der Gegend umherzuschicken, die gemeinsame Aktivität zwischen den Musikern und der FMP ist entscheidend. Wir setzen uns für

jeden ein, der ein musikalisches Niveau gewährleistet und der in unseren Rahmen paßt. Free Music Production ist zum einen eine Produktionsstelle, zum anderen eine Vereinigung von Free-Jazz-Musikern, die seit über einem Jahrzehnt ihre Musik machen oder denen, die jetzt gerade das Neueste hervorbringen wie Hugh Davies. Ich bin, gerade weil ich mich nicht als Manager fühle, wenig daran interessiert, eine amerikanische Gruppe, die sich vielleicht in Paris aufhält, unbedingt auf Tournee durch deutsche Städte zu schicken. Ich bin immer bereit, Kontakte herzustellen, wenn sich die Clubs bei mir melden, doch helfe ich ihnen stets im Sinne der Musiker. Wenn wir Geld haben, dann soll es den Musikern zukommen und nicht irgendwelchen Mittlern. Bei den beschränkten Möglichkeiten, die es für Free-Jazz-Musiker gibt, ist ein Zusammenhalt unbedingt erforderlich.“

Die Einigkeit unter den verschiedensten Free-Jazz-Musikern Europas zeigt sich schon in der Tatsache, daß die FMP sehr viele, teils von den Musikern selbstproduzierte Platten durch

die Post vertreibt. So sind von der Free Music Production, deren Sitz in Berlin 10, Gierkezeile 47, ist, zu beziehen: die schon erwähnten beiden Platten „Balls“ mit dem Brötzmann Trio und „European echoes“ von Manfred Schoof, außerdem das Peter Brötzmann Oktett „Machine gun“, das Pierre Favre Trio „Santana“, Alexander von Schlippenbachs Living Music, die Gunter Hampel Group „The 8th of July“, Gunter Hampels Solo-Album „Dances“, Kris Wanders Gruppe „Pleasure one“, Evan Parker—Derek Bailey—Han Bennink „The topography of the lungs“, die Gunter Hampel Group von ihrem Auftritt beim Deutschen Jazz Festival in Frankfurt 1970 „People symphony“. Zu einem Preis von DM 20,- je LP (Postscheckkonto Berlin West 255431 FMP, Jost Gebers, 1000 Berlin 10) sind derzeit alle Platten zu beziehen. In diesem Jahr sollen noch zwei weitere Alben produziert werden, das erste mit dem Tomasz Stanko Quintett, ein zweites mit Peter Brötzmann und einer größeren Gruppe mit mehreren Posaunisten.

Geges F. Margull

GERMAN ALL STARS

Kommentare und Kritik — aufgepickt von Dieter Zimmerle

Wieder waren die German All Stars auf großer Auslandstournee. Das Goethe-Institut in München hatte als Auftraggeber ein besonders umfangreiches Gastspiel-Programm organisiert — das wohl bisher weitläufigste Jazzunternehmen dieser Art. Drei Monate sind eine lange Zeit für eine Konzertreise, die zwar interessante Eindrücke vermittelt, aber für die Musiker auch recht strapaziös ist.

Manfred Schoof kommentiert: „Es stürmt natürlich unwahrscheinlich viel Neues, Interessantes auf jeden Einzelnen ein, wenn man so viele Länder berührt, von denen jedes seine Eigenart hat. Man lernt dabei auch Negatives kennen, was zum Nachdenken anregt. Einerseits war es eine sehr lange Reise, andererseits war sie zu kurz, um in den verschiedenen Ländern wirklich markante Erfahrungen zu sammeln.“

Albert Mangelsdorff stellt fest: „Drei Monate sind etwas zu lang für eine solche Tournee und es fällt schwer, sie durchzustehen, wenn zu den Konzerten noch anstrengende Reisen, klimatische Umstellungen und viele Verpflichtungen kommen, die zwar interessant, aber doch auch strapaziös sind. Es war selbst für mich auf die Dauer hart, obwohl ich schon vieles kannte, denn ich war ja schon einmal mit meinem Quintett 10 Wochen auf einer Gastspielreise im Fernen Osten. Man fährt dann nach so langer Zeit gerne wieder nach Hause!“

Wolfgang Dauner ist der gleichen Ansicht und sagt: „Wir waren einfach zu lange unterwegs. Zwar mußten wir nicht jeden Tag spielen, aber auch wenn wir kein Konzert hatten, machte das oft nicht glücklich, weil man in so manchen Orten keine Lust verspürte, auszugehen: einmal war es zu gefährlich, das andere Mal zu deprimierend.“

Von dieser organisatorischen Frage abgesehen waren aber die Musiker grundsätzlich alle recht angetan von diesem Unternehmen, über dessen kulturellen Wert bei keinem der Beteiligten ein Zweifel bestand.

MS: „Es ist gewiß nicht anmaßend, wenn man feststellt, daß die Konzerte überall eine große Resonanz fanden und sich selbst dort positiv auswirkten, wo man vielleicht mit anderen Erwartungen kam. Meist stießen wir auf ein auffallend aufgeschlossenes Publikum und wirklich enttäuscht war man nirgends. Natürlich kann man nicht voraussetzen, daß die Leiter der jeweiligen Goethe-Institute Musiksachverständige oder gar spezielle Jazzkenner sind, und so war nach den entsprechenden individuellen Vorstellungen dieser Veranstalter das Publikum nicht überall gleich zusammengesetzt, doch spielten wir vorwiegend vor einer stark von Jugendlichen durchsetzten Zuhörerschaft. Auch die Pressevertreter entsprachen sich nicht, es gab verschiedene, die zunächst zu der Musik überhaupt keinen Kontakt fanden und die dann mit vielen Fragen kamen. Meist entwickelten sich recht anregende Gespräche, die für alle Teile aufschlußreich und nachhaltig waren. Unsere Musik kam nach meinen Beobachtungen dort besonders gut an, wo das Publikum ganz unvoreingenommen und ohne feste Vorstellungen vom Jazz die Konzerte besuchte — es verfolgte alles, was musikalisch passierte, mit größter Spannung. Ganz allgemein waren die Leute auch den freiesten Stücken gegenüber erstaunlich aufgeschlossen.“

AM: „Es erscheint besonders sinnvoll, im Ausland das Kulturgeschehen in Deutschland mit Jazz zu repräsentieren, einmal, weil über diese auf

viele Gebiete ausstrahlende, zeitgenössische Musikrichtung gerade in den fernen Ländern oft völlige Unkenntnis herrscht, zum anderen, weil man damit vielfach ganz neue, enorm wichtige Zuhörerkreise heranzieht; speziell die Jugend. Mit klassischer Musik, mit der man früher ja ausschließlich ins Ausland ging, um ein Bild vom deutschen Musikleben zu geben, hat man stets nur einen Teil des Publikums angezogen und sich einen ziemlich konstanten Zuhörerkreis geschaffen. Durch die Jazz-Gastspiele - und ich habe das schon bei meiner ersten Tournee feststellen können — wurde dieser Besucherkreis stark erweitert, d. h. es fand sich nun in viel stärkerem Maße die junge Generation dieser Länder zu den Konzerten ein. Das Goethe-Institut vermochte damit seine Aufgabe weitgehend zu erfüllen. Von diplomatischer Seite wurde mir oft bestätigt, daß derartige musikalische Äußerungen der Gegenwart beim Publikum größeren Zuspruch finden als es bei einer einseitigen Festlegung auf traditionelle Musikformen der Fall ist. Und der Jazz hat ja längst aufgehört, eine rein amerikanische Angelegenheit zu sein, er ist heute eine weltweite Musik, die zum Kulturleben vieler Länder, nicht zuletzt dem in Deutschland, gehört. Es dominieren auch nicht die USA, wenn es darum geht, Jazz im Ausland als Zeichen für das lebendige kulturelle Geschehen eines Staates vorzustellen, was beweist, daß diese Musik nicht mehr als ausschließlich amerikanischer Kulturbeitrag anerkannt wird. Dabei spielt allerdings auch eine Rolle, daß in den USA noch immer die Ressentiments dem Jazz gegenüber recht stark sind, was mit den Rassenproblemen oder auch mit der scheinbar „peinlichen“ Herkunft des Jazz zu tun hat.“



WD: „Es ist überhaupt keine Frage, daß sich die Tournee für die kulturellen Kontakte mit den bereisten Ländern sehr günstig ausgewirkt hat. Das ist eine ganz objektive Feststellung. Immer wieder hat sich gezeigt, wie interessiert man überall an dieser neuen Musik ist. Man lernt sich gegenseitig verstehen und schätzen, gerade über das bislang völlig Unbekannte, Fremdartige. Natürlich gab es Leute, die meinten, wir seien vielleicht doch nicht die rechten Interpreten für das Goethe-Institut; es waren meist die, die sich über die Aufgabe des Goethe-Institutes nicht recht im Klaren sind, die sich z. B. daran störten,

daß wir in unserer Alltagskleidung und nicht in der gewohnten Gesellschaftsuniform auftraten. Aber ich bin der Meinung, daß es um Musik geht und nicht um Wahrung traditioneller Gesellschaftsformen. Unsere Musik paßt nun mal nicht in den Smoking, es stimmt nicht zusammen. Aber es waren nur vereinzelte Stimmen, die mehr im Hintergrund eine solch oberflächliche Kritik übten, aber damit hoffentlich nicht den jeweiligen Veranstalter beeindruckten oder dessen Ohr trübten. Das Publikum war im übrigen recht unterschiedlich, es kam das Stammpublikum der Goethe-Institute, das sich zu einem Teil wohl bei

Schoof

Hübner, Lenz, Dauner, van Rooyen, Schoof, Fuesers

Fotos: Jörg Becker



allen Veranstaltungen einfindet, dazu hin aber eine erfreulich große Masse junger Zuhörer, die sicher speziell durch den Jazz angezogen wurden."

Michel Pilz, das jüngste Mitglied dieser All Stars, und ein Musiker, der sich besonders auf den Avantgarde-Jazz konzentriert hat, meint: „Das Publikum war eigentlich überall beeindruckt von der Musik der All Stars, ja oft geradezu begeistert. Und es kamen nicht nur einheimische Besucher, sondern auch Europäer, die in diesen Ländern wohnen, Franzosen, Engländer, Deutsche, die in ihrer Heimat wahrscheinlich nicht in Jazzkonzerte gehen würden und die sich nun hier einfanden, weil es eben überhaupt nicht viele Veranstaltungen, Konzerte gibt und die aus Neugier auch mal Jazz hören wollten. Die waren besonders überrascht über das, was sie hörten, weil sie wahrscheinlich etwas anderes erwartet hatten, aber dann doch irgendwie beeindruckt waren. Gerade der Free Jazz fand großen Anklang beim Publikum, vor allem bei jenen Besuchern, die mit Jazz überhaupt noch nicht in Berührung gekommen waren und deren Erwartungen daher auch nicht enttäuscht werden konnten. Überhaupt meine ich, daß das Programm ruhig noch avantgardistischer hätte sein dürfen, weil die Leute dort im allgemeinen nicht katalogisieren, aufs Etikett sehen, sondern das verfolgen, was gerade geschieht. Sie wollen keine Namen wissen, sondern Musik hören. Aber sie muß ehrlich sein und das vermögen sie genau zu empfinden. Und sie lieben die Improvisation. Deshalb glaube ich, daß der Free Jazz dort besonders gut ankommt. Etwa das, was Alexander von Schlippenbach oder Peter Brötzmann machen. In Japan, wo man die meisten Jazzkenntnisse hat, haben mir einheimische Musiker vielfach gesagt, daß sie am meisten schätzen, was in Deutschland oder England gegenwärtig an Jazz geschieht. Das sei für sie das Vorbild, mehr als das, was in den USA passiert. Selbstverständlich gilt das für den Avantgarde-Jazz, denn ich hatte in den zwei Wochen, in denen wir in Japan gastierten, vor allem mit den dortigen Free-Jazz-Musikern Kontakt. Für die früheren Jazzformen ist natürlich nach wie vor Amerika maßgebend."

WD: Natürlich war die Reaktion auf unsere Musik nicht überall gleich. In Japan war die Begeisterung besonders groß, in Indien war es schwieriger, Kontakt zu finden, und in Ost-Pakistan konnten viele mit unse-

rer Musik nichts anfangen. Aber sie hörten doch genau zu, gingen nicht weg, lehnten uns auch nicht ab. Es waren gerade dort besonders viele Einheimische da, die sich, während wir spielten, ganz ungeniert und laut darüber unterhielten, was da auf der Bühne vor sich geht, richtig happy waren und oft unheimlich lachten, wenn sie etwas besonders lustig fanden. Das war aber nicht gehässig und auch gar nicht störend — sie reagierten einfach so auf die Musik und fühlten sich gut unterhalten von dem Programm, wollten nachher alles mögliche wissen. Mit unseren Erfahrungen, die wir seinerzeit mit den All Stars in Südamerika machten, kann man das überhaupt nicht vergleichen.

Die Leute haben ein ganz anderes Temperament, eine ganz andere Einstellung der Musik gegenüber. Grundsätzlich hören die Leute im Fernen Osten der Musik viel intensiver zu als es bei uns der Fall ist, sie sind richtig dabei und reagieren auch ganz spontan. In Tokio hörte ich zum Beispiel in einem sehr exklusiven Club mit teurem Eintritt und hohen Verzehrpriessen Gary Peacock mit einem an Bill Evans ausgerichteten japanischen Pianisten und einem sehr guten japanischen Schlagzeuger. Trotz der gesalzenen Preise war dieser Club brechend voll und die Leute saßen ganz ruhig da und konzentrierten sich ganz auf die Musik. Als bei uns in Deutschland einst eine solche subtile Musik gemacht wurde, habe ich nirgends eine derartige Publikumsreaktion erlebt. Dabei kann man nicht etwa sagen, der Jazz werde in Tokio noch als etwas sensationell Neues angesehen und locke die Leute durch den Reiz des Fremdartigen an. Man hört viel und seit langem Jazz und hört ihm wirklich zu. Übrigens ist Bill Evans derzeit in Japan ungemein populär. Er ist das große Vorbild der Pianisten. Aber ich habe mich doch sehr gewundert, daß auch Gary Peacock heute diese Musik spielt, nachdem er doch früher mit Ayler und anderen Avantgardemusikern viel weiter war. Er spielt jetzt wie Scott La Faro und ich konnte das gar nicht begreifen. Er wohnt auf einem Berg in der Tempelstadt Kioto unter Zen-Buddhisten und fühlt sich dort unheimlich wohl. Es gibt aber auch viele Free-Jazz-Gruppen in Japan, vor allem in Tokio; leider haben sie keinen eigenen Stil. Jedenfalls konnte ich nirgendwo etwas hören, was man als typisch japanischen Avantgarde-Jazz bezeichnen könnte. Die japanischen Musiker sind vielfach sehr talentiert, aber nicht schöpferisch. Sie kopieren meistens, machen das sehr gut, sind aber nicht

originell. Man sucht überall Vorbilder, hört vor allem viel Jazz aus Deutschland. Ich habe gestaunt, daß man mich dort kennt, daß es Platten von mir gibt. In den meisten Jazzkellern, in die ich kam, fand sich eine solche Platte. Damit hatte ich überhaupt nicht gerechnet. Ganz allgemein liegen viele Platten aus Deutschland vor und dementsprechend sind die japanischen Jazzfreunde genau informiert über das, was bei uns auf diesem Gebiet passiert."

AM: „Platten von uns findet man nur in Japan. Aber dort überall in den Plattengeschäften, nicht nur in den Spezial-Jazzläden. Mit meinem Quartett habe ich auch jetzt wieder in einem Club Plattenaufnahmen gemacht, die bereits erschienen sind. Die All Stars haben ebenfalls eine Platte aufgenommen, ich weiß nicht mehr, für welche Firma."

WD: „Ich habe in Tokio eine Platte mit dem jungen japanischen Pianisten Mashahiko Sato eingespielt, der auch schon mit Jean-Luc Ponty Aufnahmen gemacht hat. Wir hatten dabei viel Spaß, weil wir uns auf gar nichts festgelegt hatten, in bester Laune waren und nicht todernst etwas zusammen erarbeiteten, sondern ganz spontan alles machten, was uns gerade einfiel. Sato ist sehr vielseitig, so daß wir viele Möglichkeiten ausnutzen konnten. Natürlich haben wir das Klavier auch präpariert und verrückte Sachen versucht. Im übrigen habe ich von der Reise verschiedene Instrumente mitgebracht: eine Shenai, das ist so eine Art Oboe, eine indische Trommel, die von beiden Seiten zu bespielen ist, und eine Menge Flöten. Neben einer indischen besitze ich auch eine chinesische Shenai, die ich gekauft habe, als wir in Taiwan gespielt haben. Sie ist etwas kleiner als die indische, mit dünnerem Holz und größerem Becher."

MP: Nein, Instrumente habe ich mir nicht zugelegt auf der Reise, ich habe genug mit der Baßklarinette zu tun und will auf diesem Instrument noch mehr erreichen. Die meisten Musiker aber haben sich mit Flöten, Sitar, Tablas oder Shenais eingedeckt. Später habe ich es etwas bereut, daß ich keine Shenai mitgenommen habe wie Wolfgang Dauner oder Gerd Dudek, denn es ist ein interessantes Instrument, etwa mit einer Oboe vergleichbar. Aber vielleicht kann man auch hier in Deutschland irgendwo eine Shenai kaufen. Allerdings wüßte ich im Moment nicht, was ich damit anfangen könnte. Ich höre sie gern, aber

sie selbst spielen ist doch wieder was anderes! Indien hat mich übrigens mehr fasziniert als das zwar auch eigenartige, aber doch weit westlicher ausgerichtete Japan. Ich möchte dort gerne einmal länger bleiben, Land und Leute besser kennenlernen. Leider haben wir uns überall so kurz aufgehalten, daß man keine engeren Kontakte knüpfen konnte. Man muß wohl andere Wege gehen, wenn man mal wieder nach Indien kommen will. In Bombay habe ich z. B. den amerikanischen Pianisten Burton Greene, einen guten Freund von mir, wiedergetroffen: Er ist mit einem Guru zwei Monate lang kreuz und quer durch Indien gereist. Das ist sicher ungeheuer interessant und lehrreich!"

MS: „In Indien hat mich vieles sehr erschüttert. Eine Stadt wie Kalkutta kann man mit Worten gar nicht beschreiben. Es gibt dort unvorstellbare Armut. 8 Millionen Einwohner sind registriert, weitere 2 Millionen schätzungsweise haben in Bambus- und Palmlätterhütten Unterschlupf gefunden und auch die Zahl jener geht in die Millionen, die überhaupt keine Bleibe haben und auf der Straße herumlungern. Dort schlafen sie und waschen sich morgens am Hydranten. In den Hütten aber hausen, vegetieren 5 Leute auf 10 qm! Viele haben resigniert, weil sie wissen, daß es für

Fotos: Jörg Becker

Pilz, E. Mangelsdorff, Sauer



sie nichts zu essen gibt, oft sind sie zu schwach, um aufzustehen, und so bleiben sie liegen, bis sie verhungern. Es gibt Kinder, denen gleich nach der Geburt die Knochen gebrochen wurden, um ihnen durch ihren erbarmungswürdigen Zustand die Chance auf Almosen zu geben. In den Straßen, auf denen ständiger Jahrmarkt ist, kriechen solche verkrüppelten Kinder herum, zupfen die Touristen am Jackett oder am Rock und flehen mit aufgehaltener Hand um Bakschisch. Gibt man etwas, kann es gefährlich werden, denn dann kommen sie in Scharen und reißen einem die Kleider vom Leib. Demgegenüber gibt es — und das macht alles noch erschütternder — unendlichen Reichtum, Privatbesitz von der Größe der Schweiz mit Menschen, die dort wie Leibeigene behandelt, als Arbeitssklaven gebraucht werden. Es gibt Maharadschas, die sich nur auf Beschluß der Regierung vor einem Gericht zu verantworten haben, wenn Klage gegen sie erhoben wird. Mißhandlungen und Totschlag bleiben oft ungesühnt. Und nicht weniger unverständlich und erschreckend ist die Tatsache, daß, während Menschen zu Hunderten verhungern, in Tempeln Tieropfer dargebracht werden. Überhaupt ist die Religion das Haupthindernis für Fortschritt und Verbesserung der Lebensbedingungen. Rund 600 Millionen Menschen stehen ca. 250 Millionen heiliger Kühe gegenüber, die aus religiösen Gründen unantastbar sind, überall Zugang haben, auch in den Straßen der Städte herumlaufen, den Verkehr hemmen und gefährden. In Kalkutta saßen auf dem Grünstreifen, der die jeweils zweispurigen Fahrbahnen voneinander trennt, Kühe mit dem Hinterteil auf der Straße, so daß alle Autofahrer ausweichen mußten und ein Chaos entstand — aber niemand wagte die Kühe von der Straße zu treiben. Dabei sind sie so mager, daß sie nicht einmal Milch geben können. Es wäre schließlich ein Argument für das Halten der Tiere, wenn man einen Ertrag zum Nutzen der Menschen daraus ziehen würde. Man sagte mir, daß man die Hälfte dieser Kühe abschlachten müßte, um für den Rest genügend Futter zu haben. In Ceylon machte Albert Mangelsdorff die Beobachtung, daß sich die Lage seit seinem letzten Besuch noch wesentlich verschlechtert hat. Zwar versuchte man, den Lebensstandard zu erhöhen, doch wurde das illusorisch, weil sich gleichzeitig die Bevölkerungszahl fast verdoppelte. Nur durch systematische Geburtenkontrolle kann diese Hungersnot zurückgedämmt werden, mit ein paar Reissäcken und eingeflogenen Medi-

kamenten ist das Problem nicht im entferntesten zu lösen. Wenn es nicht gelingt, daß sich Religion und Tradition sinnvoll — also zum Wohl der Menschen — auswirken, werden weiterhin Millionen Inder ins Elend und in den Tod getrieben. Wer diese Verhältnisse vor Augen hat, könnte daraus schließen, daß die indischen Musiker sich voll und ganz zum Protest des Free Jazz hingezogen fühlen. Doch ist es nicht dieses nur z. T. für die freien Ausbrüche der Jazz-Avantgarde zutreffende Motiv, was die Inder interessiert, sondern es sind die Improvisationen als solche, d. h. sie sprechen auf die rein musikalische Seite des Free Jazz an. So fanden die indischen Zuhörer erstaunlich gut Zugang zu unserer Musik, obwohl sie zuvor wahrscheinlich noch nie etwas ähnliches gehört hatten und das Gebotene im Moment sicher ihre Vorstellungskraft überschritt. Bei Willi Johanns' Improvisationen mit der Stimme konnten sie gewisse Affinitäten mit der indischen Tarana-Gesangstechnik feststellen. Auffallend war der Unterschied der Situation in Indien und Malaysia. In dem stark industrialisierten Malaysia spürt man keine Armut und man möchte es als Musterland bezeichnen. So stieß man überall bei dieser Reise auf Besonderheiten und wurde mit den verschiedensten Problemen konfrontiert, kam mit ganz unterschiedlichen Lebensgewohnheiten, Weltanschauungen, Temperamenten, Mentalitäten in Berührung. Wir waren ja auch in National-China und in Hongkong. Dort habe ich mir übrigens in einem rotchinesischen Kaufhaus ein gutes Hemd um umgerechnet 3 Mark gekauft!"

So spürbare Unterschiede es in den verschiedenen Ländern, in denen die German All Stars Konzerte gaben, in bezug auf Land und Leute auch gibt, so war die Reaktion auf die Musik der Band doch überall sehr gut.

AM: „Wir haben genau die Musik gespielt, die wir im Repertoire haben, ohne das Programm auszutauschen oder zu entschärfen, wenn wir in Orte kamen, wo man ein weniger aufgeschlossenes Publikum erwarten zu können glaubte. Das wäre auch nirgendwo nötig gewesen, denn Free Jazz betonte Stücke kamen ebenso gut an wie die konventionelleren. Man kann auch keinesfalls behaupten, daß man in diesen Ländern des nahen und fernen Osten in der Entwicklung nachhinkt, denn die einheimischen Musiker, die Jazz spielen, sind durch die Massenmedien längst mit den

neuen Formen vertraut. In der Türkei z. B., wo wir unsere Tournee mit Konzerten in Istanbul, Izmir und Ankara begonnen haben, gibt es schon hervorragende einheimische Jazzmusiker, mit denen man natürlich schnell zusammentrifft. In Istanbul existiert auch ein Club, in dem vor allem Jazz gespielt wird, sowohl von Platten als auch live. Selbst im Iran, wo wir in Teheran und Schiras auftraten, waren die Veranstaltungen gut besucht, fanden eine gute Resonanz und man hatte z. T. gute Jazzkenntnisse. In Indien findet man Night Clubs, in denen zwar die übliche Pop-Musik westlicher Prägung geboten wird, aber vielfach von Musikern, deren Herz eigentlich am Jazz hängt. Man trifft überall auf Filipinos, die zweifellos die meisten Musiker im Fernen Osten stellen und die über ganz Asien verstreut sind. Sie sind sehr musikalisch, spielen allerdings keine eigene, sondern die gängige westliche Tanzmusik, der man in diesen Clubs allgemein begegnet. Lediglich in Thailand sind wir in einem Club auf Musiker gestoßen, die einen eigenen Weg zu gehen suchen, indem sie die internationale Tanzmusik mit ihrer heimatischen Musik vermengen. In manchen Städten kam es auch zu Sessions mit den dortigen Jazzern, aber es geschah nicht oft und es hätte da mehr passieren können. In Kalkutta spielte z. B. Bruce Gonsalves, ein sehr guter Saxophonist, in einem Pop-Club; wir haben ihn besucht und sind auch bei ihm mit eingestiegen. Natürlich wurde da gejazzt und es kam ein entsprechendes Publikum."

MP: „Die meisten Stücke hatten die All Stars schon bei ihrer Südamerika-Tournee im Repertoire, es kamen nur ein paar neue dazu. Deshalb genügte den ändern eine Woche zum Proben, sie kannten ja den Großteil der Stücke. Für mich, der ich erstmals mitreiste, weil Rolf Kühn nicht mitging, war die Probezeit etwas kurz, denn ich mußte das gesamte Programm neu einstudieren. Im Satz habe ich auch Altsaxophon geblasen, im übrigen aber blieb ich bei meinem Hauptinstrument, der Baßklarinette. Günstig war, daß ich die Mitglieder der All Stars ja kannte, daß sie eigentlich alle in der gleichen Richtung orientiert sind, daß ich schon mit den meisten gespielt hatte. So habe ich zuvor schon längere Zeit mit Manfred Schoof gearbeitet, aber auch mit Gerd Dudek, mit Albert Mangelsdorff oder Wolfgang Dauner bin ich immer wieder zusammengekommen. Die Stücke in unserem Repertoire waren alle

recht gut gemacht, wenn ich mir persönlich auch eine stärkere Betonung des Free Jazz gewünscht hätte. Ich selbst schreibe nicht, mir liegt mehr das spontane Gestalten. Vielleicht möchte man das eine oder andere, was dabei entsteht, festhalten, aufschreiben, aber meist geht es zu rasch vorbei. Hinzu kommt, daß das Niedergeschriebene geprobt und wiedergespielt wahrscheinlich doch anders klingen würde als das, was im Original spontan passierte und dann als Vorlage diente. Natürlich ergeben sich in einer festen Gruppe immer wieder gleichartige Parts, weil die Musiker ja nach ihrer Eigenart reagieren und durch den gegenseitigen Kontakt immer wieder ähnliche Formen aufgelöst werden. Insofern können durchaus wiederkehrende Strukturen in Erscheinung treten. Deshalb ist es reizvoll, mit Musikern zu improvisieren, die man nicht kennt und durch die man zu neuen Dingen angeregt wird. Auf dieser Reise hatten wir ein ziemlich festes Programm, das von den Musikern selbst ausgewählt oder zusammengestellt worden ist. Von außen wurde keinerlei Einfluß ausgeübt."

MS: „Von selten des Goethe-Institutes oder der einzelnen Institutsleiter wurde bezüglich unserer Musik überhaupt nichts hineingeredet, man hat uns das völlig frei überlassen. Das ist schließlich auch der Sinn der Sache, daß im Ausland die Musik vorgestellt wird, die wir in Deutschland machen, das war es auch, was man von uns erwartete. In den einzelnen Ländern zeigte sich die Öffentlichkeit sehr interessiert, was sich da gegenwärtig in Deutschland musikalisch abspielt, es kamen Leute vom Funk und vom Fernsehen, machten Aufnahmen und die Sendungen wurden dann mit Kommentaren in den verschiedensten Sprachen ausgestrahlt. Auch organisatorisch klappte alles sehr gut. Etwas Aufregung gab es gleich am Anfang der Reise, als in der Türkei beim Ausladen des Gepäcks aus dem Flugzeug eine Aktenmappe mit Reisepapieren und Tickets abhanden kam, aber alles wurde sehr rasch neu ausgestellt, so daß es zu keiner Unterbrechung der Konzertreisen kam, keine Veranstaltung ausfallen mußte. In den verschiedenen Sälen, in denen wir spielten, waren die akustischen Verhältnisse zwar nicht immer ideal, es gab hie und da Mängel an den technischen Anlagen, aber es ging immer alles gut. Freilich mußte man sich an die besonderen klimatischen Verhältnisse gewöhnen und die einzelnen Musiker reagierten natürlich ganz verschieden.

Aber es haben sich eigentlich alle rasch um- bzw. neu eingestellt. Die Verpflegung war auch kein Problem. Man kann überall europäisch essen, wenn man will, und mit den Getränken ist es das gleiche. Aber es macht ja gerade Spaß, einmal fremde Küche kennenzulernen. Wir wurden auch immer wieder eingeladen und bekamen da oft einheimische Gerichte."

WD: In Taiwan haben wir natürlich original-chinesisch gegessen. Enorm gut! Wenn ich mich recht erinnere, war das beim Sohn von Tschiang Kaischeck. Das chinesische Essen schmeckt einfach in China selbst anders als irgendwo in Deutschland."

AM: „Ich habe immer gerne die jeweiligen Nationalgerichte der verschiedenen Länder versucht. Sie haben mir auch gut geschmeckt und sind mir glänzend bekommen. An Getränken findet man überall — das gilt jedenfalls für alle Lokale, in denen wir waren — das übliche europäische Angebot neben den einheimischen Spezialitäten. In einigen indischen Staaten gibt es auch noch die Prohibition, da konnten wir Bier nur mit besonderer Genehmigung bekommen! Aber um auf die Musik zurückzukommen, ich habe mir auch eine Shenai gekauft, hatte aber noch keine Zeit, darauf zu spielen. Ich weiß nicht recht, ob ich derartige Instrumente in meiner Musik einsetze, ich möchte mich vor allem auf die Posaune konzentrieren. Gerd Dudek verwendet ja all die Flöten, die er überall kauft, so gleich und baut sie als Klangfarbe in den Jazz ein. Im übrigen glaube ich aber nicht, daß von der einheimischen Musik dieser Länder der Jazz nachhaltig beeinflusst wird. Die jeweiligen Musikkulturen sind zu eigenständig, als daß sich über die vereinzelt oberflächlichen Übernahmen hinaus eine Vermischung vollziehen könnte. Jedenfalls hat sich bei uns kein derartiger Niederschlag gezeigt. Ich persönlich habe genug mit meiner eigenen Entwicklung zu tun, die ich durch eine bewußte Einbeziehung fremder Elemente unnötig komplizieren würde. Die Eigenarten und Reize der einheimischen Musik konnten wir dadurch gut kennenlernen, als in Indien die Goethe-Institute indische Musiker eingeladen hatten, die für uns spielten. So bekamen wir einen Eindruck vom Niveau der dort gepflegten klassischen Musik."

WD: „Es war äußerst interessant, was uns da demonstriert wurde! Und ein sinnvolles Unterfangen, nicht nur unsere Musik in diesen Ländern vor-

zuführen, sondern umgekehrt auch uns die Möglichkeit zu geben, die dort heimische Musik in authentischer Form kennenzulernen. Unser Tourneeplan ließ uns ja sonst nicht die Zeit, uns anderweitig gründlich zu orientieren. Es ist schon eindrucksvoll, selbst mitzuerleben, was sich da musikalisch alles tut, was die Trommler treiben, wie sich die Tänzer bewegen und all das."

MP: „Die Konzerte, die das Goethe-Institut mit indischen Musikern für uns gab, waren sehr aufschlußreich. Wir fanden ja sonst kaum Gelegenheit zu derartigen Kontakten. Insofern war es hier ganz anders als in Japan, wo wir vor allem mit japanischen Jazzmusikern zusammenkamen, die eine Musik machen wie wir auch. Jedenfalls haben auch wir viele wichtige Eindrücke gesammelt bei der Tournee, mit der wir, der Resonanz nach zu schließen, die Aufgabe erfüllt haben, in den bereisten Ländern aufzuzeigen, was sich in Deutschland auf dem Jazzsektor gegenwärtig tut."

AM: „Man sollte derartige Jazz-Tourneen ins Ausland noch intensivieren, denn damit wird demonstriert, was sich gegenwärtig an wirklich lebendigem Musizieren in der Bundesrepublik abspielt. Jazz, wie er sich heute darstellt, ist sicher eine gültigere zeitgenössische Musik als vieles von dem, was irgendwo am Schreibtisch produziert wird."

So die ersten Reaktionen von vier der frisch von der großen Reise zurückgekehrten German All Stars. Inzwischen haben sich die 12 Musiker (Ack van Rooyen, Manfred Schoof tp, flh, Albert Mangelsdorff, Rudi Fuesers tb, Michel Pilz bei, äs, Emil Mangelsdorff äs, fl, Heinz Sauer ts, äs, Gerd Dudek ss, ts, fl, Wolfgang Dauner p, clav, el-melodica, Günter Lenz b, Ralf Hübner dm, Willi Johanns voc) in einigen Konzerten in Deutschland vorgestellt. Über das erste schrieb Jazzkritiker **Gerhard Kühn:**

„Das Spiel ‚lief im wahrsten Sinne dieses Wortes. Günter Lenz am Baß und Ralf Hübner, Schlagzeug, sind noch quirliger, noch swingender als vor zwei Jahren. Damals nämlich stand diese Auswahl deutscher Jazzelite schon einmal im Rampenlicht. Allein Rolf Kühn fehlte diesmal und wurde von Michel Pilz auf Baßklarinette und Altsaxophon ersetzt. Er gehört auch zu jenen Musikern, die im Avantgardebereich am weitesten vorne liegen. Mit einem expressiven, wilden Solo auf der Baßklarinette ani-

mierte er Gerd Dudek und Heinz Sauer, auf ihren Tenorsaxophonen einzusteigen in ein musikalisches Dreiergespräch.

Im Kontrast dazu: Manfred Schoofs ‚Horn Salut‘. Es fiel nicht nur auf, weil dieses Stück am stärksten in der Tradition wurzelte, sondern weil einem herrlich homogenen Ensemblesatz des Blechs flüssige, ideenreiche Soli folgten, allen voran von Ack van Rooyen, Trompete, der schon so lange mit der deutschen Jazzgeschichte verbunden ist, daß er sie auch getrost vertreten kann. Er blies mit blitzenden Gedanken, rhythmisch forcierend, demonstrativen Swing. Albert Mangelsdorff, Posaune, und Günter Lenz lieferten weitere bestechende Solobeiträge. Mangelsdorff muß immer wieder besonders genannt werden. Ich kenne ihn seit über 15 Jahren und habe nie einen Moment Stillstand beobachtet. Auch diesmal war sein Spiel wieder voll Überraschung und Inspiration. Seine überdurchschnittlichen technischen Fähigkeiten, die kaum ein anderer Posaunist heute erreicht, sind dabei vollendet und unauffällig in die musikalische Idee eingegliedert. Nichts wirkt aufdringlich, protzig, alles entspricht seiner Person, seiner bescheidenen, feinen Zurückhaltung, in der er auch als Leiter des Ensembles fungiert.

Daneben am erfreulichsten war die Tendenz zu den Urelementen des Jazz. Hier standen die Musiker, die den Free-Jazz bewältigt haben und beherrschen, die Themen komponieren, die volle, klingende Sätze den belebenden Freiheiten gegenüberstellen. Ihre Soli sind knapp gefaßt, dazwischen kompakte Tuttis, flimmernde Satz motive, und alles voll Gelöstheit, voll Befreiung, voll unwiderstehlichem Drive.

Natürlich gibt es dennoch Kritik. Manfred Schoof hat als Trompeter nicht gehalten, was man sich versprach. Zu sehr sind seine Soli stets wieder die gleichen Auf- und Abwärtsläufe. Sie sind schon bekannt, bevor sie erklingen, und unterbrechen dadurch den Spannungsbogen. Auch der Dialog Michel Pilz' mit der Rhythmusgruppe ließ Originalität vermissen, da man solche Spaße von Mingus/Dolphy — vor zehn Jahren geschehen — als feurigere, beißendere Zwiegespräche kennt. Wolfgang Dauners Kurzwellen-Geräusche auf der Elektra-Melodica sind gleichfalls nicht mehr die neuesten, doch packt er sie geschickt in den musikalischen Ablauf, läßt sie zum Bestandteil werden."

Julii 1971
Nr. 7/XX
DM 2,-
sfr. 2,50
öS. 14,-

B 21032 E

RODION



JAZZ NEWS

Die neue Clarke-Boland Big Band

Mitte Juni hat sich die Clarke-Boland Big Band ganz neu formiert und in Köln Plattenaufnahmen gemacht, die unter dem Titel „Impetus“ erscheinen sollen. Durch die Umbesetzung wurde dem allgemeinen Trend zum Free Jazz Rechnung getragen. Francy Boland, dessen Kompositionen für die Clarke-Boland Big Band zum Teil schon 10 Jahre alt sind, zeigte sich erfreut darüber, endlich einmal neue Arrangements mit der Band aufnehmen zu können. Die gegenwärtige Besetzung der von dem überaus aktiven Gigi Campi geförderten Band ist: Benny Bailey, Art Farmer, Manfred Schoof, Ack van Rooyen, Trompeten, Albert Mangelsdorff, Ake Persson, Eric van Lier, Posaunen, Herb Geller, Tony Coe, Ronnie Scott, Stan Getz, Gerd Dudek, Sahib Shihab, Saxophone, Francy Boland, Klavier, Niels-Henning Ørsted-Pedersen, Baß, Kenny Clarke und Kenny Clare an zwei Schlagzeugen. Besonders wohlwollend wurde von den deutschen Jazzfreunden die Tatsache aufgenommen, daß jetzt in der in Köln stationierten Band auch einige deutsche Musiker sitzen.

Hammerveld Jazz Festival

Das Hammerveld Jazz Festival findet in diesem Jahr vom 6.—8. August in Roermond, Holland, statt. Es wurden verpflichtet: das Stan Getz Quartett mit Rene Thomas, Eddy Louiss und Bernard Lubat, das Bobby Hutcherson - Harold Land Quintett, Wolfgang Dauners Et Cetera, das Mal Waldron Trio, das Dusko Goykovich Quintett, die Chris Hinze Combination mit Charlie Mariano, Chris McGregor's Brotherhood of Breath, Inge Brandenburg und das Vince Benedetti Trio, das Henk Alkema Quartett, das Hein van der Gaag Trio, die Hans Dulfer-Harry Verbeke Gruppe und das Manfred Schoof Trio.

Ben Pollack gestorben

Der frühere Bandleader Ben Pollack wurde am 7. Juni in seinem Badezimmer in Palm Springs, Californien, tot aufgefunden. Der 67jährige hatte sich erhängt, als er keinen Weg mehr sah, aus seinen finanziellen und familiären Problemen herauszukommen. Der Schlagzeuger Pollack wurde in den

30er Jahren zu einem festen Begriff in der Jazzwelt. In seinen Bands spielten Glenn Miller, Benny Goodman, Harry James, Charlie und Jack Teagarden. Pollack lebte seit dem zweiten Weltkrieg in Palm Springs und betrieb dort ein Lokal mit dem Namen Easy Street. Seit dieser Zeit spielte er kaum mehr, war aber unter Musikern sehr beliebt, da er immer neue Talente zu entdecken und zu fördern suchte.

Jazz Festival in Bilzen

Am 26. August findet das diesjährige Jazz Festival in Bilzen, Belgien, statt. Bisher wurden verpflichtet: Gato Barbieri, Larry Coryell, die Noah Howard-Fred van Hove Gruppe, John McLaughlin, Jaki Byard sowie das Jimmy Heath-Richard Boone Quintett.

Best Selling Jazz LP's sind nach dem amerikanischen Musikmagazin Billboard derzeit: Isaac Hayes: To Be Continued, Roberta Flack: Chapter Two, Miles Davis: Bitches Brew, Herbie Mann: Memphis Two-Step, Eddie Harris - Les McCann: Second Movement, The Isaac Hayes Movement, Booker T. & The MGS: Melting Pot, Ramsey Lewis: Back To The Roots, Charles Earland: Living Black, Miles Davis: Jack Johnson, Cal Tjader: Tjader, Maynard Ferguson: M. F. Horn, Freddie Hubbard: Straight Life, Benny Goodman: Today, George Benson: Beyond The Blue Horizon, Stanley Turrentine: Sugar, Lou Donaldson: Pretty Things, Donny Hathaway, B. B. King Live At Cook County Jail und als 20. Miles Davis: Live At Fillmore.

Das **7. Europäische Hot Jazz Festival 1971** findet vom 24.-26. September in Frankfurt am Main statt. Veranstalter wird es von der Gesellschaft zur Förderung des New Orleans Jazz e. V. in Frankfurt-Höchst.

Saxophones for Johnny nannte sich eine Veranstaltung, die als Tribut für Johnny Hodges gedacht war. Earl Warren, Norris Turney, Paul Gonsalves, Zoot Sims, Harold Ashby, Buddy Tate und Jerome Richardson spielten zusammen mit Hank Jones, Billy Butler, Sam Jones und Mel Lewis bei diesem Memorial-Konzert, das von der Duke Ellington Society in der New School in New York durchgeführt wurde.

Die Barrelhouse Jazzband wird vom 2. Oktober bis 3. November auf eine

ausgedehnte Afrika-Tournee gehen, die vom Goethe-Institut organisiert wird. 21 Konzerte sind geplant, mit Stationen in Dakar und Addis Abeba. Dies ist bereits die 2. große Auslandstournee dieser Frankfurter Dixielandband nach ihrer erfolgreichen Gastspielreise im Jahre 1968 in die USA.

Bill Barron setzte sich dafür ein, daß im MUSE, einem Museum für Kinder in Brooklyn, regelmäßig kostenlose Jazz-Stunden erteilt werden. Bisher haben sich ungefähr 3000 Interessenten, von denen die jüngsten erst 10 Jahre alt sind, für die abendlichen Konzerte, die Jam Sessions und den Instrumentalunterricht gemeldet. Der Tenorsaxophonist und Klarinettist Barron stellt sich auch immer wieder mit eigener Gruppe im MUSE vor.

Marion Brown wird mit Beginn nächsten Jahres am Bowdoin College in Brunswick im Staat Maine unterrichten. Er hält Vorlesungen über die Geschichte der Black Music in den Vereinigten Staaten, über die Bedeutung der Musik in Afrika und lehrt zeitgemäße Improvisation. Marion gab kürzlich mit dem Trompeter Leo Smith ein Konzert am Bowdoin College, trat in der All Souls Kirche in Washington, D. C., auf, spielte mit Smith im Yale Repertory Theatre in New Haven, wo auch Jeanne Lee und die Tänzerin Elyn Mason mitwirkten.

Kurt Edelhagen spielte am 25. Juni auf Einladung des Bundeskanzlers mit seiner All Star Band auf der Party im Garten des Palais Schaumburg. Am 30. Juni gab Edelhagen ein Konzert in der Strafvollzugsanstalt in Köln-Ossendorf, das vom Westdeutschen Rundfunk mitgeschnitten wurde. Vom 2.—6. Juli gastiert die Kurt Edelhagen All Star Band in Bukarest, Braila und Constanta. Radio Bukarest nimmt das Konzert für Hörfunk und Fernsehen auf.

Duke Ellington wurde kürzlich von Lawrence Berk, dem Präsidenten des Berklee College Of Music in Boston, eine weitere Ehrendoktorwürde verliehen. Zu den Feierlichkeiten waren mehr als 1000 Gäste gekommen.

Pierre Favre sagt zu seiner kürzlich bei Calig unter dem Titel „Drum conversation“ erschienenen Platte: „Sie ist ein musikalisches Porträt. Sie drückt meine Stimmung aus, die ich am Aufnahmetag hatte. Alle Stücke

wurden spontan gespielt. Jedes erzählt seine eigene Story. Ich habe die Platte ‚Drum Conversation‘ genannt, weil die Trommeln wirklich sprechen und mich zur Kommunikation führen. Sie haben eine Seele. Es ist einfach eine Konversation, wie ich sie gerne mit dem Hörer führen würde.“

Babs Gonzales, einer der originellsten Jazzsänger, wird im August sein zweites Buch unter dem Titel „Movin' on down the line“ veröffentlichen. Es wird neben 40 Fotos auch eine Platte enthalten, die Babs 1949 mit Billie Holiday aufgenommen hat. Es ist eine bisher unveröffentlichte Aufnahme, die morgens um 4.30 Uhr bei einer Party in Harlem mitgeschnitten wurde.

Karel Gott erklärte kürzlich in einem Interview, daß er einst in Prag „richtig fanatisch“ Jazz gesungen habe. Heute sei der Jazz aber kaputt. Warum? Er habe in New York Lionel Hampton erlebt: „Er spielt, fünf Leute hören zu, trinken Bier. Der Jazz ist kaputt!“ Welch ergötzliche „göttliche“ Argumentation. Oder war seine Feststellung politisch gemeint? Aber nein, er hatte ja gebeten, nicht politisch zu werden, weil ihm das schaden könne. Ach du lieber Gott, was machen denn die unzähligen Jazzmusiker in aller Welt - auch in Prag - für eine Musik, wenn der Jazz kaputt ist? Wahrscheinlich eine kaputte, nach Gotts Meinung, die dem Jazz gewiß nicht schadet.

Charlie Haden trat kürzlich mit seinem Liberation Music Orchestra zum erstenmal öffentlich auf. Bei einem Benefizkonzert für die „Peoples Coalition for Peace and Justice“ spielte die Band genau das gleiche Repertoire wie auf der Impulse-Platte. In Kürze wird Impulse ein zweites Album mit dem Liberation Orchestra auf den Markt bringen.

Gunter Hampel ist derzeit wieder einmal in New York, wo er mit der Sängerin Jeanne Lee zusammenarbeitet. Vor kurzem hatte der deutsche Vibraphonist Pech: bei einem Konzert, das er in Brüssel mit dem Gitarristen Boulou Ferre gab, wurde ihm seine silberne Flöte gestohlen. Mit der ICP gastierte Hampel in Holland, spielte auf dem Middelheim Festival in Antwerpen und wirkte in Rom bei der Aufführung von Henzes „Natascha Ungeheuer“ mit. Im Herbst wird Hampel mit seiner Gruppe, die aus Boulou Ferre, Gitarre, Freddy Gossey, Baß und Baßgitarre, Sven Johansson, Percussion, und Michel Waisvisz, electric putney, besteht, auf Europa-Tournee gehen. Im Januar nächsten Jahres steht eine Goethe-Tournee auf dem

Programm, die die Hampel Gruppe mit Jeanne Lee durch den mittleren Osten führt.

Hans-Jochen Hillenkötter, Bielefelder Amateur-Posaunist, starb am 27. Mai im Alter von 32 Jahren an einem Herzinfarkt. 1960 gründete Hillenkötter die Bielefelder Bourbon Street Paraders, mit denen er bei vielen Wettbewerben und Festivals auftrat und mit der er Gastspielreisen durch Deutschland und Holland unternahm. Großen Erfolg hatte die Band 1964 auf ihrer Konzerttournee mit Nelson Williams. Hillenkötters Tod reißt eine fühlbare Lücke in das Amateur-Jazz-Geschehen Bielefelds.

Old Metropolitan Jazzband nennt sich eine polnische Oldtime Band, die aus Krakau stammt und in den zwei Jahren ihres Bestehens auf verschiedenen Festivals in Ost und West achtbare Erfolge erzielen konnte. So errang sie erste Preise in Breslau, Dötinchen und Prerov sowie einen zweiten Preis in Zürich. Die Band, die einen frischen, unkonventionellen Dixieland in Standardbesetzung spielt, neben bewährten Jazzstücken auch eigene Kompositionen sowie polnische Folklore im Repertoire hat, plant nun Gastspiele in westdeutschen Städten. Zu buchen ist die Old Metropolitan Jazzband über Horst Glass, 43 Essen, Virgiliustrae 18. Auch eine Platte liegt bereits vor: auf Muza SXL 0714.

Clifford Thornton wurde zum Assistent Professor für das Weltmusik-Programm des Music Departments an die Wesleyan Universität in Middletown, Connecticut, gewählt. Er tritt somit an die Stelle von Ken McIntyre. Thorntons Stellvertreter ist der Multi-Reed-Instrumentalist Sam Rivers. Außerdem werden drei weitere Jazzmusiker an der Wesleyan Universität unterrichten: Bassist Jimmy Garrison, Schlagzeuger Ed Blackwell und Pianist Freddie Simmons. Im afro-amerikanischen Lehrprogramm unterrichten Abraham Adzenyah Schlagzeug und Emmanuel Duodu Tanz. Beide stammen aus Ghana.

Michal Urbaniak, Saxophonist und Violinist aus Polen, der den ersten Preis beim Wettbewerb europäischer Bands beim diesjährigen Montreux Jazz Festival erhielt, gastiert im Juli und August mit seiner Gruppe und der Sängerin Urszula Dudciak in verschiedenen deutschen Städten. So in Göttingen, Hannover, Darmstadt, München, Wiesbaden, Honnef und Frank-

furt. Einige Termine sind noch frei. Die Gruppe ist für 100 Dollar pro Club-Engagement zu buchen über Hans Gruhler, Jam Pott, Darmstadt, Alexanderstraße 23, Tel. 24410 oder 7 94 51.

George Shearing hat in Hollywood eine eigene Plattenfirma mit Namen „Sheba Records“ gegründet. Als erste Veröffentlichungen liegen vor: „Out Of This World“, „The Heart And Soul Of Joe Williams“ und „The George Shearing Trio No. 1“. Die Platten werden durch die Post vertrieben.

Pharoah Sanders nahm für Impulse eine neue Platte mit Lonnie Liston Smith, Klavier, Cecil McBee, Baß, Clifford Jarvis und Roy Haynes, Schlagzeug, Mike White, Violine, sowie einer Vierergruppe afrikanischer Perkussionisten auf, die unter dem Titel „Thembi“ — Pharoahs Frau gewidmet — erscheint.

Keith Tippett und seine Centipede — eine Band mit 51 Musikern, Beleuchtern und Helfershelfern - nahm Mitte Juni in London eine Platte für RCA auf, nachdem sie beim Kunstfestival in Rotterdam erfolgreich gastiert hatte.



Babs Gonzales

Mit „You are my sunshine“ begann alles und mit eben demselben Song sollte sich dann Jahre später der internationale Erfolg durchbruch einer faszinierenden Stimme vollziehen. In Summerhill, Pennsylvania, einem kleinen Ort, in dem nur Bergleute wohnen, wuchs ein kleines Mädchen bei seiner Großmutter auf, das von der Musik magisch angezogen wurde. Die Familie war so arm, daß sie sich nicht einmal ein Radio leisten konnte. Und so war Sheila — so hieß das Mädchen — darauf angewiesen, in den Rundfunkapparaten anderer Leute oder auf der Straße Lieder zu hören, die sie beeindruckten. Die Bergleute von Summerhill hatten die Gewohnheit, nach der harten Sechs-Tage-Woche am Samstagabend in einen Biergarten zu gehen, dort ein Bier nach dem anderen zu trinken und mit derart gelockelter Zunge ihre Lieder zu singen. Es waren immer die gleichen Texte, die sie sangen: „I'll be down to get you on a taxi, honey“, „She'll coming round the mountain“ und — und das war besonders beliebt — „You are my sunshine“. Sheila wohnte nicht unweit eines solchen Biergartens und sobald sich eine günstige Gelegenheit fand, schlich sie sich dorthin und prägte sich die Songs ein, die sie dann prompt nachträllerte. Überhaupt fand Sheila schon in ganz jungen Jahren so viel Gefallen am Singen, daß sie fast den ganzen Tag über irgendein Lied auf der Zunge hatte. Ob sie nun traurig oder fröhlich war, alles schlug sich in der Musik nieder. „Es war wie eine Befreiung für mich“, erinnert sich die heute 41jährige Sheila Jordan, „denn ich fühlte, daß die Musik das einzige war, das mir das Leben erleichtern konnte. So war es mein sehnlichster Wunsch, Musik zu studieren, aber dazu waren wir viel zu arm. Ich mußte mir deshalb das meiste selbst aneignen, den Rest lernte ich von meiner Großmutter, die in ihrer Jugend Gesangsunterricht gehabt hatte. Jedes Familienmitglied konnte singen, aber niemand war ausgebildet. Es kam einfach so aus uns heraus. Bei uns zu Hause gab es nur zwei Möglichkeiten der Stimmung: Entweder es herrschte Streit oder wir sangen.“

Sheila Jordan lernte ihren Vater nie kennen, nur ihren Großvater — einen Maler. Auch ihre Mutter kümmerte sich nicht sehr um sie. Eines Tages



Sie ist Jazz —————
aber auch 'sunshine'

SHEILA JORDAN

aufgezeichnet nach einem
Gespräch mit Eric T. Vogel

durfte sie nach Detroit, um dort ihre Mutter zu besuchen - und damit kam eine Wende in ihr Leben. Sie war gerade 13 Jahre alt geworden und hatte nichts als Singen im Kopf. Ihre Mutter hatte das lachend einem Nachbarn erzählt, der Sheila daraufhin zu sich einlud und ihr Platten von Duke Ellington und Count Basie vorspielte. Sheila war davon begeistert. Das war Musik, die sie in ihrem Bann hielt. Doch als sie wieder nach Pennsylvania zurückkehren mußte, konnte sie keine solche Musik mehr hören. Erst als sie später in Detroit auf die High School ging, fand sie Zugang zu derartiger Musik. Vor allem zog es sie — sobald sie ihn erstmals gehört hatte - zu Charlie Parker hin. „Er ist auch heute noch mein Favorit“, gesteht Sheila. „Ich habe seine alten Dial- und Savoy-Platten so oft gehört, bis sie völlig abgespielt waren und ich jeden Ton, den er blies, auswendig wußte. Ich erinnere mich heute noch genau an die Aufnahmen, die Bird mit seinen Bebop Boys machte. Ich lernte seine Soli Ton für Ton nachsingen. Dieser intuitive Einfall wurde mir nachher als der richtige Weg zum Jazzgesang bestätigt. So erklärte mir Lennie Tristano, bei dem ich später studierte, es sei die beste Schulung für eine Jazz-Sängerin, zu versuchen, Soli von Charlie Parker und Lester Young nachzusingen. Ich verspürte auch immer eine große Befriedigung, wenn ich mich an Birds Soli hielt. Das ist übrigens bis heute so geblieben!“

Offiziell trat Sheila das erste Mal mit 17 Jahren öffentlich auf. Allerdings hatte sie schon zuvor einmal in sehr jungen Jahren bei einem Wettbewerb in Pennsylvania im Radio gesungen, war dabei sogar zweite geworden und hatte damit den damals für sie fantastischen Preis von zwanzig Dollar erhalten. Außerdem hatte sie von Zeit zu Zeit mit ihrer Großmutter in die Biergärten gehen und dort singen dürfen. Dafür bekamen sie immer ein paar Geldmünzen zugeworfen, doch hatte die Großmutter Sheila jedesmal, bevor sie den Biergarten betraten, dazu ermahnt, sich nicht nach den Münzen zu bücken, während sie singt. Doch das war völlig unnötig: „Ich war damals ein kleines Kind, das den Wert des Geldes überhaupt nicht erfaßt hatte, wichtig war mir allein das Singen“, sagt sie.

Auch später in den Jahren 1949 und 1950 sang sie nicht des Geldes wegen, sondern aus Liebe zur Musik. Einmal hörte sie zwei junge Männer, Skeeter und Mitch — Skeeter Spight und LeRoi Mitchell — singen, und faßte den Mut, sie zu fragen, ob sie nicht mitsingen dürfe. Die beiden hatten nichts dagegen und als sie sich näher kennenlernten und entdeckten, daß sie alle drei begeisterte Anhänger von Charlie Parker, Lester Young und Dizzy Gillespie waren, stand einer Zusammenarbeit nichts mehr im Wege. Die drei gingen überall hin, um einzusteigen. Zu einem besonderen Erlebnis kam es, als eines Tages Parker in Detroit gastierte und die drei aufforderte, doch bei der Session mitzumachen. Das Trio hatte damals einen ziemlich guten Ruf in Detroit. „Wir waren in etwa vergleichbar mit dem Lambert-Hendricks-Ross-Trio, das aber erst Jahre später entstand“, berichtet Sheila. „Wir sangen nie Worte, sondern Seat, meist zusammen, aber auch solistisch. Nur wenig war ausgearbeitet, das meiste kam ganz spontan. Wir hatten aber auch Stücke wie ‚O Henry‘ im Repertoire, eine Komposition von Ernie Henry, die kontrapunktisch angelegt ist und entsprechendes Formgefühl voraussetzt. Ich wirkte eigentlich nur deshalb so lange in diesem Trio mit, weil ich nicht genügend Selbstvertrauen hatte, alleine zu singen. Doch fand ich auch Gefallen an unserer Einheit, denn unsere Stimmen konnten sich gegenseitig inspirieren und wir ermutigten uns dadurch zum Solosingen. Nach langer Zeit, als wir schon unsere eigenen Stücke schrieben, erfanden wir auch Worte dazu. Damals begannen wir auch, Texte zu Parkers Stücken zu schreiben.“

Das Triosingen schulte vor allem ihr Gehör, so daß Parker einmal von Sheila sagte, sie habe „million dollar ears“ — Ohren, die Millionen wert seien. Außerdem spornte es ihren Ideenreichtum an, sie bekam mehr Verständnis für Harmonien und Akkordwechsel. Parker blieb immer die Schlüsselfigur für Sheila: „Durch ihn wurde mir die musikalische Form klar, ich lernte eine Bridge singen und damit von einem Stück zum anderen überzugehen. Seine Gewohnheit, manchmal 8 Takte von einem Stück zu spielen und dann mit einer Bridge ein

anderes daranzuhängen, übertrug ich auf meine stimmlichen Möglichkeiten. Durch ihn erfaßte ich das Wesen des Jazz, durch ihn erspürte ich das Jazz-feeling.“

Don Heckman schrieb Anfang der 60er Jahre über Sheila: „Ihre Modulationen und Ornamentationen sind weit mehr instrumenteller als vokaler Art. Sie zögert auch keinen Moment, bis an die Grenzen der Akkordwechsel zu gehen.“ Doch gesteht Sheila, daß sie sich in frühen Jahren oft bewußt wurde, nicht genügend diszipliniert zu sein, um alles singen zu können, was sie wollte: „Ich war in einen Akkord verliebt, in eine Idee oder eine Emotion, konnte aber darauf nichts aufbauen. Ich scheiterte auch an verschiedenen Songs, ich fand nicht die geeignete Richtung. Dazu mußte ich mein Ohr immer mehr schulen. Ich konnte zwar bald alles von Noten singen, war aber doch nicht sehr routiniert im Blattlesen. Auch das mußte ich mir selbst beibringen.“

Sheilas Verehrung für Parker brachte es mit sich, daß sie auch Freundschaft mit dessen Kollegen pflegte. Schließlich heiratete sie Birds Pianisten Duke Jordan. Sieben Jahre dauerte die Ehe, dann trennten sie sich. „Ich möchte darüber nicht viele Worte verlieren“, sagt Sheila heute, „wir hatten Probleme, die wir nicht zu lösen imstande waren, und so trennten wir uns. Ich habe eine sehr liebe Tochter, Traci, sie ist bereits ein Teenager, und an ihr hänge ich sehr.“ Traci gab auch den Ausschlag dafür, daß Sheila 8 Jahre lang in einem Club im Greenwich Village in New York arbeitete: „Dadurch hatte ich tagsüber möglichst viel freie Zeit für meine Tochter!“ Viermal in der Woche sang Sheila im „Page Three“, einem Jazzlokal, das heute nicht mehr besteht. Zuvor fehlte es ihr noch an einer derartigen professionellen Erfahrung, obwohl die Musiker sie öfters aufgefordert hatten, doch da und da hinzukommen und bei Sessions mitzusingen. Der regelmäßige Job in einem Nachtlokal machte ihr anfangs viel zu schaffen, denn sie ist nicht der Typ, der ins Showbusiness gehört. Doch die erfreuliche Reaktion des Publikums bei ihren Auftritten ließen sie bald das Selbstvertrauen finden, das nötig ist, um sich in der Musikbranche zurechtzufinden.

Im Laufe der Jahre arbeitete sie mit so verschiedenartigen Pianisten wie Herbie Nichols, Johnny Knapp und Dave Frishberg, von denen ihr jeder auf seine Weise gefiel, mit Bassisten wie Steve Swallow und Kenny O'Brien und mit unzähligen Schlagzeugern, die andauernd wechselten, weil meist der Pianist den Job bekam, also der Leader war und demnach die Sidemen nach seinen Wünschen verpflichtet konnte. In der Zeit, in der sie im „Page Three“ auftrat, eignete sie sich die nötige professionelle Routine an und konnte dort ihr Repertoire aufbauen. Im „Page Three“ war es auch, daß George Russell die Sängerin zum erstenmal erlebte. „Ihre Stimme machte mir eine Gänsehaut“, äußerte er einem Freund gegenüber. Sheila verdankt Russell auch ihre erste Platte: „Er glaubte an mich und unterstützte mich, wo er nur konnte. So finanzierte er die Tonbandaufnahmen, die als Probe an zwei Firmen ging. Alfred Lion von Blue Note entschied sich sofort, mich auf Platte zu nehmen, auch Quincy Jones, der damals bei Mercury war, schickte mir einen Vertrag. Doch Blue Note hatte schneller reagiert und so erhielt diese Firma den Zuschlag.“

Die LP „Portrait of Sheila“ ist ein genauer Spiegel der Entwicklungsperiode, die Sheila im „Page Three“ durchmachte. Zu der sensiblen Begleitung des Gitarristen Barry Galbraith, des Bassisten Steve Swallow und des Schlagzeugers Denzil Best sang sie Standards, deren Lyrics — so Nat Hentoff — „sie mit der Intimität autobiographischer Erfahrungen zu neuem Leben erweckt“. Nicht zuletzt ist dieses übrigens bislang einzige Album unter ihrem Namen deshalb so glücklich, weil Alfred Lion ihr keinerlei Vorschriften machte. „Er ließ mich einfach mich selbst sein“, erinnert sich Sheila dankbar.

Doch die Aufnahme, durch die sie für viele zur „besten Jazz-Sängerin der Welt“ wurde, entstand mit George Russell. Es ist eben jenes „You are my sunshine“, das für Sheila in den Tagen ihrer Kindheit schon wegweisend war. Als George Russell mit Sheila Jordan zusammen einmal in Erinnerung an alte Zeiten eine kleine Bergwerkstadt in ihrer Heimat Pennsylvania besuchte, da forderte in einer

Bar einer der Gäste Sheila auf, doch „You are my sunshine“ zu singen. Sie tat es so eindrucksvoll, so faszinierend, daß Russell das Thema für eines seiner stärksten Arrangements verwendete. Unter den vielen Versionen, die danach von diesem Volkslied folgten, ist die, die mit Russell und Sheila auf Platte gebannt wurde, eine der ergreifendsten. Russell kommentierte schlicht: „Sie ist Jazz — aber sie ist auch ‚sunshine‘, von Sheila habe ich das Beste gehört, was es im Jazzgesang seit Billie Holiday gibt.“ Ihr „You are my sunshine“ ist aus eigenem Erleben, aus einer inneren Anteilnahme und Auseinandersetzung mit der Umwelt geboren, wie es sich so vollkommen nur in der Musik äußern kann.

Sheilas erster Europabesuch erfolgte 1966, wieder durch Vermittlung von George Russell. Er hatte den Agenten ausfindig gemacht, der die Solisten für den Ronnie Scott Club in London buchte, und ihn auf Sheila Jordan aufmerksam gemacht. Sie arbeitete einen Monat in Ronnie Scott's, reiste dann nach Stockholm, wo Russell zu jener Zeit lebte, trat beim dortigen Jazz Festival auf und gastierte danach in Oslo im Rundfunk und in Clubs. Damals traf sie Marit Jrsted, eine bewundernswert aktive Frau, die sich unermüdlich und selbstlos für die Musik einsetzt. Nach langem Briefwechsel hatte Marit 1969 eine Tournee auf die Beine gestellt und Sheila gastierte erneut in Norwegen. Auch im vergangenen März war Sheila wieder in Europa, flog vor einigen Tagen zum dritten Mal nach Norwegen, diesmal um mit George Russell zu arbeiten, der ein neues Werk geschrieben hat. „Ich liebe Norwegen und seine Musiker sehr“, bekennt Sheila, „sie sind sehr kreativ und es ist anregend, mit ihnen zu arbeiten. Ihnen gelingt es, zu einem hohen Maß musikalischer Kommunikation zu kommen, das ich bewundernswert finde. Auch ist das Leben in Norwegen weit weniger aufreibend und gehetzt als in New York. Man kann sich dort relativ sicher fühlen und muß nicht wie in New York jeden Augenblick darauf gefaßt sein, niedergeschlagen zu werden. Auch haben die Europäer noch eine ganz andere Wertschätzung gegenüber dem Künstler.“ Nach all den Jahren der

Clubauftritte — Sheila wurde, nachdem ihre erste Platte erschienen war, ins Village Vanguard, Five Spot u. a. verpflichtet — gab ihr der Jazz in der Kirche ein neues Betätigungsfeld und sehr viel Auftrieb. „Es ist in vielerlei Hinsicht unerfreulich, auf die Dauer immer nur in Night Clubs aufzutreten“, meint Sheila, „denn man schenkt dort der Musik im allgemeinen wenig Beachtung, hört weder auf Gesangsolisten noch auf die Begleitung. Die meisten Leute gehen in die Clubs, um etwas zu trinken, sie wollen sich unterhalten, sind laut und nehmen die Musik nur als Kulisse. Deshalb war ich unendlich glücklich, als die Gelegenheit kam, auf dem Gebiet der religiösen Musik zu arbeiten. Die Leute, die in die Kirche gehen, nehmen auch die Musik in sich auf.“ Bisher hat Sheila Jordan in mehr als 200 verschiedenen Kirchen gesungen, in New York, New Jersey, Connecticut, Massachusetts, Wisconsin u. a. Die neue Musik wird jetzt von kirchlicher Seite doch stark beachtet und Sheila meint dazu: „Die Kirchenväter sind sich darüber im Klaren, daß die Musik wie die Kunst ganz allgemein in die Kirche gehört. Sie verlieren einen Teil ihrer Gemeinde, wenn sie sich weiter weigern, auch neue Kunst in der Kirche vorzustellen. Wir hatten meist Jazz-Liturgien anhand von Auszügen des alten Testaments, das heute mehr denn je seine Gültigkeit hat, ausgearbeitet. Darauf zurückzugreifen bedeutet nicht, einem religiösen Fanatismus anheim zu fallen, denn diese Liturgien sind einfach Kunstmusik und die muß ihren festen Platz in der Kirche haben. Wie jede andere Art der Kunst auch, die Schauspielerei, die Malerei und der Tanz. Von selten des Papstes wurden wiederholt Bedenken gegen - wie die Kirche das sieht - derartige Experimente angemeldet, aber“, so fährt Sheila Jordan mit bewundernswerter Gewißheit fort, „eines Tages wird er es billigen müssen. Diese Entwicklung ist nicht aufzuhalten. Wie unaufgeklärt sind doch die meisten, die den Jazz immer noch als etwas Verwerfliches ansehen. Jazz - das ist ein religiöser Begriff. Was sollen all die Worte über Religion, Gott, das Gute, Frieden, wenn sich doch keiner daran hält! Wieviel ehrlicher ist da die Musik, die aus dem Innersten des Menschen kommt. Für mich ist sie

die schönste Form der Religion. Und Jazz ist eine geistliche Musik. Die Musiker geben sich darin völlig aus, sie geben ihr Bestes, sie versuchen damit ihre Mitmenschen froh zu machen, ihnen eine Richtung zu zeigen, die sie einschlagen können. Die jungen Leute wollen doch nicht mehr den gleichen verstaubten Gottesdienst miterleben wie vor 10, 20 oder 30 Jahren. Man kann nicht immer und immer wieder das Gleiche erzählen. Man muß der Zeit Rechnung tragen. Paul Knopf schreibt heute meist die Musik, die wir in der Kirche vortragen, außerdem komponiert und spielt Jack Riley einiges. Auch in Oslo kamen wir mit Jazz in die Kirche. Jan Garbarek hatte mit uns eine Liturgie ausgearbeitet, die auf dem 33. Kapitel von Jeremias basierte. Es wurde ein wunderbares Konzert.“

Sheilas Zukunftswünsche lassen sich auf einen einfachen Nenner bringen: „Ich möchte so viel Musik machen wie nur möglich. Darin sehe ich meine Befriedigung und meine Aufgabe. Manchmal wünsche ich mir, ganz schnell ins Pensionsalter zu kommen, nur damit ich meinen Büro-Job aufgeben und mich ganz der Musik widmen kann. Manchmal habe ich schon gemeint, daß es mir besonders schlecht ginge, aber wenn man die Augen aufmacht, dann sieht man um sich herum viele Menschen, die es viel schwerer haben, und denen wir helfen können. Alle negativen Erfahrungen, die ich in meinem Leben machte, konnte ich in der Musik verarbeiten und mich somit davon befreien. Ich wünschte, das könnten viel mehr Menschen. Wenn man sein Leben in eine sinnvolle Richtung gelenkt hat, dann kann man glücklich sein — und ich glaube, daß ich das erreicht habe. Ich bin dankbar, daß ich meine Stimme habe, denn durch das Singen durfte ich sehr viel Schönes erleben. Für seine Mitmenschen zu singen, sie mit der Musik zu beglücken, das macht froh. Es geht nicht darum, ein Star zu sein, Prestige zu erwerben, Geld zu raffen, sondern um das Singen, mit dem man anderen etwas gibt, mit dem man andere dazu bringen kann, selbst auch zu singen oder zu spielen oder sonst etwas zu tun, was befreit und zu einem ausgefüllten Leben führt.“



Vor 10 Jahren, am 5. Juli 1961, raste auf einer Straße nahe bei Geneva im Staate New York ein Auto gegen einen Baum und wurde total zertrümmert. Der Fahrer war auf der Stelle tot. Es war das jähe Ende eines der großartigsten Bassisten des Jazz, denn am Steuer des Unglücksfahrzeugs saß Scott LaFaro. Er war erst 25 Jahre alt, und wenn man bedenkt, welch enormen Einfluß er auf die Bassisten des neuen Jazz hatte, kann man ermessen, welche Karriere vor ihm lag und welche Lücke sein plötzlicher Tod riß.

Zu seinen Lebzeiten war sich das große Jazzpublikum des tatsächlichen Formats von LaFaro noch nicht bewußt. In den Leser-Umfragen der renommierten Jazz-Zeitschriften trat sein Name kaum in Erscheinung, nur die Fachwelt erkannte LaFaros künstlerischen Rang: 1959 rangierte er im Down Beat Kritiker Poll unter den neuen Talenten an erster Stelle. Erst später fand seine Leistung als Bassist allgemeine Würdigung, und es gibt keinen Zweifel mehr, daß Scott LaFaro zu den wichtigsten Musikern zu zählen ist, die der Jazz hervorgebracht hat. Ihm war jene Genialität zu eigen, durch die die musikalische Entwicklung befruchtet wird und die es durchaus angebracht erscheinen läßt, ihn für die Hall of Fame zu nominieren. Kein Bassist übertraf, kaum einer erreichte jenes hohe Maß an Gefühl für das musikalisch Spielerische, das LaFaro auf dem Baß vermittelte; als einer der ganz wenigen gelangte er auf seinem Instrument zu dem Grad an Leichtigkeit des Spiels, den man sonst nur bei Bläsern oder Gitarristen findet. Welche enormen technischen Fähigkeiten dafür Voraussetzung sind, läßt sich daran ermessen, daß es bis heute keinen Bassisten gibt, der etwa die für LaFaro kennzeichnenden langen Linien spielt, keinen, der die Töne so im Raum schweben, steigen oder absinken lassen kann, wie es LaFaro vermochte. Nicht daß keiner so spielen wollte, nein, es verfügt keiner über die dazu notwendige, mit subtilem künstlerischem Gespür verbundene, unglaubliche Technik.

Aus der Laufbahn LaFaros läßt sich herauslesen, wie sich diese Entwicklung zum überragenden Instrumenta-

listen anbahnte. Als er in Geneva, in dessen Nähe ihn dann später sein tragisches Schicksal ereilen sollte, aufs Gymnasium ging — geboren wurde er am 3. April 1936 in Newark, New Jersey —, lernte er zunächst Klarinette blasen. Auf dem Ithaca Konservatorium erhielt er auf diesem Instrument klassischen Unterricht, besuchte das Syracuse Konservatorium, nahm noch das Tenorsaxophon dazu und begann als Saxophonist in örtlichen Bands rund um Geneva mitzuspielen. Der Zufall wollte es dann, daß sein Vater ungewollt eine entscheidende Wende auf seinem musikalischen Weg herbeiführte. Scherzhaft meinte LaFaro Senior einmal seinem Sohn gegenüber, daß sie ein Familien-Trio bilden könnten, wenn er nicht Saxophon sondern Baß spielen würde. Unvorhergesehenerweise grub sich diese Randbemerkung nachhaltig in Scotts Bewußtsein ein und tatsächlich begann er damals, Baß spielen zu lernen. Später stellte er dazu fest: „Es ist ganz merkwürdig, aber nicht zu leugnen, daß ich mit der Klarinette und dem Tenor nie dorthin gelangte, wohin mich der Baß führte: zu dem Gefühl nämlich, daß wirklich Musik aus mir kommt!“ Obwohl ihn Percy Heath und Paul Chambers stark beeindruckten, gab er als Einflüsse auf sein Musizieren keine Bassisten an: „Eigentlich waren es Bläser, von denen ich mich am stärksten anregen ließ — Miles, Coltrane und vor allem Rollins. Aber auch Pianisten konnten mich inspirieren, wie das Beispiel Bill Evans zeigt.“

Sein erster Job in einem namhaften Orchester war der in der Buddy Morrow Band, aber den bekam er nicht seiner Qualitäten wegen, sondern weil ein Bassist ausfiel und er einspringen konnte. Das war Ende 1955, und obwohl er nicht schlecht verdiente, gefiel es ihm bei Buddy nicht, da er dort so gut wie keinen Jazz spielen konnte. So nahm er im September 1956 die Gelegenheit wahr, einem Ruf des Trompeters Chet Baker zu folgen, und er konnte mit ihm, Bobby Timmons und Lawrence Marable zusammen eine Musik machen, die ihm lag. 1957 lebte er ein Jahr lang in Californien bei Herb und Lorraine Geller, arbeitete in dieser Zeit intensiv auf seinem Instrument und erweiterte seine Über-

sicht über das Jazzgeschehen durch Schallplatten. Herb Geller erinnert sich, daß Scottie — wie ihn die Musikerkollegen nannten — öfters mit weit ausgestreckten Händen unter der Dusche stand, um zu verhindern, daß seine Hände aufgeweicht wurden: „Er hätte sonst nicht üben können, und das war für ihn das allerwichtigste.“

Ende 1957 geht LaFaro nach Chicago, spielt dort mit Ira Sullivan und Pat Moran, macht mit letzterem auch eine Platte für Audio Fidelity. Im Januar 1958 folgt die zweite Platte mit Cal Tjader und Stan Getz, Vince Guaraldi, Eddie Duran und Billy Higgins für Fantasy, später eine mit Vic Feldman und Stan Levey für Contemporary und eine weitere für dieselbe Firma mit Hampton Hawes, Harold Land und Frank Butler. In Los Angeles tritt er dann in der Hermosa Beach im Lighthouse mit Barney Kessel auf, spielt in San Francisco mit Sonny Rollins und kann im Jahre 1959 endlich eine Platte mit Herb Geller aufnehmen, die auf Atco unter dem Titel „Gipsy“ erschien. Bei seinem Zusammentreffen mit Monk lernt er vor allem in rhythmischer Hinsicht. Doch hat er sich bis zu diesem Zeitpunkt immer noch nicht seinen Fähigkeiten entsprechend entfalten können. Erst die Zusammenarbeit mit Bill Evans, der im Dezember 1959 das Miles Davis Quintett verließ und mit LaFaro und Paul Motian ein Trio gründete, macht ihn frei.

Die im Dezember 1959 aufgenommene erste Platte des Bill Evans Trios für Riverside (Portrait in Jazz) deutet in etwa schon die Richtung an, die diese drei Musiker einschlugen und sie zum schönsten Klaviertrio des modernen Jazz werden ließ. „Blue in green“ stellt Evans mit seinen improvisierten Linien heraus, dazu spielen aber LaFaro und Motian nicht Time, sondern Scottie zupft seine eigenen Phrasen hinter Evans und Motian schlägt freie rhythmische Drum-Figuren. Einige Wochen nach dieser Aufnahme sagte Bill Evans: „Ich hoffe, das Trio wächst in Richtung auf gleichzeitige Improvisation aller Beteiligten, ich mag es nicht, wenn einer nach dem anderen spielt. Wenn sich etwa der Bassist durch die Idee eines Kollegen angeregt fühlt, darauf zu antworten, warum sollte er im Hintergrund bleiben?“

Scott LaFaro lives

Diese Äußerung von Evans bedeutet grünes Licht für Scottie. Er entwickelt sich zu einem wahren Pendant des Melodikers Evans. Manche sehen in der Beziehung Evans—LaFaro eine Parallele zur Zusammenarbeit Ellington—Blanton. Es wächst eine Interrelation melodischer und rhythmischer Phrasen heran, die sich auf das ganze Trio auswirkt und jeden der drei mit einbezieht. Durch das ständige Stimulieren und Herausfordern, das sich zwischen Evans und LaFaro entfaltet, und das Mitziehen Motians entsteht ein echtes Trio - eine Gruppe von drei gleichberechtigten Partnern. Die Tage des bisher üblichen Jazztrios — führende Klavierstimme und Rhythmus-Begleitung — scheinen gezählt.

Scottie argumentierte seinerzeit aus dem damaligen Zeitgeist heraus: „Meine Ideen sind so grundverschieden von denen, die im allgemeinen zum Ausdruck gebracht werden, daß ich mich manchmal frage, ob ich wirklich ein Jazzmusiker bin. Mit Bill diskutiere ich oft Abende lang darüber. Daß er dem Baß eine für mich so erfreulich große harmonische Freiheit einräumt, ist auf seine klassischen Studien zurückzuführen. In unserem Trio hat jeder seine Rolle, wir improvisieren wirklich miteinander. Die Harmonien ergeben sich bei uns immer aus der Improvisation. Wir beginnen oft mit einem thematischen Vorwurf und nicht mit einer Akkordfolge.“

Von Dezember 1959 bis Juni 1961 entstehen insgesamt vier Platten mit Bill Evans, die die genaue Weiterentwicklung LaFaros nachverfolgen lassen. Der zweite Schritt ist „Explorations“, aufgenommen am 2. Februar 1961. Höhepunkt und unvorhergesehener Endpunkt sind die beiden Alben, die am 25. Juni 1961 im Village Vanguard in New York — zwei Wochen vor seinem tödlichen Autounfall - aufgenommen wurden. Scott LaFaro zeigt sich „At His Best“, vor allem in „Waltz for Debby“, „Milestones“, „My Romance“, „My Man's Gone“ und seiner eigenen Komposition „Gloria's Step“.

Die Kritik überschlägt sich. In Nachrufen heißt es: „Er war einer der begnadetsten Jazz-Bassisten“ . . . „Er zeigte eine erstaunliche Gewandtheit

im Miteinander- und Gegeneinander-Spielen. Er hatte keine Angst vor den so heimtückischen hohen Tönen auf der G-Saite, veränderte auch ohne Zögern seine Intonation, wenn das von ihm gefordert wurde.“ . . . „Die Virtuosität stand bei ihm stets im Zeichen der Aussage, er spielte Linien von einer technischen Brillanz, wie sie nur bei ganz außergewöhnlicher Instrumentbeherrschung hervorgebracht werden können. Er war nie gefangen in der Rolle des Timekeepers — er hatte sich völlig losgelöst von dieser Beschränkung.“ . . . „LaFaros Name kommt einem fast automatisch in den Sinn, wenn immer ein neuer Bassist auf der Szene erscheint. Die Erinnerung an LaFaros Spiel dient oft als Maßstab, an dem der Nachwuchs gemessen werden kann. Immer wieder hört man aus dem Munde seiner Bewunderer, dieser oder jener junge Bassist klinge nach Scott LaFaro, was beweist, daß er bei den jungen Spielern weiterlebt, die bewußt oder unbewußt unter seinen Einfluß kamen - ob für kürzere oder längere Zeit.“

Als Nachfolger LaFaros könnte man vor allem Eddie Gomez, Gary Peacock und Ron McClure bezeichnen, aber ohne deren bewundernswerte Leistungen schmälern oder einer Legende Vorschub leisten zu wollen, muß man zugeben, daß sie alle im Vergleich zu LaFaro einfach nicht dessen unwahrscheinliche spielerische Leichtigkeit erreichen. Wollte man sich aber in Spekulationen darüber ergehen, wie weit sich LaFaro wohl in die Avantgarde eingelebt hätte, dann könnte man auf die im Dezember 1960 entstandenen Aufnahmen mit Ornette Colemans Double Quartet verweisen, die unter dem Titel „Free Jazz“ erschienen sind. Beim sorgfältigen Abhören wird man feststellen, daß LaFaro im Vergleich zu den beteiligten Musikern Don Cherry, Coleman, Eric Dolphy, Charlie Haden, Billy Higgins und Ed Blackwell neben Freddie Hubbard am stärksten an Harmonien festhält. Seinerzeit sagte LaFaro über Ornette, mit dem er in Californien schon mehrfach zusammengetroffen war: „Ich glaubte nicht, daß ich mit ihm so hätte spielen können. Ich respektiere die Art, wie er die herkömmliche Form einfach überfährt, doch stimmt sie

nicht damit überein, wie ich denke und fühle.“ In seiner Konzeption entsprach ihm Ornette jedoch insofern, als es in dessen Musik keinen Leader und keinen Sideman gibt: jedes Mitglied hat die gleiche Stimme, alle sind untereinander gleichberechtigt. Diese Position des gleichberechtigten Musikers mußte sich LaFaro erst im Bill Evans Trio langsam erkämpfen.

Im April 1960 machte er Aufnahmen mit Booker Little für die Firma „Time“. Und Little, selbst ein Gigant des Jazz, erkennt LaFaros Format auf Anhieb: „Ich kann mir nicht denken, je einen Bassisten mit einer so fantastischen Technik gehört zu haben. Und so unglaublich es erscheinen mag: er wächst und vervollkommnet sich noch ständig weiter! Was er harmonisch macht, ist unheimlich schwierig, doch scheint es für ihn überhaupt kein Problem zu geben. Es ist unfassbar!“

Vielfach wurde LaFaros Spielpraxis mit der der Flamenco-Musiker in Verbindung gebracht. Das trifft jedoch nicht zu. Sowohl nach der Spieltechnik als in bezug auf Melodik und Harmonik folgt die Flamenco-Musik ganz anderen Gesetzen. Zu dem Mißverständnis mag geführt haben, daß LaFaro Baß spielt, als sei es eine Gitarre. Man kann das etwa bei den Aufnahmen hören, die unter dem Titel <„Jazz Abstractions — composed by Günther Schuller & Jim Hall“ auf Atlantic erschienen sind. Ein verblüffendes Beispiel bietet das Stück „Variants on a theme of John Lewis — Django“, Variant I, bei dem im Zusammenspiel zwischen Jim Hall und LaFaro an manchen Stellen nicht mit Sicherheit festzustellen ist, ob nun Jim Gitarre oder Scott Baß spielt.

Nach LaFaros Tod haben ihm Bill Evans und Günther Schuller die Platten gewidmet, auf denen er zuletzt mitgewirkt hat. Und Schuller schreibt: „So groß sein Talent gewesen ist, so war sich Scotty wie alle wahren Künstler doch darüber im Klaren, daß es noch enorm viel zu erstreben galt.“ Was der unvergeßliche LaFaro in den 25 Jahren seines Lebens erreicht hat, war indessen mehr als im allgemeinen selbst von hervorragenden Musikern zu erwarten ist. Gudrun Endress



Plattentest mit

TERUMASA HINO

Terumasa Hino, heute 29 Jahre alt, kam schon früh mit dem Jazz in Berührung. Sein Vater war vor dem Krieg ein populärer Steptänzer und wechselte nachher zur Trompete über. Nebenher lehrte er Tanz. Terumasa bekam schon im Alter von 4 Jahren Tanz-Unterricht von ihm. Als Kind hörte er täglich die Musik von Armstrong, Roy Eldridge oder JATP-Aufnahmen, die sein Vater sehr liebte, obwohl er selbst immer nur amerikanische Hitsongs spielte. Mit neun Jahren begann Terumasa Trompete zu lernen und als 12jähriger nahm ihn sein Vater zum erstenmal mit auf die Bühne, wo er in einer Big Band dritte Trompete spielen durfte. Es folgten

dann viele Auftritte in Army- und Navy-Camps rund um Tokio, wo aber nur amerikanische Tanzmusik gespielt wurde. Mit 18 Jahren wandte sich Terumasa dem Jazz zu. Er trat in die Big Band von Hiroshi Watanabe ein, absolvierte seine erste Combotätigkeit bei Takao Kusagaya and his Crescent Six und spielte danach im Quintett des Tenoristen Jiro Inagaki. Später gehörte er vier Jahre lang dem Hideo Shiraki Quintett an, mit dem er sich auch bei den Berliner Jazztagen vorstellte. Seither leitet er ausschließlich eigene Gruppen. Als die German All Stars in Tokio waren und Terumasa im Jazz Club Pit Inn hörten, fanden sie, daß er von Miles Davis

und Freddie Hubbard beeinflusst sei. Dazu sagt Terumasa: „Das stimmt, aber diese Zeit ist vorbei. Heute beschäftigt mich vor allem die Musik von John Coltrane und McCoy Tyner. Sehr viel höre ich jetzt auch Billie Holiday, Roy Eldridge und Clifford Brown, die vor allem großen Wert auf den melodischen, liedhaften Charakter der Musik legten, was derzeit völlig negiert wird. Wir versuchen Liebe, Friede und alles Schöne in anderer Form auszudrücken.“ Terumasa hatte das Eröffnungskonzert der German All Stars in der Kosei Nenkin Kaikan Hall gehört. Sein Eindruck davon war: „Ich fand die Musik nicht sehr gut und spürte sofort, daß die Musiker von der lan-

gen Reise sehr müde waren. Die einzelnen Solisten zeigten zwar beachtliche Leistungen, aber es kam keine richtige Ensemblesmusik zustande. Die Kompositionen sind merklich von der alten europäischen Musik geprägt. Ich schreibe z. B. völlig anders." Auch die German All Stars selbst waren von diesem Konzert sehr enttäuscht. Es war ihnen kurzfristig mitgeteilt worden, daß sie das Konzert mit zwei weiteren Gruppen zu teilen hatten und ihnen nur 30 Minuten zur Verfügung stehen würden. Da zwei andere Agenturen jeweils 30 Konzerte mit Toshiko Marianos Quartett und Mal Waldron gebucht hatten, konnten die German All Stars während ihres zweiwöchigen Aufenthaltes nur vier Konzerte geben. Sie wurden zudem bei diesem ersten Konzert in Japan nicht einmal namentlich vorgestellt. Dafür wurde über Lautsprecher in japanischer Sprache durchgegeben, daß jetzt die German All Stars zu Ehren von Toshiko Mariano auftreten würden. Davon konnte in Wahrheit keine Rede sein, es handelte sich vielmehr um eine kaltblütige, unverschämte Werbekampagne. Als Mitglieder der German All Stars vor dem Konzert fragten, wer denn außer ihnen noch spiele und als Antwort der Name Toshiko Mariano genannt wurde, da wußten die meisten von ihnen überhaupt nicht, wer Toshiko ist. Terumasa wünscht sich sehr im Zusammenhang mit seinem Auftritt bei den Berliner Jazztagen im November mit verschiedenen deutschen Musikern zusammenzutreffen, die er dann unter viel günstigeren Umständen anzutreffen hofft. Horst Weber

Dusko Goykovich: The Nights Of Skopje. Von „Swinging Macedonia“, Columbia SCX 6260. Dusko Goykovich tp, Eddie Busnello as, Nathan Davis ts, Mal Waldron p, Peter Trunk b, Cees See dm. Komposition von Goykovich.

Das klingt wie eine schwarze Gruppe um Art Blakey. Der Pianist ist Mal Waldron. Der Bassist könnte Reggie Workman sein. Ich fühle, daß die Musik von Schwarzen kommt. Ich kenne den Trompeter nicht, aber er baut auf Clifford Brown auf. Ich wurde auch von dieser Art Jazz beeinflusst. Farbige, das habe ich schon vor langem gemerkt, haben ihre eigene Humanität, die in ihrer Musik zum Durchbruch kommt. Dies trifft auch für Japaner zu. Es besteht eine Verwandtschaft zwischen der alten afrikanischen und der alten japanischen Kultur. Wenn ich solche Musik höre, dann spüre ich wieder das Erdhafte.

Benny Bailey: Promt. Von „Soul Eyes“, MPS 15158. Benny Bailey tp, Nathan Davis ts, Mal Waldron p, Jimmy Woode b, Makaya Ntzhoko dm. Komposition von Bailey. Aufgenommen am 11. Januar 1968 im domicile, München.

Der Jazz ist zu einer Sprache geworden, die die ganze Welt sprechen kann. Deshalb ist es schwer zu sagen, woher die Musiker kommen. Vielleicht ist dies wieder eine europäische Gruppe, aber ganz bestimmt sind Schwarze in der Band. Die Musik ist fantastisch und swingt enorm. Der Tenorist ist sehr gut, er spielt zwar ein wenig altmodisch, aber sehr kraftvoll. Der Schlagzeuger ist wahrscheinlich Europäer. Die Kommunikation innerhalb der Rhythmusgruppe ist sehr gut. Wenn ich zu den Berliner Jazztagen komme, möchte ich unbedingt einmal mit europäischen Musikern zusammentreffen, ich weiß fast nichts über sie. Der Trompeter hat Originalität und er verfügt über eine viel bessere Lippenkontrolle als ich. Der Pianist ist wieder Mal Waldron, ich mag sein Spiel, er ist ebenfalls sehr eigenständig; vor allem sind seine Kompositionen wunderbar.

Clifford Brown: Swingin'. Von „Study In Brown“, EmArcy MG-36037. Clifford Brown tp, Harold Land ts, Richie Powell p, George Morrow b, Max Roach dm. Komposition von Brown, aufgenommen im Februar 1955.

Das ist mein Idol: Clifford Brown. Diese Aufnahme habe ich früher tausendmal gehört, bis die Platte ganz abgespielt war. Clifford hat mich sehr beeinflusst. Es gibt nicht viele Musiker, deren Improvisationen fantastisch und zugleich immer melodisch sind. Mein Bruder Motohiko hat schon als 13jähriger Max Roach kopiert. Ich selbst habe von Clifford Brown alles, was es auf Platten gab, nachgespielt. Ich möchte nicht mehr über Brown sagen, da ich zu stark von ihm beeinflusst wurde.

Booker Little: We Speak. Von „Out Front“. Candid 8027. Booker Little tp, Eric Dolphy äs, Julian Priester tb, Don Friedman p, Art Davis b, Max Roach dm. Komposition von Little, aufgenommen 1961, New York.

Das ist Booker Little. Er wurde ebenfalls von Clifford Brown beeinflusst. Mit diesem Trompetenstil wäre er noch heute aktuell, obwohl mittlerweile 10 Jahre vergangen sind. Bookers und Cliffords Musik klingt nach

wie vor außerordentlich frisch. Max Roach hat früher immer mit ausgezeichneten Trompetern zusammengespielt, nur in der letzten Zeit scheint er darin kein Glück mehr zu haben. Eric Dolphy ist auch hier ganz fantastisch. Mir gefallen aber ebenso sehr die Aufnahmen von Little und Dolphy aus dem Five Spot. Desgleichen war die Kombination Dolphy—Coltrane ganz wunderbar. Ich wünschte, all diese Musiker wären heute noch am Leben.

Gerd Dudek: Floating On The Sea. Von „Flying In The Sky“, Trio RSP-9019. Gerd Dudek ts, Takehiko Honda p, Günter Lenz b, Motohiko Hino dm, aufgenommen 1971 in Tokio.

Die Konzeption ist der meiner Gruppe ähnlich. Seit kurzem spiele ich vor allem in den Melodielinien etwas freier. Ich mag sowohl den Tenoristen als auch den Bassisten und den Schlagzeuger. Der Tenorist klingt ein wenig nach Joe Henderson, der Drummer spielt ähnlich wie Elvin Jones, nur moderner. Mein Bruder Motohiko spielt heute auch in dieser Art. Diese Spielweise paßt sehr gut zu mir, deshalb gefällt sie mir auch, genauso wie Mangelsdorffs Musik. Aber ich vermag nicht mit Sicherheit zu sagen, ob es sich hier um Amerikaner, Europäer oder gar um Japaner handelt.

Pierre Favre: Dedication. Von „Pierre Favre Quartett“, Wergo 80 004. Evan Parker ts, Irene Schweizer p, Peter Kowald b, Pierre Favre dm. Aufgenommen im November 1969.

Das könnte eine japanische Gruppe sein. Wir haben zwei Pianisten in Tokio, die so spielen: Yosuka Yamashita und Masahiko Sato. Mir ist diese Art allerdings zu kühl. Der beste Musiker auf dieser Aufnahme ist der Schlagzeuger. Masahiko Togashi hatte übrigens genau die gleiche Bass-Drum-Technik, bevor durch einen Unfall seine Beine gelähmt wurden. Der Bassist ist auch gut. Wer der Tenorist sein könnte, kann ich beim besten Willen nicht sagen. Das Gruppenfeeling und der Sound sind ausgezeichnet, aber die einzelnen Musiker hätten noch mehr ihre eigenen Ideen verwirklichen sollen.

Albert Mangelsdorff: Open Space. Von „Live At Dug In Tokyo“, TBM-5. Albert Mangelsdorff tb, Heinz Sauer ts, Günter Lenz b, Ralf Hübner dm. Komposition von Mangelsdorff, aufgenommen am 15. Februar 1971 im Dug, Tokio.



Geprägt von der klassischen, europäischen Musik: Das ALBERT MANGELSDORFF QUARTETT
Foto: Hans H. Kumpfi

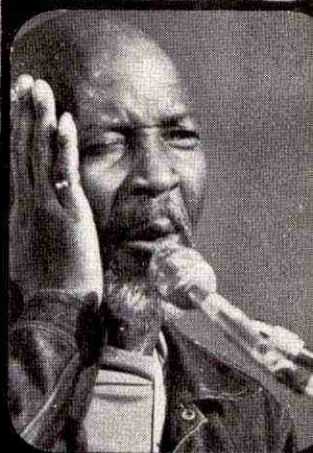
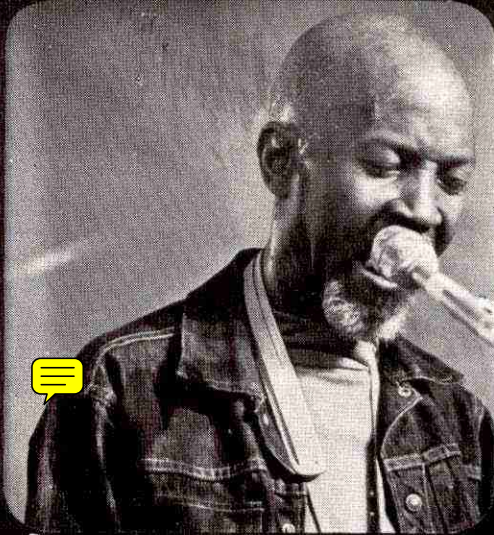
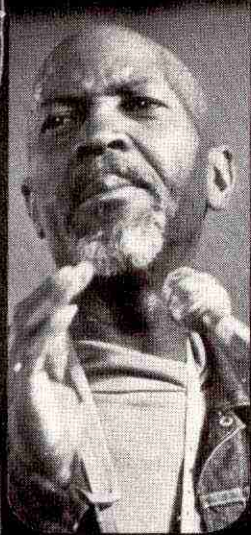
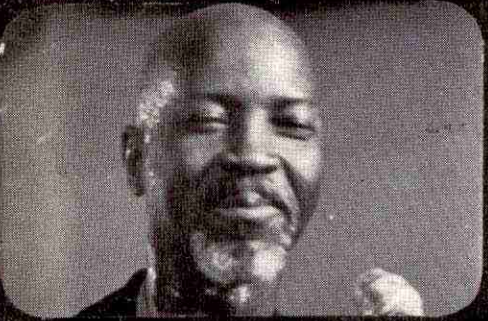
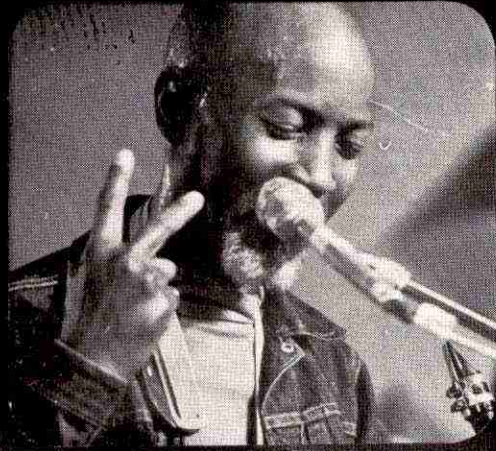
Das ist die Platte, die hier in Tokio mit Mangelsdorff produziert wurde. Ich war bei dieser Live-Session im Jazz Club Dug dabei. Diese Gruppe ist sehr gut. Mangelsdorff spielt hervorragend Posaune, er strahlt eine enorme Wärme aus. Ich schätze seine Humanität ganz außerordentlich. Der Tenorist ist auch hervorragend, ich habe ihn schon vor Jahren gehört, als die Gruppe zum erstenmal nach Japan kam. Damals war er bereits sehr beachtlich. Der Bassist hat ebenfalls großes Format. Jeder dieser vier Musiker wurde für meine Begriffe auffallend von der klassischen, europäischen Musik geprägt. Gleich aus welchem Erdteil eine Gruppe stammt, entscheidend ist allein, ob die Musik ausdrucksvoll ist. Ich höre z. B. Bachs Cello-Konzerte sehr gerne, wenn sie von Pablo Casals gespielt werden. Bei der Musik, die ich gerade hörte, wird mir bewußt, daß wir in den 70er Jahren leben. Und mit dieser Vitalität müssen wir den Jazz weiterhin spielen.

Randy Brecker: In To The Heaven. Von „Everything Is Everything“, Columbia YS-2400-AX. Randy Brecker tp, Steve Grossman s, Dave Liebman ts, Mike Garson p, Joe Bonner el-p, Reggie Workman b, Eruo Nakamura

b, John Carbone b, John Abercrombie g, Lenny White dm, Yosuke Tonoki perc. Komposition von Terumasa Hino, aufgenommen im Juni 1970, New York City.

Das ist Randy Brecker. Alle diese Musiker auf dieser Aufnahme sind meine Freunde, ich habe mit ihnen bei vielen Sessions in New York gespielt. Randy Brecker ist ein guter Trompeter, er bläst sehr schön, hat allerdings kein sehr großes Volumen. Auf den Platten merkt man das nicht, nur wenn man ihn live hört, fällt es auf. Dafür hat er eine bessere Lippenkontrolle als ich. Lenny White ist ein guter Schlagzeuger, doch habe ich ihn mit Joe Henderson im Village Gate schon besser spielen gehört. Was Randy bisher auf Platten geboten hat, überzeugte mich nicht. Bassist Teruo Nakamura - der einzige Japaner in der Gruppe — lebt schon 6 Jahre in den Staaten, findet aber fast keine Spielmöglichkeiten. Die Saxophonisten Steve Grossman und Dave Liebman sind ebenfalls gute Musiker. Als ich das erste Mal in die USA ging, habe ich schon mit Steve zusammengespielt. Er war damals erst 19 Jahre alt. Mein Bruder schätzte Steves Vitalität. Niemand kannte seinen Namen

zu jener Zeit, und man ahnte nicht, daß er einmal von Miles Davis engagiert werden würde. Wenn ich mit Steve zusammenspielte, dann fühlte ich mich weitaus besser als mit so manchem anderen bekannten Bläser. Bei meiner diesjährigen dritten Reise in die USA gewann ich allerdings den Eindruck, daß er kein derart überragender Musiker ist wie etwa der Bassist Reggie Workman. Ich holte Reggie im letzten Herbst nach Japan, wo er monatelang Mitglied meiner Gruppe war und auch mit mir die Platten „A-Part“ und „Peace & Love“ aufnahm. Er hat bei mir nicht nur als Musiker einen großen Eindruck hinterlassen, sondern auch als Mensch. Gleich beim ersten Konzert spürte ich: das ist ein Musiker, der alles spielen kann, was er möchte, er beherrscht sein Instrument vollkommen. Wenn ihm bei Platten-Sessions etwas nicht gefällt, besteht er darauf, es so oft zu wiederholen, bis es klappt. Er gibt Anregungen, wie die Musik weiterentwickelt und wie sie aufgenommen werden soll. Er stellt große Anforderungen. Als Farbiger hat er in den USA sehr viele Probleme und wir haben darüber sehr viel diskutiert. Bei diesen Gesprächen ging mir auf, welche eine Persönlichkeit er ist. Zur Zeit setzt er sich stark für den Bau einer Kirche für Schwarze ein. Allein für Telefongespräche, die er führen muß, um sein Projekt zu realisieren, zahlt er jeden Monat 300-400 Dollar aus seiner Tasche. Er will auch eine Zeitung für Schwarze herausbringen, macht sich sehr viel Mühe und scheut keine Arbeit. Doch zurück zur Platte. Die Musik ist hier sehr frei und ich frage mich, warum ein Musiker wie Randy Brecker heute eine Rockgruppe leitet. Braucht er das Geld so dringend, oder spielt er Rock, weil es ihm gefällt? Ich kann das nicht akzeptieren, er sollte echte Musik machen. Rock hat meiner Auffassung nach nichts mit Kunst zu tun. Es ist reine Geschäftemacherei. Man muß natürlich berücksichtigen, daß die USA ein sehr hartes Pflaster für Jazzmusiker sind. Die wenigen Arbeitsmöglichkeiten, die sie finden, genügen meist nicht für den Lebensunterhalt. „In To The Heaven“ ist meine Komposition. Ich hatte meine Platte mit diesem Stück im letzten Jahr mit nach New York genommen, und alle Musiker, denen ich sie vorspielte, waren von diesem Thema gleich begeistert. Sie meinten, es hätte orientalischen Charakter. Darüber war ich sehr erstaunt, es ist für mich einfach meine Musik. Es ist wie mein eigenes Blut, wie ein Teil von mir. Aber ich glaube, es ist japanisches Feeling darin.



JAZZNEWS

Berliner Jazztage 71

Zu den Berliner Jazztagen, die vom 4.—7. November in Berlin stattfinden, wurden bisher verpflichtet: Osibisa, New Free Rock Group, Soft Machine, Sugar Cane Harris-Keith Tippett Gruppe, Terumasa Hino Group, Cannonball Adderley, Duke Ellington Orchester, Preservation Hall Band, Gil Evans und die Berlin Dream Band, The New Miles Davis Ensemble, Ornette Coleman Quartet, Sato Trio mit Attila Zoller, Masahiko Sato und Michal Urbaniak, Peter Brötzmann Trio, Gunter Hampel Quintett mit Jeanne Lee, Schoofs New Jazz Trio mit Gerd Dudek, Albert Mangelsdorff Quartett, Jean Luc Ponty, Richard Greene, Nipso Brantner, Terje Rypdal, Stan Getz Quartett, The Minton's Playhouse All Stars mit Art Blakey, Dizzy Gillespie, J. J. Johnson, Sonny Stitt und Thelonious Monk sowie die Chris McGregor's Brotherhood of Breath. Joachim E. Berendt, der seit 1964 die Berliner Jazztage als künstlerischer Leiter zu einem der wichtigsten kulturellen Ereignisse in Berlin geführt hat, tritt nach dem diesjährigen Festival zurück. Diesen Entschluß begründet Berendt mit seinem angegriffenen Gesundheitszustand. Der Organisator der Berliner Jazztage, Ralf Schulte-Bahrenberg, wird noch in diesem Jahr einen neuen künstlerischen Leiter für die Berliner Jazztage 1972 bestellen.

Karl Berger plant Int. Studienzentrum

Karl Berger ist seit 2. Juli in Europa. Seine Gruppe, die Company, besteht aus Allen Blairman, Schlagzeug, Ingrid Berger, Voice und Perkussion, sowie Peter Kowald, Baß, der für Norris Jones einsprang. Ingrid Berger singt Stücke von Ornette Coleman und Karl Berger, für die eine Gruppe New Yorker Poeten anlässlich einer Reihe experimenteller Poetry-Music-Veranstaltungen Texte schrieb. Die Gruppe spielte zuletzt bei einer Konzertreihe in New York und bei einem Workshop-Abend mit dem Jazz Composer's Orchestra in der Martinson Hall des New Yorker Public Theatre, wo eine neue Suite für Orchester, Vibraphon und Stimmen von Karl Berger uraufgeführt wurde. Berger hat für diese Komposition einen Grant des

National Endowment For The Arts in Washington erhalten. Solisten dieser Suite waren Allen Blairman, Norris Jones, Leroy Jenkins, Calo Scott, Carlos Ward, Dewey Redman, Roswell Rudd, Dave Burrell, Karl Berger sowie die Sängerinnen Sheila Jordan, Jeanne Lee und Ingrid Berger. Die Karl Berger Company wird einige Zeit in Europa bleiben und freitags und sonntags in der Gartenhalle des Kurpfälzischen Museums in Heidelberg „concerts-in-the-round“ spielen. Die Gruppe ist zu buchen über: Heidelberg, Handschuhsheimer Landstr. 96, Tel. 471147. Karl Berger hat Pläne für die Errichtung eines internationalen Studienzentrums in Heidelberg in Zusammenhang mit der von Ornette Coleman und ihm gegründeten „Creative Music Foundation Inc.“ und der Stadt Heidelberg.

Bukka White f

Ende Juni starb der Bluesänger und Gitarrist Bukka White im Alter von 61 Jahren. Booker T. Washington White, später unter dem Namen Bukka White weltbekannt, wurde am 12. November 1909 in Houston im Staate Mississippi geboren. Von seinem Vater lernte er Gitarrespielen, später brachte er sich selbst das Klavier- und Harmonikaspielen bei. 1930 machte er seine ersten Plattenaufnahmen. Seine Existenz bestritt er damals durch seine Einnahmen als Straßensänger, Baseballspieler und Preisboxer. 1937 konnte er wieder Platten aufnehmen, kam dann mit dem Gesetz in Konflikt und wurde in das berüchtigte Gefängnis Parchman Farm eingeliefert. Dort machte John L. Lomax Aufnahmen von ihm für die Library of Congress. Nach seiner Entlassung wurde er 1940 wieder in Chicago ins Plattenstudio geholt. Danach hörte man viele Jahre nichts mehr von ihm, bis er 1963 wiederentdeckt wurde und erneut Platten von ihm herauskamen. Er trat dann in Folk Clubs an der amerikanischen Westküste, vor allem in Los Angeles, auf, nahm 1966 wieder Platten auf und gastierte an Colleges und Universitäten. 1967 musizierte er anlässlich der Olympischen Spiele in Mexiko, machte auch Europatourneen und gehörte zu den beliebtesten und bekanntesten authentischen Blues- und Folksängern Amerikas.

Charlie Shavers t

Am 8. Juli starb der Trompeter Charlie Shavers nach kurzer, schwerer Krankheit im Calvary Hospital im New Yorker Stadtteil Bronx. Er stand kurz vor der Vollendung seines 53. Lebensjahres. Nachdem ihm am 6. Juli die Nachricht vom Tod seines Idols Louis Armstrong zugegangen war, hatte er noch den Wunsch ausgesprochen, man möge doch seine Trompete Armstrong mit ins Grab geben. Er wußte, daß er nie wieder spielen würde. Zwei Tage später war Shavers tot. Nach einem Trauergottesdienst in St. Peter's Lutheran Church in der Lexington Avenue in New York, an dem viele Jazzmusiker teilnahmen, wurde Charlie Shavers, der zuletzt in East Elmhurst im New Yorker Stadtteil Queens wohnte, am 12. Juli auf dem Friedhof seiner Gemeinde beigesetzt.

Der gebürtige New Yorker fand seine ersten wichtigen Jobs als 19jähriger in den Bands von Tiny Bradshaw und Lucky Millinder. Dann holte ihn der Bassist und Bandleader John Kirby als Solisten und Arrangeur in seine Combo, die rasch zu internationalem Ruhm gelangte und bei der Shavers bis 1944 blieb. Danach war er bis 1949 Star des Tommy Dorsey Orchesters, mit dem er viele Reisen miterlebte. 1950 stellte er mit Terry Gibbs und Louie Bellson seine erste eigene Gruppe auf, ging 1952/53 mit JATP auf Europa-Tournee. Nachdem er ab und zu im Goodman Orchester mitgewirkt hatte, schloß er sich erneut der Band Tommy Dorseys bis zu dessen Tod an, war auch wieder in dem von Sam Donahue gebildeten Dorsey Orchester dabei, das 1965 in der Frank Sinatra Jr. Show aufging. Damit reiste Shavers als Starsolist durch ganz Nord- und Südamerika sowie in den Fernen Osten und nach Europa. Zwischendurch konnte man ihn vielfach mit eigenen Gruppen hören, auch nahm er als freier Musiker an Plattenaufnahmen und Rundfunkproduktionen teil. Von seinen Stücken, die er schrieb, wurde „Undecided“ zu einem Jazz-Standard. Shavers hat sich als Trompeter in den 40er Jahren besonders dadurch exponiert, daß es ihm gelungen war, zu einer ganz persönlichen Spielpraxis zu gelangen. Neben Roy Eldridge wurde er zu jener Zeit

zum markantesten Solisten auf der Trompete, was sich auch in verschiedenen Poll-Siegen niederschlug.

I. Internationales Jazz Jamboree Dinslaken

Die Stadt Dinslaken veranstaltet am 12. September in der Trabrennbahn das I. Internationale Jazz Jamboree. Es wurden hierzu folgende Bands verpflichtet: Hermann Gehlen Big Band, Düsseldorf, Allotria Stompers, München, South Jazz Band, Holland, Hazy Gate Bellhops, Holland, Ballroom Jazz Orchestra, Four City Seven, Holland, Stork Town Dixie Kids, Belgien. Die Veranstaltung beginnt um 15 Uhr und endet mit einer Jam Session der South Jazz Band und der Allotria Stompers gegen 23 Uhr. Kartenvorbestellungen sind zu richten an die Kulturabteilung der Stadtverwaltung Dinslaken, Stadthaus, Ill. Stock, Zimmer 310, Tel. 66222.

Jazzfestival bei den Olympischen Spielen

Jazz Now ist der Titel des großen internationalen Jazzfestivals, das aus Anlaß der Olympischen Spiele vom 17.-20. August 1972 in München stattfinden wird. Fünf Konzerte sind geplant, die im Kongreß-Saal, im Herkules-Saal und im Innenhof der Residenz stattfinden sollen. Joachim E. Berendt, der die Gesamtleitung übernommen hat, stellt die einzelnen Veranstaltungen unter die Titel „Blues Now“, „Big Bands Now“, „Tradition Now“, „Avantgarde Now“ und „Africa Now“. Die Konzerte werden in Zusammenarbeit mit dem Bayerischen Rundfunk, dem Westdeutschen Rundfunk, dem Norddeutschen Rundfunk und anderen deutschen Rundfunkanstalten gestaltet.

Sieger des US High School Big Band Wettbewerbs in Montreux

Im Anschluß an das diesjährige Jazzfestival von Montreux, das am 20. Juni offiziell beendet war, musizierten 12 amerikanische Universitäts- und Hochschul-Big-Bands vom 21. bis 24. Juni. 250 amerikanische Musiker im Alter von 16—20 Jahren wurden dazu im Jumbo Jet nach Europa geflogen. Die Wettbewerbsteilnehmer waren: Hillcrest High School Norsemen, Tennessee, Bowie Sr. High School Jazz Ensemble, Maryland, Quinpiac College Jazz Festival Ensemble, San Leandro High School Lab Band, Californien, Push Henrietta Central Jazz Ensemble, New York, Hudson's Bay Jazz Ensemble, Wa-

shington, Snohomish High School Jazz Ensemble, Washington, East Jefferson High School Jazz Band, Lebanon Valley Jazz Ensemble, Missouri, Wickliffe High School Jazz Band, Coronado Sr. High School Jazz Ensemble, Californien. Die offizielle Presse-Jury ermittelte folgende Gewinner: 1. Preis: San Leandro High School Lab Band, Californien, 2. Preis: Hillcrest High School Norsemen, Tennessee, 3. Preis: Lebanon Valley Jazz Ensemble, Missouri. Den Preis der Pressejury erhielten ebenfalls die Hillcrest High School Norsemen. Wegen des großen Erfolges des Wettbewerbs — 4000 Zuhörer waren zugegen — will die Veranstaltungsleitung auch im nächsten Jahr vom 26.—29. Juni wieder einen solchen Wettbewerb durchführen.

Jazzstudium in Graz

Wer ein Jazz-Studium absolvieren will, kann das zusammen mit einer vollen klassischen Ausbildung auf der Hochschule für Musik und darstellende Kunst in Graz tun, die als eine der wenigen Musikhochschulen Europas eine Abteilung für Jazz führt. Gelehrt wird an Instrumentalfächern: Trompete, Posaune, Saxophon, Klavier, Baß, Schlagzeug, an Jazz-Theorie: Arrangieren, Harmonielehre, Improvisation, Gehörschulung, Repertoire, Jazz-Geschichte, Transkription, an Ensemble-Arbeit: Big Band, Oldtime, Modern, Mainstream, Free. Die nächste Aufnahmeprüfung findet am 28. September um 16 Uhr statt. Anmeldung und Auskünfte: Hochschule für Musik und darstellende Kunst in Graz, Abteilung Jazz, A-8018 Graz, Leonhardstr. 15, Tel. 32053 und 32054.

Bert Ambrose t

Kurze Zeit nach dem Tod von Harry Roy starb am 16. Juni ein weiterer prominenter englischer Bandleader der Swingära: Bert Ambrose. Er erlag im Alter von 73 Jahren einem Herzschlag.

Ambrose, gebürtiger Londoner, war in jungen Jahren in den USA mit Jazz und Tanzmusik in Kontakt gekommen, stellte nach Rückkehr in London eine Band nach amerikanischem Muster auf und zog damit ins exklusive Malfair Hotel ein. Dort löste ihn 1934 Harry Roy ab: Ambrose wechselte in den feudalen Embassy Club über. Durch Radioübertragungen und Schallplatten wurde der Ambrose-Sound bald international bekannt. Es waren stets großartige Musiker in der Band: so Billy Amstell, Lew Davis, Ted Heath oder der amerikanische Klarinettist Danny Polo. Die Arrangements schrieb der Baritonsaxophonist Sid Phillips.

Montreux Jazz Festival 1972

Das 6. Jazz Festival in Montreux wird vom 16.—18. Juni und vom 23.—25. Juni stattfinden. An diesen beiden verlängerten Wochenenden sind Pop-, Blues- und Soul-Stars sowie amerikanische Jazz-Stars in Montreux zu Gast.

Amateure in San Sebastian

Zum VI. Jazz Festival in San Sebastian, das vom 22. Juli bis 25. Juli in Spanien stattfand, waren an europäischen Amateurgruppen folgende Formationen angemeldet: Red Onion Jazz Company, Deutschland, Nikodemus, Österreich, The Jazz Fiddlers, CSSR, Peter Mikkelsens Quartet, Dänemark, Jose Alfonso Cortes Trio, Spanien, Mainstream Quartet du Hot Club de Lens, MAS, M. J. C. Big Band de Cahors, Paul Deba Combo, Quartet Marc Alibert, alle Frankreich, Debrecener Jazz Quartet, Ungarn, Old Metropolitan Jazz Band, Polen, Dan Mindrila-Marius Popp Quartet, Paul Weiner Quintet, beide Rumänien, Lunds Jazzkapell und Maggie's Blue Five, Schweden, Quartet Daniel Bourquin und Swinghouse Septett, Schweiz. 5 Preise waren ausgesetzt für die 1. Gewinner in den Kategorien „klassischer Jazz“ und „modern Jazz“ je 15 000 Peseten, für die 2. Gewinner je 10 000 Peseten und für die vom Publikum als die populärste Band ausgezeichnete 5 000 Peseten. Das Resultat des Wettbewerbs lag bei Redaktionsschluß noch nicht vor.

Jazz in Donaueschingen

Im Rahmen der diesjährigen Donaueschinger Musiktage wird es auch wieder ein Konzert geben, das ganz dem Jazz gewidmet ist. Und zwar spielen am 17. Oktober das European All Star Orchester, dem u. a. Kenny Wheeler und Paul Rutherford angehören und das sich mit einer Komposition von Krzystof Penderecki vorstellt, die Soft Machine und eine Gruppe um den Trompeter Don Cherry, der eine Auftragskomposition unter dem Titel „Humans - The life-exploding force“ uraufführt.

Züricher Jazz Club geschlossen

„Jazz Night Odeon“, Zürichs jüngster und einziger Jazz-Club, mußte Ende Juni seine Pforten aus finanziellen Gründen schließen. In letzter Zeit waren neben Schweizer Amateuren Solisten wie Dexter Gordon, Johnny Griffin, Sahib Shihab, Charlie Shavers, Art Farmer, Richard Boone und Jon Hendricks dort aufgetreten.

Black Jazz Records heißt eine neue Plattenfirma, die in Los Angeles von dem Jazzmusiker Gene Russell ins Leben gerufen wurde. Das Label, das durch Ovation vertrieben wird, stellt Musiker wie Walter Bishop, Coral Keyes, Doug Garn und Rudolph Johnson vor. Die Aufmachung der Platten ist durchweg in Schwarz-Weiß gehalten.

Ran Blake kommt im September nach Europa, wo er vom 14.—17. beim Ny Musikk Festival teilnimmt. Danach wird er verschiedene Konzertauftritte, Radio- und Fernsehprogramme bestreiten. Blake ist derzeit Mitglied des Lehrkörpers des New England Conservatory of Music in Boston, Massachusetts. Vor kurzem erschien wieder eine neue Platte dieses eigenwilligen Pianisten: „Blue Potato“ auf Milestone.

Gary Burton wird im September seine neue Dozententätigkeit am Berklee College of Music aufnehmen. Er unterrichtet Improvisationslehre, Komposition, gibt Instrumentalunterricht und leitet Workshops kleiner Combos. Lawrence Berk, der Präsident des Berklee College, erklärte anlässlich Burtons Ernennung, daß die Schule dafür Sorge trägt, daß seine Lehrtätigkeit in keiner Weise seine Konzert- und Schallplattenverpflichtungen hindern würde.

Charlie Byrd erhielt ein Engagement in die Century Plaza Hong Kong Bar in Los Angeles, das vom 5. Juli bis Anfang August dauert.

Henri Chaix, bekannter Stride- und Mainstream-Pianist aus Genf, löste Ende Juni sein Swing-Orchester auf. Seine Sidemen, durchwegs Amateure, konnten aus beruflichen Gründen nicht mehr mitmachen. Als Abschiedstournee gab's drei Konzerte mit dem Gastsolisten Buddy Tate in Aarau (2. Aarauer Jazz-Meeting), Baden (Open Air) und Genf (Jazz Festival).

Chase, die erfolgreiche Jazz-Rock-Gruppe, die von dem ehemaligen Woody-Herman-Trompeter Bill Chase geleitet wird, bekam ein Angebot für eine dreiwöchige Tournee im November durch Südafrika.

Miles Davis wird am 13. November zwei Konzerte in der Royal Festival Hall in London geben.

Kurt Edelhagen gastiert vom 23.—28. August in Berlin, wo er beim „Galaabend der Schallplatte“ u. a. die Sängerin Nancy Wilson begleitet. Außerdem wurde das Edelhagen Orchester zu den Festivals in Prag und Warschau verpflichtet und tritt am 25. Oktober bei der Jazz Expo in London zusammen mit Jean Luc Ponty, Stan Getz und Roberta Flack auf.

Dizzy Gillespie, Clark Terry, Thad

Jones und Billy Taylor gehörten zu den Musikern, die am Memorial Concert für den verstorbenen Pianisten Wynton Kelly teilnahmen. Der Reingewinn der Benefizveranstaltung, die im Jazz Center in New York von der Jazz Adventures Inc. durchgeführt wurde, geht den Hinterbliebenen von Kelly zu.

Ingfried Hoffmann trat kürzlich im Kölner „Sub Way“ auf, wo gelegentlich auch Peter Trunks „De-Generation“ spielt. Hoffmanns Gruppe mit Philip Catherine, Gitarre, Garcia Morales, Schlagzeug, sowie Helmut Kandberger, Baß, hatte in dem überfüllten Jazz-Club einen großen Abend. Zu vorgerückter Stunde gesellten sich die Engländer Alan Price und Ronnie Stevenson zu der Gruppe und sorgten für eine ausgesprochen knallige Session.

John Lee Hooker wird mit der Canned Heat im Oktober eine 12tägige Englandtournee unternehmen.

David Izenzon, Ornette Colemans ehemaliger Bassist, stellte kürzlich sein neues Werk „Composition for Solo Bass and Stripper“ im Kaufman Auditorium in New York erstmals öffentlich vor. Neben ihm wirkte eine Striptease-Dame mit, die schlicht als TV-Mamma angesagt wurde.

Jack de Johnette probt zur Zeit mit seiner neuen Gruppe „Complex“. Zu ihr gehören Bobby Moses, Schlagzeug und Vibraphon, Jack Gregg, Baß, und Juma Santos, Conga. De Johnette spielt außer Schlagzeug noch verschiedene elektrische Tasteninstrumente.

Quincy Jones wurde zum Vorsitzenden des neuen Institutes für Black American Music benannt. Dieses Institut hat es sich zur Aufgabe gemacht, der Nation die Kultur und den Beitrag der Schwarzen zur Entwicklung der Musik zu verdeutlichen.

Stan Kenton mußte kürzlich in Los Angeles in ein Krankenhaus eingeliefert werden. Maynard Ferguson erklärte sich bereit, kurzfristig für Kenton einzuspringen und bei der geplanten Swöchigen Amerikatournee die Leitung des 22 Mann starken Kenton Orchesters zu übernehmen.

Mel Lewis konnte kürzlich das fünfjährige Bestehen seines Jazz-Quartetts feiern, das hin und wieder in New Yorker Clubs auftritt. Neben Mel Lewis, Schlagzeug, spielen aus der Rhythmusgruppe der Thad Jones-Mel Lewis Band Roland Hanna, Klavier, und Richard Davis, Baß. Dazu kommt Thad Jones, Flügelhorn.

Howard McGhee stellte sich kürzlich im Jazz Centre in New York mit einer 14-Mann-Band vor, deren hauptsächlich Solisten die Saxophonisten

Chris Woods und Carmen Leggio waren. Als Sänger gehört Joe Carroll zur Band.

Chris McGregor hat mit seiner Brotherhood of Breath bereits die zweite Platte für RCA aufgenommen. Auch eine Single wurde zusammen mit Alexis Korner produziert.

Neil Millett, englischer Klarinettist, ist seit kurzem Mitglied der Pforzheimer Latin Jazzband, zu der auch der Posaunist Hawe Schneider gehört.

Die **North Texas State University Lab Band**, die im letzten Jahr in Montreux großes Aufsehen erregte, legte jetzt ein Doppelalbum vom Auftritt bei diesem schweizer Festival vor. Es ist zu beziehen über die North Texas Lab Band, Box 5038, North Texas Station, Denton, Texas 76203, USA.

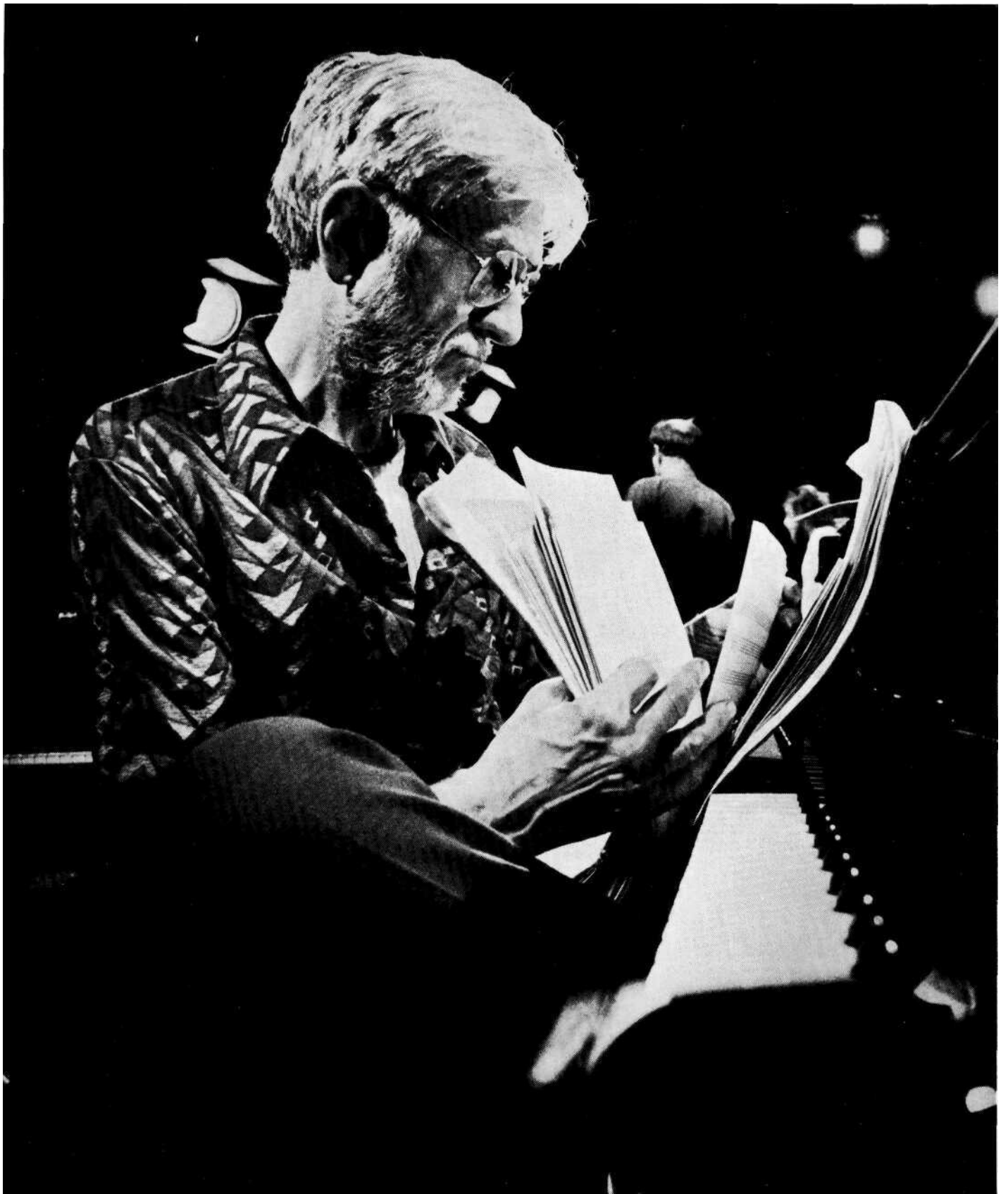
Russell Procope konnte nach monatelangem Krankenhausaufenthalt kürzlich seinen Platz im Saxophonsatz des Ellington Orchesters wieder einnehmen.

Frederic Rabold, Stuttgarter Trompeter, hat seit zwei Jahren eine Gruppe, zu der Helmut Wilberg und Walter Hübner, Saxophone, Jan Jankeje, Baß, und Martin Bues, Schlagzeug, gehören. Vor kurzer Zeit stieß der Posaunist Wolfgang Czelusta zur Crew. Die Band tritt im September beim Treffpunkt Jazz des Südfunks in Stuttgart sowie beim Jazz Festival in Zürich auf. Im Herbst geht sie auch erstmals in ein Aufnahmestudio. Für Clubgastspiele ist die Rabold Crew über folgende Anschrift zu buchen: Walter Hüber, 7 Stuttgart 70, Löwenstraße 94.

Jürg Sommer, Amateur-Pianist und Leiter eines eigenen Trios aus Wettingen (Aargau), erhielt vom „Down Beaf“-Magazin ein 500-Dollar-Stipendium für die Berklee School of Music in Boston.

Joe Viera hat folgendes Buch- und Notenmaterial im Education Center der Europäischen Jazz Föderation vorrätig: „50 years of recorded Jazz“, eine Discographie in loser Blattform von Walter Bruyninckx, „Jazzforschung“, Jazz Research Nr. 1 von Friedrich Körner und Dieter Glawischnigg, „Blues and Gospel Records 1902-42“ von John Godrich und Robert M. W. Dixon, „Grundlagen der Jazzharmonik“ von Joe Viera, die „New Hot Discography“ von Charles Delauney, „Chord Studies for Trumpet“ von Raymond S. Kotwica und Joe Viola, „Jazz Conception for Saxophone“ Vol. 1-3 von Lennie Niehaus. Zu beziehen ist das Material über Joe Viera, 8 München 23, Klementinenstr. 17, Tel. 341577.

The World's Greatest Jazz Band wird im Dezember in England erwartet.



KEIN COPYRIGHT FÜR SOUND

G

Gil Evans' einmalige Klangwelt trägt den Hörer hinweg, sie umringt ihn, überwältigt ihn aber nicht. Die Klangfarben ändern sich laufend, er schafft Farbassoziationen durch Übereinanderlagerung von Klängen, e, läßt immer wieder neue Spannungsfelder entstehen zwischen instrumentalen Linien und Rhythmus. Seine Musik spricht zugleich Emotion und Intellekt an, er verquickt zuvor Komponiertes mit Improvisiertem, Disziplin mit Spontaneität. Faszinierend dabei ist, daß seine Musik immer die Illusion hervorruft, als ob sie spontan entstehen würde. Das ist darauf zurückzuführen, daß er die Musiker seines Orchesters nach ihrem persönlichen Sound, ihren Improvisationsfähigkeiten und ihren spontanen Ideen einzusetzen vermag. Nicht nur seine ungewöhnlichen musikalischen Strukturen sind einmalig in der Welt des Jazz, sondern auch die Wahl seiner Instrumentation.

Obwohl Evans' überragendes Format längst anerkannt ist, tun ihn viele immer noch mit der Bemerkung ab: Er ist doch bloß ein Arrangeur! Aber Evans ist ein besonderer Fall. Wenn er ein Stück orchestriert, dann wird etwas Neues daraus, praktisch eine neue Komposition. Als beruflichen Status sah er sich selbst ausschließlich als Arrangeur. „Der einzige Grund, warum ich gegen die Einschränkung heute angehe“, sagte er kürzlich, „ist die damit verbundene finanzielle Benachteiligung. Ich habe zwar immer noch große Freude daran, ein Arrangement über einen altbekannten Song, ein Jazz-Standard zu schreiben. Aber mit den Jahren schlich sich eine Bitterkeit bei mir ein, wenn ich sah, wie andere Komponisten so sehr viele Royalty-Schecks kassierten, die bei mir immer ausblieben.“ Die Praktiken des Music Business in Amerika sind so, daß Arrangeure und Orchestratoren keine Gebühren ausbezahlt bekommen, weder für eine gewisse Anzahl verkaufter

Platten, noch für die Überspielung im Rundfunk oder Fernsehen. Der Arrangeur wird nach der Aufnahme mit einem Betrag abgespeist und damit sind seine Rechte für immer abgegolten, auch wenn die Platte — mit durch seine Kunst - zum Hit werden sollte. Jahrelang gab sich Evans mit der Bemerkung zufrieden: „Man kann unglücklicherweise keinen Sound mit einem Copyright versehen.“ Bis er dann dazu übergang, hin und wieder eigene Kompositionen zu schreiben und aufzunehmen.

Im musikalischen Sinne jedoch ist Evans der Ansicht, daß das Orchestrieren schon in gewisser Weise das Komponieren ausmacht: „Es ist die Wahl der Soundeinheiten und ihre Handhabung als Teil des Ausdrucks der musikalischen Ideen.“

Evans wichtigster Beitrag zur Jazz-Geschichte war seine Fähigkeit, neue tonale Strukturen zu weben, und zwar aus altvertrautem Material, jedoch mit neuer Instrumentation. Evans sprengte die Fesseln der konventionellen Big-Band-Form, wie sie in der Swing-Ära geboten wurde und heute noch bei den Big Bands vorherrscht. Er teilte nicht mehr in Trompeten-, Posaunen- und Saxophonsätze und Rhythmus auf, sondern schuf aus allen beteiligten Musikern eine kolossale Einheit. Ähnlich wie Duke Ellington verwahrt sich Evans gegen eine Kategorisierung der Musik. Er bezeichnete sein Schaffen wiederholt als „popular music“, für die allein die Qualität entscheidend sei. Andre Hodeir sagte einmal über Gil Evans' Arrangement für die Platte „Miles ahead“: „Das erste Mal seit Duke Ellington sind wir mit einer Art des Big-Band-Arrangierens konfrontiert, die logisch ist und Gebrauch macht von den unzähligen Möglichkeiten einer solchen Gruppe.“ Doch davon möchte Gil nichts wissen. „Ich möchte nicht mit Duke Ellington verglichen werden. Es gab und wird niemals einen zweiten Duke geben. Ich liebe ihn, seine Mitspieler und seine Musik wahnsinnig. Ich schulde ihnen sehr viel — aber ich gehe entschieden einen anderen Weg.“

Im herkömmlichen Sinne ist Evans als Autodidakt zu bezeichnen. Er hatte in frühen Jahren keinerlei Schulung. Zum Jazz kam er durch Platten von Louis Armstrong und den Five Pennies von Red Nichols. Bewundert hat er dann in späteren Jahren vor allem Duke Ellington, Don Redman und die Arrangements von Gene Gifford für die Casa Loma Band. Er weist aber auch die Bezeichnung Autodidakt zurück: „Jedermann, der

mir jemals einen Moment der Schönheit, Bedeutsamkeit oder musikalischen Erregung vermittelte, war mein Lehrer. Allerdings habe ich immer nur durch praktisches Arbeiten gelernt und machte nie mit der Theorie Bekanntschaft, es sei denn auf dem Wege über die praktische Anwendung.“

Seine Musikerkollegen sind voll des Lobes über ihn. Miles Davis, der meist recht unkollegial über verschiedene anerkannte Jazzleute urteilte, sagte einmal: „Gil ist der Beste. Ich habe nichts gehört, was mich so auf die Dauer faszinieren könnte wie Gils Musik — mit Ausnahme von Charlie Parker.“ Und Gerry Mulligan meinte: „Nicht viele haben Gil wirklich gehört und verstanden. Aber denen, denen es wirklich vergönnt war, die sind ihm leidenschaftlich zugetan und haben es auch anderen kundgetan. Gil ist meines Wissens der einzige Arrangeur, der wirklich etwas so notieren kann, daß es der Solist Ton für Ton abspielen kann und doch die jeweilige spezifische Eigenart berücksichtigt bleibt.“

Evans schwarze Frau Anita sagte: „In den letzten Jahren hat Gil extensive Studien, Recherchen und Experimente im orchestralen Timbre durchgeführt, auch die emotionellen und mechanischen Aspekte der Instrumentation erforscht. Er experimentierte mit der Technik, um eine Integration zwischen traditionellen und elektronischen Instrumenten zu finden.“ Kennzeichnend für Evans ist die lebenslängliche Faszination, die der Sound auf ihn ausübt. Neuerdings bezieht er in starkem Maße elektronische Instrumente mit ein, öffnet sich den Trends der heutigen Popmusik. „Dabei interessiert mich vor allem der Sound“, sagt er, „und er ist es auch, der auslösend ist für den weltweiten Begeisterungstau. Das Timbre ist es, was zählt, egal ob im vokalen oder im instrumentalen Bereich.“ Schon als kleiner Junge war er auf Geräusche und Klänge spezialisiert. So gesteht er lachend, daß er schon in frühen Jahren genau die Marke eines Autos angeben konnte, wenn er nur dessen Motorengeräusch hörte.

Doch gerade diese bedingungslose Auslieferung an den Sound machte sein erstes Europagastspiel im Juni dieses Jahres zu einem enttäuschenden Erlebnis. Wochen zuvor hatte Evans eine Band in New York eingeprobt, zu der Spitzenmusiker gehörten, die in der Lage waren, seinen Anforderungen gerecht zu werden. Es entstanden Schallplattenaufnahmen für Capitol. Doch die Chancen für eine finanziell erfolgreiche Europa-

tournee wurden langsam so gering, daß ein Teil der Musiker beschloß, nicht mitzureisen, da ihre anderen Jobs lukrativer waren, ja sie teilweise befürchteten, daß die Unkosten der Reise für sie höher sein würden als die Einkünfte. Evans mußte sie kurzfristig durch Musiker ersetzen, die — wie sich dann herausstellte — seinen Wünschen nicht entsprachen. Zudem ließ sich Evans dem Trend der Zeit folgend dazu verführen — auch dafür waren wahrscheinlich wieder die Repressalien der heutigen Musik-Szene ausschlaggebend — zwei Synthesizer mit in die Band einzubeziehen. Sie strafte seinen ehemaligen Ausspruch: „Für mich baut sich die Musik auf harmonischen Entwicklungen und nicht auf schockierenden Effekten auf“, Lügen. Die Sonorität seiner Band war gestört, er hatte teilweise die Kontrolle über den harmonischen Hintergrund, vor dem die Solisten improvisierten, verloren. Zudem war allzu offenkundig, daß Musiker wie der Trompeter Johnny Coles und der Posaunist Jimmy Knepper enttäuscht waren und keine rechte Lust hatten, in dieser Konstellation ihr Bestes zu geben. Sie hielten sich merklich zurück und nur Howard Johnson spielte sich mit Tuba und Bariton-Saxophon solistisch völlig aus, ohne jedoch damit befriedigen zu können. Auch Billy Harper, der seit einiger Zeit eng mit Evans liierte, junge, aus dem Soul kommende Tenorist, konnte sich nicht voll entfalten.

Beim Konzert in Sittard in Holland ließ leider auch die Saalakustik sehr zu wünschen übrig, was nicht nur das recht spärlich erschienene Publikum, sondern auch die Musiker, die sich gegenseitig kaum hörten, ungünstig beeinflusste. Daß das Gastspiel des Evans Orchesters unter einem unglücklichen Stern stand, ist nicht zuerst Gil Evans anzulasten, sondern einer Gesellschaft, die wirkliche Künstler von Format nicht einzuschätzen versteht und ihnen jegliche Hilfe und Unterstützung versagt. Warum kann man einer Persönlichkeit wie Gil Evans nicht ermöglichen, eine ständige Band zu halten? Man verlieh ihm zwar für die Zeit vom 1. April 1968 bis zum 31. März 1969 ein Stipendium aus der John Simon Guggenheim Memorial Foundation, aber das war für einen Mann wie Gil Evans, der seit 25 Jahren unermüdlich seinen Weg verfolgt, nur ein Tropfen auf einen heißen Stein. Äußere Anerkennung wurde ihm auch jüngst wieder zuteil, als er vom „John F. Kennedy Center for the performing arts“ in Washington eingeladen wurde, im September dieses Jahres einen Abend zu bestrei-

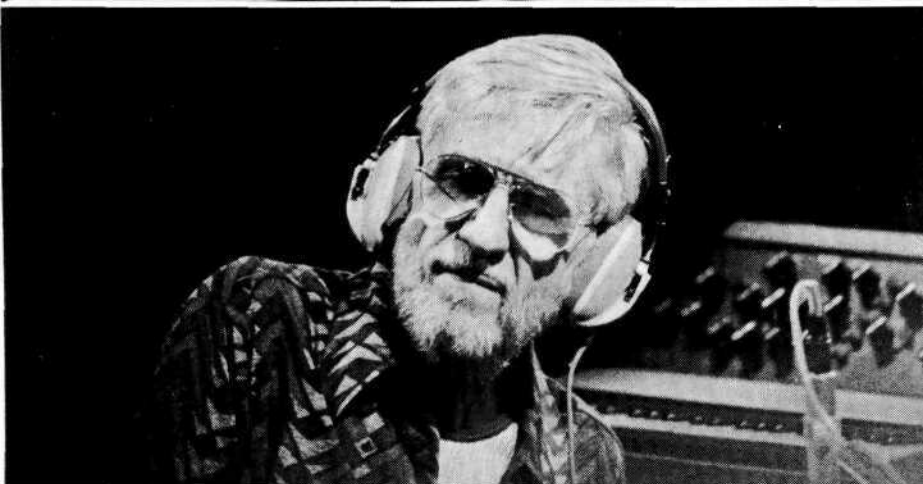
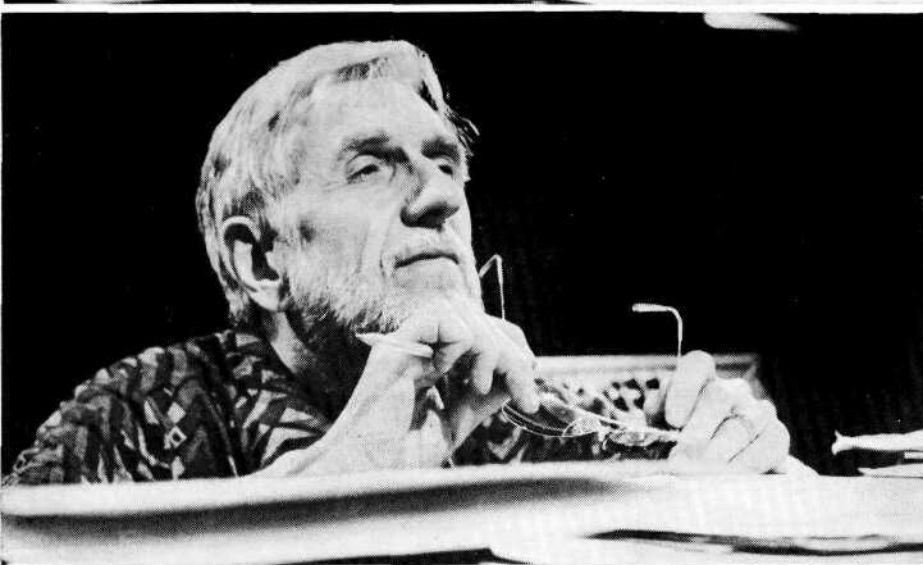
ten — allein für die Ehre als Founding Artist seinen Namen in Marmor eingemeißelt an zentraler Stelle im Center zu sehen. Evans spricht nicht gerne über seine Musik, auch nicht über seine doch recht prekäre Situation in Amerika. All seine Energie setzt er für seine Musik ein, die er unermüdlich weiter vervollkommnet. Wenn man dem heute noch erstaunlich jugendlichen Endfünfziger begegnet, dann ist man fasziniert von seiner fast naiven Offenheit und Aufgeschlossenheit und von seiner hingebungsvollen Liebe zu seiner Familie. Seine junge schwarze Frau Anita und seine beiden Söhne Noah und Miles (!) scheint er abgöttisch zu lieben. Sie verkörpern für ihn die Emotion, das Erdhafte, Ursprüngliche, die Lebensfreude, im Gegensatz zu ihm, dem überaus fanatischen, morbide wirkenden, abgeklärten Einzelgänger.

Er wurde als Ian Ernest Gilmore Green am 13. Mai 1912 in Toronto als Sohn australischer Einwanderer geboren. Sein Vater war Doktor. Nach seinem Stiefvater nahm er später den Namen Evans an. Gil wuchs in British Columbia, danach in Stockton in Californien auf. 1930 schrieb er zum erstenmal für seine eigene Formation, eine 12-Mann-Band. Es war mehr ein Tanzorchester. 1939 übernahm Skinnay Ennis seine Band und Gil wurde der musikalische Leiter der Bob Hope Radio Show. Gil arrangierte nach wie vor für die Skinnay Ennis Band, auch als Claude Thornhill aus dieser Band im Jahre 1941 eine eigene Formation zusammenstellte, zog er Evans immer wieder heran. Die Zusammenarbeit mit Thornhill dauerte sieben Jahre mit Ausnahme der drei Jahre, in denen Evans — jetzt naturalisierter Amerikaner — seinen Wehrdienst ableistete. Durch seine Arrangements machte er aus der Claude Thornhill Tanzband eine Keimzelle für neue musikalische Ideen. Er schaffte einen orchestralen Sound, der einzigartig war und dem Jazz-Charakteristikum Rechnung trug. Evans sagte dazu: „Der Sound schleppte sich dahin wie eine Wolke. Alles entwickelte sich ganz, ganz langsam, die Melodie, die Harmonie und der Rhythmus.“ Evans, der damals unter dem Einfluß von Lester Young, Dizzy Gillespie und Charlie Parker stand, wünschte sich eine deutlicher akzentuierte Melodik, eine kühnere rhythmische Konstruktion und eine beweglichere harmonische Struktur. 1949 — als sich Miles Davis, Gerry Mulligan und Gil Evans zum erstenmal trafen, sah sich Evans am Ziel seiner Wünsche. Er wurde zur Triebfeder der Capitol-Orchester-Clique, die im gleichen Jahr Aufnah-

men machte. Sie erschienen unter dem Titel „Birth of the cool“. Hier fand Evans zu neuen Dimensionen durch Einbeziehung des Frenchhorns und der Tuba. Er brach die strenge Form des Bop, es gab keine Unisono-Linien mehr, die von endlosen Chorrussen gefolgt waren, sondern er entfachte ein neues Kaleidoskop an Sound. Diese „Birth of the cool“-Aufnahmen beeinflussten jeden jungen Jazzkomponisten in dem darauffolgenden Jahrzehnt. Die Bedeutung Gil Evans wurde aber zu jener Zeit nicht anerkannt. Er mußte die nächsten sieben Jahre seinen Lebensunterhalt damit bestreiten, daß er für Billy Butterfield, Pearl Bailey, Tony Bennett, Benny Goodman, Gerry Mulligan, Helen Merrill, Peggy Lee u. a. arrangierte. 1953 lieferte er auch Arrangements für Charlie Parker mit Streichern. Wenn man Gil verwundert fragt, warum er nicht mehr Jazz-Arrangements geschrieben hätte, antwortet er: „Es fragte mich einfach niemand danach!“

1956 unterzeichnete Miles Davis einen Vertrag mit der finanzkräftigen Firma Columbia und sie war willens, Miles mit aufwendigen Besetzungen aufzunehmen. Das bedeutete ein Comeback für Evans. Miles, der von Gil sagte: „Er kann meine Gedanken lesen und ich die seinen“, zog ihn sofort zu neuen Arrangements heran. 1957 entstand „Miles ahead“ mit 10 Arrangements, die Andre Hodeir „kleine Concerti“ nennt, und 1958 „Porgy and Bess“, über das Evans lächelnd kommentiert: „Wir drei - Gershwin, Miles und ich — arbeiteten daran gemeinsam“, womit er sagen will, daß Gershwins Musik mit seinen vielen Jazz- und Blues-Elementen die geeignete Basis für sein Schaffen bildete. Miles stellte damals fest: „Mir scheint, es macht sich eine neue Strömung im Jazz bemerkbar: weg von den konventionellen Akkordfolgen und wieder zurück zur Betonung mehr melodischer als auch harmonischer Variationen.“ Die spanische Musik zog Evans von jeher in seinen Bann. „Ich absorbierte meine Vorliebe dazu jedoch nicht von der spanischen Volksmusik, sondern von den französischen Impressionisten und auch von dem Spanier DeFalla“, gestand Evans. Dies schlug sich 1959 in großem Rahmen nieder, als er mit Miles „Sketches of Spain“ produzierte. Miles war beglückt: „Gil läßt das Orchester wie eine einzige große Gitarre klingen!“

1960 war es dann so weit: Gil Evans übertrumpfte in den Jazz Polls Duke Ellington als Arrangeur. Dieser Erfolg ist auch auf die drei Platten zurückzuführen, die Evans für Prestige



machte. Danach kamen die beiden Impulse-Platten „Out of the cool“ und „Into the hot“ — letztere enthält auch ca. 24 Minuten Musik der Cecil Taylor Gruppe.

1961 leitete Evans ein Orchester, dessen Auftritt mit Miles Davis in der Carnegie Hall für Platten aufgenommen wurde. 1962 entstand dann das vorerst letzte Album mit Miles. Für viele ist die bisher schönste Platte von Evans das Verve-Album „The Individualism of Gil Evans“, zu der Evans verschiedene sehr eindrucksvolle Kompositionen wie „Las Vegas Tango“ schrieb. Großartig sind auch hier die Solisten: Wayne Shorter, Jimmy Cleveland und Johnny Coles. Im September 1966 musizierte Evans mit seinem Orchester drei Tage beim Monterey Jazz Festival in Californien, gastierte in Shelly's Manne Hole, gab danach ein Konzert in der Royal Hall in Los Angeles und wirkte beim Pacific Jazz Festival in Costa Mesa mit. Ein Teil dieser Gastspiele wurde mitgeschnitten, aber bisher nicht auf Platten veröffentlicht. In den Jahren 1967 und 1968 arbeitete er an der Musik für die Filme „Fragments“ von David Nagata und „Parachute to Paradise“ von Alan Gittler. 1968 trat Evans auch wieder mit eigener Band in Californien auf und gastierte im Whitney Museum of American Art in New York. Das im Spätsommer 1969 für Ampex aufgenommene Album stellt in gewisser Weise einen neuen Evans vor, der sich den Formen der zeitgenössischen Musik öffnet. Danach schrieb er seine dritte Filmmusik zu Owen Lees „The Sea In Your Future“. Im April und Mai 1970 konnte man Evans zum letzten Mal öffentlich mit eigener Gruppe im Village Gate in New York hören. Im März 1971 war es dann das Jazz Composer's Orchestra, das seine Werke im Public Theatre in New York im Rahmen einer Workshop-Konzertserie aufführte. Die neue Capitol-Platte von Evans mit dessen jüngster Band und neuesten Arrangements und Kompositionen wird in kurzer Zeit erscheinen.

Wenn Evans' erster Auftritt mit eigener Band in Europa auch etwas enttäuschend war, so darf doch seiner Zusammenarbeit mit dem Berlin Dream Orchester, das er anlässlich der Berliner Jazztage im November dieses Jahres leiten wird, mit größten Erwartungen entgegengesehen werden. Nicht zuletzt wird man immer wieder auf seine Platten zurückgreifen, die zwar für eine 25jährige Karriere nicht zahlreich, aber alle wahre Meisterwerke sind. Gudrun Endress

Fotos: Jan Persson



BROTZ
MANN
TRO

In Altena konnte man den Dreien wieder begegnen. Beim Free Jazz Meeting auf der Burg jagte die schreiende Tenorsaxophonstimme durch die Reihen der vieltausend Zuhörer auf dem Burghof, verfolgt und eingeholt von harten, temperamentvollen Trommelschlägen, umgarnt und verlockt von abenteuerlichen Klavierklängen, die so manchen um die Standhaftigkeit des Instrumentes fürchten ließen. Sie packen kräftig aus und zu, diese drei, wenn sie zum Zug kommen, halten mit dem, was sie musikalisch zu sagen haben, nicht zurück. Und das erwartet man von ihnen, so kennt man sie: den vollbärtigen Rheinländer Peter Brötzmann, den holländischen Cleanhead Man Bennink und den hageren Belgier Fred van Hove. Keine drei gleichen Brüder, vielmehr recht eigenwillige Individualisten spezieller Prägung, die in ihrer Gegensätzlichkeit zueinander fanden, sich aneinander reiben und jene Spannung erzeugen, die Kraft frei werden läßt. Seit Jahren kennen sie sich, sind sich in so manchen Musikkreisen begegnet, bis sie sich im vergangenen Sommer entschlossen, ein Trio zu bilden. Das heißt, sie stellen sich im Trio vor, wenn sie Jobs haben. Im übrigen wohnen und arbeiten sie dort, wo sie herkommen: Peter in Wuppertal, Fred in Antwerpen, Man in Amsterdam. Und jeder sucht in seinem Land Spielmöglichkeiten aufzureißen.

„Das ist gar nicht so leicht“, sagt Peter Brötzmann, „denn es geht darum, möglichst viele zusammenhängende Engagements zu bekommen, sonst lohnen sich die Reisekosten nicht. Da wir in verschiedenen Ländern leben, müssen wir die jeweiligen Anreisen einkalkulieren.“ Das könnte auch die Probenarbeit erschweren, doch „das Proben im Trio ist längst weggefallen, wir können uns das sparen“, erklärt Brötzmann. „Jeder übt für sich auf seinem Instrument, jeder geht, wenn wir nicht zusammen sind, seiner Tätigkeit nach. Wenn wir dann gemeinsam auftreten, gibt es keine Schwierigkeiten der Programmgestaltung. Wir kennen uns so gut, haben so oft zusammen gespielt, daß es keiner Proben bedarf. Die Musik ergibt sich mit absoluter Selbstverständlichkeit aus dem menschlichen Kontakt heraus, der zwischen uns besteht und der für jeden von uns die wichtigste Voraussetzung für das gemeinsame Musizieren ist. Was der Einzelne auch immer spielt, wir haben es im Gespür, zu welchem Zeitpunkt wir was und wie dazu beitragen können. Alles geschieht spontan, aber doch nicht un-

kontrolliert. Wir spielen nicht irgendwelche Stücke durch, sondern gestalten aus dem Moment heraus, was sich zwischen uns zwangsläufig ergibt. Pausen sind dabei vor allem physisch bedingt. Die Zuhörer sollen sich aber nie gezwungen fühlen, einen Set durchstehen zu müssen, sie sollen fortgehen und wiederkommen können, wenn sie wollen. In ausgedehnten Auftritten ergeben sich zwangsläufig Längen und Spannungshöhepunkte, auch der Zuhörer sollte die Freiheit haben, sich seiner Konzentrationsfähigkeit entsprechend zu bewegen.“

Kein Schema — spontane Reaktionen

Die Freiheit des Musizierens behalten sich diese drei Musiker in jedem Fall vor. Auch bei Plattenaufnahmen weichen sie von dieser Praxis nicht ab. Brötzmann erzählt: „Unsere Trioplatte ‚Balls‘ entstand unter Umständen, die viele nicht für möglich halten werden. Wir kamen nach 14tägigem Berlin-Gastspiel ziemlich abgeschlafft ins Studio, standen dort auch noch unter Zeitdruck und haben einfach angefangen zu spielen, so wie immer, ohne Konzept. Und als wir so gemeinsam musizierten, da lief es auch schon und alle Müdigkeit fiel ab. Hinzu kam, daß wir einen idealen Techniker hatten, der sofort begriff, was sich abspielte und der die Musik auch dementsprechend gut aufnahm. Das Resultat war nach unserem Eindruck sehr gut, die Musik klingt so lebendig, wie sie gespielt wurde — ohne technische Tricks, ohne Montage und langes Hin und Her, wie es sonst so oft bei Aufnahmen gemacht wird.“

Es erscheint schwierig, eine derart spontan erfolgende, improvisierte Musik in ein Schema zu pressen. Peter Brötzmann meint dazu: „Im konventionellen Sinn läßt sich das, was wir tun, nicht ohne weiteres einstufen und festlegen. Aber grundsätzlich ist diese Musik doch analysierbar. Allerdings nicht so wie etwa die Pop-Musik, bei der die formalen Gerüste von vornherein klar sind. Auch wenn Rock-Gruppen free spielen, fangen sie doch zumeist mit recht simplen Rock- oder Blues-Themen an und hören auch wieder damit auf. Bei den dazwischenliegenden freien Passagen hält man sich ebenfalls stets an ein festes Schema. Diesen Rahmen gibt es bei uns nicht. Bestimmte Strukturen können zwar im Spielverlauf immer wieder auftreten, aber sie sind nicht vorher bedacht, sondern ergeben sich

spontan. Solche Formen, wiederkehrende Passagen, haben sich durch unsere Zusammenarbeit ergeben, es sind bestimmte Reaktionen des einen auf gewisse Aktionen des anderen. Auch wenn einer überraschend Neues bringt, gehen die ändern sofort darauf ein. Wir hören genau aufeinander und sind flexibel genug, auch Altes, ganz Altes einzubeziehen, wenn es notwendig erscheint, wenn es sich also zwangsläufig ergibt. Vieles spielt sich zwischen uns intern musikalisch ab. So kann es uns reizen, Klänge auf ihr Verhältnis zueinander zu erproben, in der Praxis festzustellen, auf welcher Ebene sie sich überschneiden. Dabei kann es geschehen, daß kaum mehr zu unterscheiden ist, von wem nun der eine oder andere Klang erzeugt wird. Es kann aber auch passieren, daß bei einer stark emotionalen Improvisation von mir die ändern einfach passen, überhaupt nicht mitziehen, wenn ich mich ganz nach oben schraube, ganz hoch blase. Es gibt da kein Rezept, auch keine bestimmte Basis im herkömmlichen Sinn, von der man ausgehen könnte. Finden sich aber hie und da bei uns Fragmente, die öfter auftauchen, so sind sie nicht als formale Orientierungspunkte zu verstehen, sondern sie erscheinen, weil wir Spaß daran haben, an dieser oder jener Stelle einer Begegnung geläufige Grüße auszutauschen. Das darf man jedoch noch nicht als Routinespiel bezeichnen, was der Musik gefährlich werden könnte. Allerdings haben wir insofern eine Ausweitung unserer Spielpraxis vorgenommen, indem wir nicht jede harmonische Bindung ausschließen. So können also irgendwelche Themen erscheinen, die auf harmonischer Basis eine vielleicht sentimentale Stimmung ins Spiel bringen, die in diesem Moment einfach wichtig erscheint: als Ausgangspunkt für neue musikalische Bewegung. Ich erinnere an unsere Zusammenarbeit mit Don Cherry, der immer gerne melodische Linien bläst, die der Musik einen bestimmten Charakter verleihen: wir haben das stets gern mitgemacht und unserem Empfinden nach auch überzeugend gebracht. Don hat eine bestimmte Konzeption in seinem Leben und damit auch in seiner Musik. Wir stellen uns darauf ein, obwohl wir eine andere Auffassung vertreten, die vielleicht nicht so klar umrissen ist.“

van Hove-Balance in der Gruppe

Pianist Fred van Hove ist es, der immer wieder harmonische Parts in

die Musik des Trios einstreut. „Heutzutage nimmt das Klavier eine merkwürdige Position ein“, sagt er, „es hat nicht mehr wie früher die Funktion, für eine harmonische Basis zu sorgen. Aber auch wenn es keine festen Harmonien gibt, hat das Klavier doch eine bestimmte Aufgabe in der Gruppe: es stellt die Verbindung her zwischen den reinen Melodieinstrumenten wie Trompete oder Saxophon und den Perkussionsinstrumenten, dem Schlagzeug vor allem. Bei den Amerikanern gibt es immer noch Pianisten wie Dave Burrell, McCoy Tyner oder Alice Coltrane, die diese Mittlerrolle übernehmen, indem sie harmonische Einwüfe bringen, Breaks, Akkordanschläge und so. Unter der Jazz-Avantgarde wußte ich keinen, der dem Klavier eine wirklich adäquate Position im Free Jazz geschaffen hätte. Was Cecil Taylor anfangs machte, schien vielversprechend zu sein, doch hat er sich später ganz auf die Technik konzentriert und sich damit so in den Vordergrund gedrängt, daß die Gruppe praktisch zerstört wurde: seine Partner sind zu Statisten degradiert. Taylor selber aber scheint es mehr um die Vielzahl der Töne als um die Musik zu gehen, d. h. er will immer noch mehr Noten noch schneller spielen, noch größere Intervallsprünge machen.“

Han Bennink, der schon mit Taylor getrommelt hat, kommentiert: „Ich habe ihn stundenlang beobachtet und wußte genau, was und wie er spielt. Alles vollzieht sich sehr rationell und das ist für den Partner wichtig. Er arbeitet mit großen Sprüngen, mit *accelerando* und *ritardano* und verblüfft jeden durch seine enorme Technik. Aber man denke an die Berliner Jazztage 1969, als bedeutende Pianisten zu Ehren des 70jährigen Ellington auftraten. Monk spielte da ganz allein einige Stücke des Duke, Cecil Taylor dagegen agierte im Quartett über eine Stunde lang. Es gab wohl kaum einen Zweifel, daß Monk in seinem kurzen Auftritt weit mehr aussagte als Taylor in 70 Minuten. Was Monk mit zwei Tönen auszudrücken vermag, dazu braucht Taylor 200. Es gibt heute tatsächlich kaum einen neuen übertragenden Pianisten. Ich schätze Dollar Brand, weil er so ehrlich spielt und genau die Situation in Südafrika wiedergibt. Chick Corea ist auch ein guter Pianist, aber es ist die gleiche Schule wie Hancock, ganz logisch. Man erinnere sich an Coltrane, dem ein Pianist fehlte, der mit ihm gefochten, ihn angestachelt hätte. So gehört das, was Trane 1957 mit Thelonious Monk, Wilbur Ware und Shadow Wilson machte, zum Besten, was ich von

ihm kenne. Später tauchten dann diese orientalischen Motive auf, über die sich zwar gut improvisieren läßt und die Coltrane auch überzeugend ausgestaltete, bei denen aber seine Partner sehr abfielen.“

Allen drei Musikern geht es um die rechte Balance unter den Instrumenten. Spielte Han Bennink darauf an, daß Coltrane kein adäquater Pianist zur Seite stand, so meint Peter Brötzmann, daß sich bei Taylor kein Bläser durchzusetzen vermochte: „Die mit ihm spielen, sind einfach nicht stark genug. Vielleicht will er das, vielleicht liegt ihm daran, allein im Vordergrund zu stehen. Aber ich halte das für keine erstrebenswerte Basis. Wenn man schon mit ändern zusammenspielt, sollte man sich um eine wirkliche Kommunikation bemühen. Wenn Taylor seine Partner nur so im Hintergrund etwas Farbe mischen läßt, woraus sich keine Reibung ergibt, dann läuft er natürlich Gefahr, sich ganz in der Technik zu verlieren, in die er verliebt zu sein scheint. Die Musik wird dadurch nichtssagend, weil die technische Fertigkeit nicht ihrer selbst wegen stehen darf, sondern dem musikalischen Gehalt, der Substanz dienen soll.“

Van Hove erklärt die verlorene Balance so: „Was bei dem 70minütigen Auftritt von Taylor in Berlin beeindruckte, war die unwahrscheinliche manuelle Fertigkeit, die unglaubliche physische Kondition, also die äußere Aktion. Damit drängt er seine Kollegen ebenso in den Hintergrund wie etwa ein Pianist, der auf einem elektrischen Instrument spielt und die Verstärker so laut stellt, daß alle anderen Instrumente übertönt werden. Man kann die Qualität des verstärkten Klanges verbessern, erreicht aber nie mehr eine rechte Balance unter den Instrumenten. Verstärkt man aber alle, dann ist man nur lauter geworden, aber keinen Schritt weiter gekommen. Mit Lautstärke und Technik verbessert man nicht die Qualität der Musik, denn sie ersetzt nicht die Substanz. Vom Klang her hat Taylor nichts Neues gebracht, es war alles schon da in der klassischen und zeitgenössischen Musik, und es wird sich nie mit irgendwelchen Klangkombinationen Neues erzwingen oder konstruieren lassen, vielmehr ergibt es sich aus der Intensität des Spiels, es wächst aus der Substanz der Musik. Bestimmte Tonfolgen oder Klangverbindungen als solche ergeben also nicht das überraschend Neue, sondern wie man sie spielt. So geht es mir um die Tongebung und auch beim Klavier läßt es der Mechanismus zu,

einen eigenen Ton zu bilden. Durch die Art des Anschlags, durch die perkussive Eigenart des Instrumentes kann man zu einem ganz persönlichen Sound kommen, der dem eigenen Wesen, der Stimmung entspricht und damit wirklich Stimme wird. Das meine ich mit Substanz. Dem Elektro-Piano fehlt dieses Charakteristikum. Man kann dem Ton keine persönliche Note geben, auch fehlt das perkussive Element, das ich nicht vermissen möchte. Deshalb bleibe ich beim Klavier, spiele auch Celesta oder Cembalo. Ich habe zwar eine kleine elektrische Orgel, doch schätze ich die richtige Pfeifenorgel weit mehr. Es ist auch nicht leicht, vom Klavier zur Orgel zu wechseln, weil es im Grunde doch zwei ganz verschiedenartige Instrumente sind.“

Es mag van Hoves Einstellung verdeutlichen, wenn man ihn Fats Waller oder Jelly Roll Morton — charakteristischerweise stark perkussiv spielende Musiker — und Thelonious Monk als von ihm besonders anerkannte Pianisten nennen hört: „Monk ist ein markantes Beispiel dafür, welch persönliche Note im wahrsten Sinne des Wortes das Klavier erhalten kann. Man hört sofort heraus, daß er hier spielt. Bei der Orgel geht das nicht.“

Han Bennink ist anderer Ansicht: „Bei der Orgel hört man auch, ob Jimmy Smith oder etwa Jimmy McGriff spielt. Das hängt nicht nur vom Timing und der Phrasierung ab, sondern auch vom Ton. Ich habe selbst erlebt, wie Jimmy Smith sein Instrument mit dem Schraubenzieher präparierte, um einen besonderen Klang zu erreichen.“

Aber das ist es nicht, was van Hove meint: „Es geht nicht darum, ein Instrument umzubauen, sondern seinen Ton durch körperlichen Einsatz im Spiel zu prägen. Das ist ein gravierender Unterschied. Wenn McGriff auf der von Smith präparierten Orgel spielt, wird er den gleichen Ton haben wie Smith und sich wiederum nur durch Timing, Phrasierung, Spieltechnik unterscheiden. Ich kann ja dann gleich eine ganze Orgel zusammenbasteln, mit Viertelönen und sonstigen besonderen Raffinessen.“

Han Bennink - grenzenlose Rhythmen

Han Bennink hält das für eine großartige Idee: „Das finde ich das allerbeste! Also auf, an die Arbeit! Denn



das ist ja genau das, was ich auch mache!" Bennink baut ständig sein Schlagzeug aus, interessiert sich für die verschiedensten Klänge, trägt von überall her vor allem Perkussionsinstrumente zusammen, deren speziellen Klang er zunächst ausprobiert und die er dann auf klangliche Verbindungen hin überprüft. „Ich habe auf dem Hausboot, auf dem ich lebe, ein großes Arsenal an Instrumenten, vor allem natürlich perkussiven Charakters“, berichtet er, „kann aber verständlicherweise nur einen kleinen Teil davon mit auf Reisen nehmen. Es reicht aus, was ich in meinem Auto verstauen kann, denn in den Clubs sind die Bandstands ja meist recht klein. Auf dem Boot aber habe ich einen großen Raum, 20 mal 6 Meter, wo ich zu jeder Zeit ungestört üben und Klänge ausprobieren kann. Es gibt bei keinem anderen Instrument eine solche Fülle an Ausweitungs- und Verwandlungsmöglichkeiten wie beim Schlagzeug. Es ist ein unerschöpfliches Gebiet, auf dem man unendlich weiterarbeiten kann. Es sind keine elektrischen Hilfsmittel nötig, um zu neuen Klangkombinationen zu gelangen, dazu ist die Zahl der Instrumente, die man einbeziehen kann, viel zu groß. Das heißt aber nicht, daß für einen guten Schlagzeuger der Umfang des Schlagzeugs ausschlaggebend ist. Um einen guten Rhythmus geben zu können, braucht man keine vielen Geräte, selbst ein Aschbecher kann da genügen. Es gibt heute so viel Dilettantismus und die Leute glauben, wenn sie ein Riesen-Schlagzeug haben, müsse auch eine Riesenmusik herauskommen. Allzu viele treten öffentlich auf, ohne ihr Instrument überhaupt zu beherrschen, ja, ohne es überhaupt richtig zu kennen. Man denke nur, wie in der Pop-Musik plötzlich eine ganze Menge Sitarspieler auftauchten, die aus modischen Gründen mit diesem Instrument irgendwie herumhantieren, ohne zu wissen, was in der Sitar steckt, wie man sie spielt, welche Klänge sie enthält. Man höre nur einmal einen der unheimlich guten fernöstlichen Sitarspieler, dann wird man so recht gewahr, wie stümperhaft in so manchen Popgruppen damit Musik zu machen versucht wird. Man muß üben, üben und nochmals üben, um dem Instrument wenigstens einigermaßen gerecht zu werden. So geht es mir auch mit orientalischen, fernöstlichen oder afrikanischen Instrumenten, die mich vor allem interessieren, so wie mich die Musik aus diesen Gebieten besonders fasziniert. Ich studiere diese Instrumente sehr intensiv und weiß, wie enorm schwer es ist, sie wirklich

gut zu spielen. Natürlich ist es am schönsten, wenn man selbst etwas Neues erarbeitet, aber die Voraussetzung dafür ist doch, daß man alles über das Instrument weiß, die vielen Möglichkeiten kennt, die es bietet, und man es nach und nach beherrschen lernt. So gibt es genug zu tun und man wird praktisch nie fertig. Man sucht ständig weiterzukommen, aber manchmal merkt man auch, daß man einen Schritt zurück getan hat."

Han Bennink ist in den verschiedensten Stilformen des Jazz zu Hause, er hat von der Pike auf gelernt: „Früher habe ich in Dixieland Bands gespielt und habe alles gemacht, was anfiel: Studio-Produktionen, Spots fürs Fernsehen und vieles andere. Heute mache ich das nicht mehr. Aber ich bin oft im Paradiso in Amsterdam, einem Club, in dem einmal in der Woche Jazz auf dem Programm steht. Wir spielen dort richtigen Bop, mal mit Johnny Griffin, mit J. R. Monterose oder Dexter Gordon, wenn sie gerade im Land sind. Das macht zwar Spaß, aber man möchte es doch nicht immer tun. So nach einer Stunde wird es meist langweilig, weil man genau weiß, wo die Grenzen liegen, und man tritt dann auf der Stelle. Immerhin tut es gut, wenn man hin und wieder in einem Metrum trommelt, etwa einem 32er Takt, und die richtigen Akzente setzt. Ich mache keinen Unterschied zwischen alten und neuen Musizierpraktiken, sondern nur den zwischen guter und schlechter Musik, und das hängt eben von den Musikern ab, mit denen man spielt. Auffallend ist immerhin, daß sich die meisten Schlagzeuger doch noch in einem verhältnismäßig engen rhythmischen Bereich bewegen. Sie spielen zu viel Becken, und das nur, um den Raum zu füllen — es ist ein nichtssagendes BlaBlaBla, keine klare Stellungnahme, wie sie von einem Schlagzeuger erwartet werden muß. Ich schätze so aufrichtige Trommler wie Baby Dodds, Philly Joe Jones oder Ed Blackwell. Sunny Murray hat vor Jahren, so etwa 1964, viel Neues und Interessantes gebracht, aber was ich neuerdings von ihm hörte, hat mich nicht überzeugen können."

Han Bennink ist einer der Initiatoren des Instant Composers Pool, einer Interessengemeinschaft von Musikern in Holland, die in einem weiten Rahmen musizieren, für Film und Bühne komponieren, sich nicht stilistisch festlegen, nicht in Kategorien denken, mit Vertretern der neuen seriösen Musik zusammenarbeiten, Platten produzieren, Konzerte geben. Der Saxophonist Willem Breuker, der

viel komponiert, und der Pianist Misha Mengelberg gehören zum engeren Kreis. Han Bennink sagt: „Die Zusammenarbeit mit Misha Mengelberg, Willem Breuker und Peter Brötzmann ist für mich heute das Wichtigste und Schönste. Ich kann nur nicht verstehen, daß viele Leute zwischen der Musik, die wir machen, und der, die man etwa von Joachim Kühn hört, nicht unterscheiden. Sie bringen beides auf den gemeinsamen Nenner Avantgarde-Jazz oder wie sie es auch immer bezeichnen und dokumentieren damit, daß alles das Gleiche ist. Für die Musiker hat aber das eine mit dem ändern kaum etwas zu tun."

Peter Brötzmann - Kontakt der Jugend

Diesen Mangel an Unterscheidungsvermögen beim Publikum kritisiert auch Peter Brötzmann: „Wir hatten zum Beispiel in Bremen ein Konzert, zu dem vor allem junge Leute kamen. Am Schluß erklärten sie uns: ‚Ihr klingt ja genau wie die Soft-Machine!‘ Da zeigt sich die ganze erschreckende Unfähigkeit, richtig zu hören. Sie sind so undifferenziert, daß sie überhaupt nicht merken, wie völlig verschiedenartig jeweils musiziert wird. Das ist auch der Grund, daß wir zu keinen Kompromissen bereit sind. Man muß den jungen Leuten das vorführen, was wirklich in der Musik geschieht. Der Jazz der Gegenwart kommt ihnen ja nur ganz selten zu Gehör. Und wenn man es über die Hintertür Pop versucht, entstehen nur neue Mißverständnisse, wie sich in Bremen gezeigt hat. Warum nicht offen und ehrlich das vorstellen, was die Jazzmusiker heute spielen wollen, ohne Konzession ans Musikgeschäft. Es ist einfach Mangel an Mut. Das Plattenangebot auf diesem Gebiet ist recht mager, so daß die Jazzmusiker zur Selbsthilfe greifen mußten und Platten in eigener Regie herausbrachten, um den Leuten nahezubringen, was wirklich geschieht. Im Rundfunk werden derartige Programme meist zu einer so späten Nachtzeit gesendet, daß sie die Jugend nicht empfangen kann, im Fernsehen hört und sieht man so gut wie überhaupt nichts vom Jazz der Gegenwart. Auch Konzerte sind viel zu selten und werden der Jugend nicht genügend bekannt gemacht. Im Gegensatz dazu hat die elektronische Musik wie alles, was die zeitgenössische Musik auf dem sogenannten E-Sektor hervorbringt, weit mehr Möglichkeiten, ihre Werke zu schaffen und aufzuführen. Daß Inter-

esse für den heutigen Jazz unter der Jugend vorhanden ist und daß es nur geweckt werden muß, hat sich gezeigt. Ich habe es beispielsweise bei dem Festival auf der Insel Fehmarn erlebt. Da hat man uns mit Fragen bestürmt: wo wir ständig spielen, wann wir wiederkommen, ob es Platten gäbe, wo man sie bekommen könne. Die Veranstalter haben noch lange nachher immer wieder Briefe ähnlichen Inhalts empfangen. Ähnlich war es zuvor schon mal beim Pop-Festival in Essen, wo die Leute - auch nachher in vielen Zuschriften — wissen wollten, woher wir kommen, was das für eine Musik sei, die wir da geboten hätten, ob man Platten haben könne u. a. m. Man hatte dort in der direkten Konfrontation mit Pop-Gruppen also doch bemerkt, daß wir etwas ganz anderes gebracht hatten. Derartige Erfahrungen machen wir immer wieder, wenn wir, wie so oft, vor einem aus Jazz- und Pop-Fans gemischten Publikum auftreten. Viele stehen dieser Musik verständlicherweise zunächst hilflos gegenüber, fühlen sich aber doch irgendwie angesprochen und wollen Näheres wissen. Wenn also mehr in dieser Richtung geboten würde, dann hätte das große Publikum, und darunter vor allem die Jugend, schon längst engen Kontakt mit jener Musik von heute, die wirklich von kreativen Musikern ausgeht und nicht aus kommerziellen Gründen von der Musikindustrie künstlich hergestellt und mit allen Mitteln der Publicity unter die Leute gebracht wird. Die meiste Pop-Musik dient doch nur der Kapitalanhäufung, für die kreativen Musiker aber ist Geld nichts anderes als das notwendige Mittel, um weiter Musik machen zu können."

Auch hier eine schlechte Balance, denn zu einem großen Teil können kreative Jazzmusiker von der Musik, die sie aus rein künstlerischen Motiven schaffen und von der sich die Musikindustrie ihre Anregung holt, nicht existieren. Sie müssen zwangsläufig zum kommerziellen Musikgeschäft überwechseln und schwächen damit das künstlerische Schaffen noch weiter, oder aber sie widerstehen den Verlockungen des Wohlstandes und versuchen sich recht und schlecht durchzuschlagen. Peter Brötzmann kann — und das gilt auch für van Hove und Bennink — von dem leben, was er mit seiner Musik verdient, ohne Konzessionen zu machen. Aber es ist ein Von-der-Hand-in-den-Mund-leben: „In der letzten Zeit ist es etwas besser geworden", räumt er ein, „aber doch minimal. Und unsere Einnahmen stehen in keinem Verhältnis zu denen der Pop-Musiker. Erst

gebiet geschieht. Es kommt auf die Kulturämter und Kultusministerien an, ob man dort bereit ist, dafür etwas zu tun."



Holland-Geld für Jazz

In Holland ist die Situation in dieser Beziehung besser, fortschrittlicher. Die Jazzmusiker erhalten Staatszuschüsse. „Allerdings ist es nicht viel“, stellt Han Bennink fest, „und die Lage ist also nur ein bißchen besser. Die insgesamt 25 000 Gulden sind doch nur ein kleiner Betrag für ein so großes Gebiet. Im nächsten Jahr wird es durch die Stiftung ‚Jazz in Holland‘ möglicherweise sehr viel mehr Geld geben. Man rechnet mit etwa 400 000 bis 500 000 Gulden, die vor allem den Jazz Clubs zugute kommen sollen. Allerdings verteilen sich diese Gelder natürlich auf alle Musiker, und da in den Clubs vorwiegend Dixieland- und Swing-Bands spielen, werden diese den Löwenanteil bekommen.“

Deutschland— Jazz bleibt draussen

Glückliches Holland, kann da der Jazzfreund nur sagen und er wird es den Jazzmusikern dort gönnen, daß sie nicht nur finanziell unterstützt, sondern damit auch offiziell als förderungswürdige Künstler anerkannt werden. Peter Brötzmann hat in der Bundesrepublik anderes erlebt: „Wenn hier bei uns von so manchen aktiven Kultur- oder Jugendämtern Musik für die Jugend geboten wird, dann hält man sich fast immer an sogenannte Pop- und Protest-Geschichten, weil man damit die größte Zahl an Besuchern anzulocken glaubt, zumal die Jugend ja entsprechend vormanipliert ist. Den Kulturdezernenten kann dann stolz vermeldet werden, daß sich Tausende zu der Veranstaltung eingefunden haben und die zur Verfügung gestellten Gelder also gut angelegt wurden. Mit Jazz von heute kann man bei der gegebenen Situation natürlich nicht mit diesem Ansturm rechnen, dazu ist den meisten Leuten diese Musik zu fremd. Und sie bleibt dann auch weiterhin im Hintergrund, weil man sie ja auch bei dieser Gelegenheit der Jugend vorenthält. Der Kreis schließt sich, der Jazz bleibt draußen.“

durch den Preis der Stadt Wuppertal war es mir zum Beispiel endlich möglich, ein Auto zu kaufen, das wir für unsere Gastspiele dringend benötigen und in dem wir auch unsere Instrumente unterbringen können. Aber damit war das mit dem Preis verbundene Geld auch wieder weg. Es wäre schön, wenn wir unsere musikalische Tätigkeit dahingehend erweitern

könnten, indem wir — wie es in Amerika mit Erfolg praktiziert wird — an Schulen spielen. Denn das scheint mir wichtig zu sein, speziell junge Menschen, so etwa von 13 Jahren an, mit unserer Musik bekannt zu machen. Sie werden ja durch den ganzen Pop-Kram so manipuliert, daß sie überhaupt kein Ohr mehr dafür haben, was sonst noch auf dem Musik-

Insofern ist der Jazz nach wie vor wirklich im Untergrund — im Gegen-

satz zum sogenannten Underground, der längst zum gut verdienenden Establishment gehört. Brötzmann kommentiert: „Früher war die Musik, die als ‚Underground‘ verkauft wird, wohl tatsächlich das, was der Name eigentlich besagt. Ich denke an die Mothers of Invention damals oder an die Fugs, die ich sehr geschätzt habe. Inzwischen hat das System diese Gruppen geschickt aufgesogen. Nun ist Geldverdienen ja gewiß keine schlechte Sache, aber sobald man sich dafür selbst verkaufen muß, hört der Spaß auf. Jedenfalls kann ich mir nicht vorstellen, daß sich einer von uns dreien durch Geld manipulieren ließe. Daß Musiker aus dem Underground heraus wollen, ist verständlich, wenn sie dies aber auf Kosten ihrer Musik tun und unter dem Markenzeichen Underground denen Hilfestellung geben, die sie einst scheinbar so überzeugend angriffen, möchte man ihrer Musik die Substanz absprechen.“

Hat die Musik des Brötzmann Trios einen politischen Anstrich, wie man es der sogenannten „Underground“-Musik nachsagt und wie sich die Protestwelle gibt? „Das ist auch so ein Punkt“, meint Brötzmann dazu, „der Manipulationen erkennen läßt. Als nämlich meine Platte ‚Machine Gun‘ erschien, gab es noch so etwas wie politische Anhaltspunkte und prompt kamen die politisch engagierten Leute, zeigten sich begeistert, hielten uns für die ihrigen. Dann kamen die Platten ‚Nipples‘ und ‚Balls‘ mit einer wesentlich differenzierteren Musik, bei der anderes passiert als beim aggressiven ‚Machine Gun‘. Da kamen die Revoluzzer wieder und fragten, was denn mit uns los sei und warum wir nicht mehr so wie früher spielen würden. Die Musik interessierte sie nicht weiter, es ging ihnen ausschließlich um ihre Zwecke. Sie sind fixiert und damit in ihrem Denken und Fühlen völlig eingeeengt.“

Brötzmann bedauert, daß der Rundfunk nicht als Mäzen für den Jazz von heute eintritt und daß eine Weltfirma, die Geld in eine Schallplattenproduktion für ihre Forschungsarbeit steckt, den Jazz dieser Zeit nicht berücksichtigt. „Warum wohl“, so fragt er und nennt als Antwort: „Wahrscheinlich doch, weil diese Musik nicht populär ist. Mäzene gibt es also nirgends, und so haben wir in unserem bescheidenen Rahmen selbst etwas aufzuziehen versucht und mit der Free Music Production hat Jost Gebers in Berlin etwas Großartiges aufgezogen. Die von ihm organisierten Jobs haben alle vorbildlich funktioniert und gera-

de das letzte Free-Jazz-Treffen war hervorragend, das beste, was ich je erlebte. Aber so etwas geschieht eben doch nur ein- bis zweimal im Jahr und die Plattenproduktionen werfen nicht so viel ab, daß man nun laufend weiterproduzieren könnte. Man möchte ja den Musikern auch etwas Geld in die Hand geben. Doch kosten Nachpressungen viel Geld, alle Kosten sind sehr hoch und die finanziellen Mittel reichen einfach nicht. In Holland ist es da eben doch viel besser. Nicht nur durch die Staatszuschüsse und die Stiftung, sondern auch in bezug auf den Zusammenhalt der Musiker. Bei der Free Music Production in Berlin war ja beispielsweise nicht zu erwarten, daß nun gleich der Rubel in Massen rollt, aber als einige Musiker merkten, daß das Geld ausblieb, sprangen sie ab. Es befriedigte sie nicht, konzessionslos Musik machen zu können, sie zogen es vor, anderswo mit kommerzieller Musik mehr Geld zu machen. Eine traurige Geschichte!“

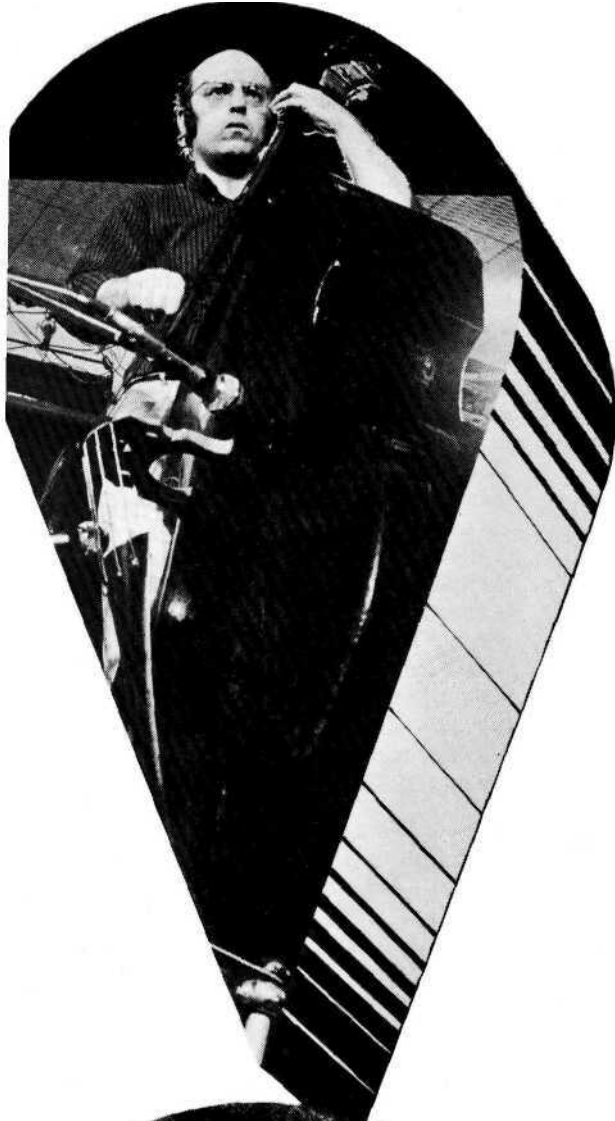
Neben Konzerten oder Festivals, wie kürzlich das Free Jazz Meeting in Altena, bieten sich Jazz Clubs für Jobs an. Aber man ist da dem neuen Jazz gegenüber meist auch recht zurückhaltend. „Ich würde die Club-Engagements ungern aufgeben“, meint Brötzmann dazu, „weil man dort doch die direkteste Verbindung, den besten Kontakt zu den Zuhörern hat. Es versteht sich, daß sich das positiv auf das Musizieren auswirkt. In letzter Zeit konnten wir aber so manches Angebot nicht annehmen, weil wir es uns aus finanziellen Gründen einfach nicht leisten konnten. Die Clubs können wenig zahlen und wir haben hohe Reisekosten und Spesen. Nachteilig in den Clubs sind zudem die Raumverhältnisse. Viele sind sehr klein, völlig verraucht, stickig und feucht. Die Klaviere sind fast immer in sehr schlechtem Zustand. Das erschwert das Spielen beträchtlich und hemmt die Freude wieder. In der Beziehung ist es übrigens auch in Holland nicht besser. Das heißt, auch dort ist man auf die Clubs angewiesen, die zwar aufgrund der staatlichen Subventionen etwas besser ausgestattet, aber auch nicht unbedingt ideal sind und zudem doch meist traditionellen Jazz bevorzugen. Es bleibt also herzlich wenig an Spielmöglichkeiten. Wir waren mal in England, in Edinburgh, aber so etwas ergibt sich höchst selten. Leider nimmt der Rundfunk im Ruhrgebiet kaum Notiz von uns, lediglich bei Gigi Campis ‚Week of Jazz in Action‘ wurde auch unser Auftritt im Rahmen des Gesamtkonzertes mitgeschnitten.“

Existenzsorge hemmt freies Kunstschaffen

Aus sich selbst kann das Trio nicht existieren. Jeder muß sich dazu um weitere Tätigkeitsbereiche bemühen. Und sie haben gut zu tun: Fred in Antwerpen, Han in Amsterdam - oder wohin man sie ruft. Peter Brötzmann würde gerne in größerer Besetzung kontinuierlich arbeiten: „Damit wäre es möglich, zu jenen interessanten, neuen Resultaten zu gelangen, wie sie notwendig und für die Musikentwicklung wichtig wären“, erklärt er. „Dafür aber ist ein längeres Zusammenbleiben die Voraussetzung, denn man muß sich an eine gewisse Konzeption halten und muß gemeinsam proben können. Jedenfalls scheint das im Moment die einzige Möglichkeit zu sein, mit größerer Besetzung wirklich gute Musik zu machen. Wir haben zwar auch schon Versuche gemacht, frei zu spielen: in Berlin zum Beispiel, wo wir in der Akademie mit 12 Musikern frei improvisierten, aber es stellte sich dabei doch heraus, daß wir so verschieden reagierten, so eigene Auffassungen haben, uns also noch so wenig kennen, daß ohne Konzeption nicht auszukommen ist. Das gleiche zeigte sich beim Deutschen Jazz Festival in Frankfurt. Von einem Konzept, vom Einstudieren dürfte man sich erst lösen können, wenn man lange genug zusammen ist. Doch bekommt man ja höchstens zwei oder drei derartige Jobs hintereinander, geht dann wieder auseinander, hat monatelang keine Auftrittschance mehr und muß, wenn man dann doch erneut zusammenkommen kann, wieder von vorn anfangen, weil das zuvor Erarbeitete inzwischen vergessen, von anderem überdeckt worden ist. Besonders in größeren Gruppen möchte ich nun auch wieder mehr Baritonsaxophon spielen, nachdem ich mir nach langem, vergeblichem Suchen nach einem passenden Mundstück nun endlich gelungen ist, selber eines zusammenzubasteln, mit dem ich gut zurechtkomme. Wir haben nun gewiß getan, was wir tun konnten, haben uns nicht darauf verlassen, daß uns gebratene Tauben in den Mund fliegen, sondern waren immer recht aktiv in jeder Beziehung. Es wäre nun ein beruhigendes Gefühl und würde sich gewiß sehr positiv auf das Musikgeschehen auswirken, wenn auch an anderer Stelle versucht würde, etwas für den Jazz von heute und die Musiker zu tun. Das wäre doch auch etwas für die Deutsche Jazz Föderation, die aber wohl selbst ein kümmerliches Dasein zu fristen scheint.“

Dieter Zimmerle

Jazzreise durch den Sommer



MONTREUX

„Vielleicht bin ich schon zu alt, daß ich mit dieser elektronischen Klang-Uniformität nichts mehr anzufangen weiß.“ - Der Stoßseufzer stammt von einem Mann, der nicht mehr zu den Jüngsten gehört. Lars Lystedt, Jazzkritiker und Posaunist aus Schweden, bewies aber bei seinem Auftritt mit Slide Hampton und der Umea Big Band, daß er auch als 45jähriger noch eine swingende, frische Jugendlichkeit besitzt. Und „Lasses“ Bemerkung hätten zahlreiche Sachverständige im Publikum mit vollem Namen unterzeichnen können, auch wenn sie alle um eine Generation jünger waren.

Das Stichwort ist damit gefallen. Das Motto über dieses Festival von gigantischem Ausmaß wäre gesetzt. Elektronische Klang-Uniformität dominierte bereits während des ersten Wochenendes, das vorwiegend den Pop-Freunden reserviert war. Zwar setzten Aretha Franklin und die Tony Williams Lifetime schon im Laufe dieses Vorspannes erfreuliche Jazz-Akzente. Was aber die progressive Gruppe „Family“ und die europäischen Bands, die sich einen Pop-Vergleichskampf lieferten, anzubieten hatten, war elektronisch potenzierte Einfachheit, war manieristisches Getue von Anti-Musikern, deren Wahlspruch Shakespeare vor bald 400 Jahren getextet hat: „Viel Lärm um nichts.“

Musikalisches Schattenboxen

Als dann am Montag das eigentliche Festival seinen mit Sekt begossenen Anfang nahm, erhoffte man sich etwas mehr Musikalität, etwas weniger Show. Die Erwartungen wurden nur teilweise erfüllt. Fast nicht erfüllt wurden sie beispielsweise im Wettbewerb, der 13 Formationen aus Europa und aus Kanada über einen

Leisten schlug. Schlecht bewältigte Versuche mit der Elektronik und unkontrolliertes freies Musizieren sprachen das Verdikt über diesen Wettbewerb, der - vom musikalischen Niveau her gesehen — der bisher schlechteste war. Die erfreulichen Ausnahmen blieben dennoch nicht aus. Sie kamen zunächst aus Polen und dann — wie könnte es anders sein - aus England. Die Gruppe des polnischen Violinisten, Flötisten und Saxophonisten Michal Urbaniak präsentierte einen durchdachten Free Jazz. Urbaniak selber, ein eruptiver Vulkan, der unerschöpflich neue Ideen emporstößt, erhielt verdienstermaßen den Solistenpreis.

Londons „Graham Collier Music“ verwirklichte mit einer idealen Synthese von Improvisation und Komposition auch jene von Emotion und Disziplin. Die Presse-Jury erkor sie zum Sieger, während ihr die offizielle Jury den zweiten Platz zuerkannte. Ihrer Meinung nach war das finnische „Tuohi Quartet“ die beste Gruppe die prädestiniert war, Europa in Newport zu vertreten. Meiner Meinung nach war die Musik dieses Ensemble; zu wenig strukturiert, schienen die Vorbilder bei den einzelnen Mitgliedern zu sehr durch.

Vollkommen suspekt wurde dieses musikalische Schattenboxen von ehrenwerten Punktrichtern allerdings: erst mit dem Entscheid, die ungarische Benkö-Dixieland Band zur besten traditionellen Gruppe zu ernennen. Solchermaßen honorierte Zickigkeit wirkte mehr als grotesk.

Werkmannschaften im Einsatz

Daß sich Sportler-Terminologie noch und noch im Zusammenhang mit diesem Festival aufdrängte, war eine Tatsache zu verdanken, an der nur der absolute Laie vorbeisehen konnte. Die amerikanischen Attraktionen starren samt und sonders bei den gleichen beiden Schallplattenfirmen unter Vertrag. Der Reklamerummel um ihre Produkte war entsprechend emsig und in Kritikerkreisen fiel — vor allem im Zusammenhang mit den Radk



GRAHAM COLLIER

MAX ROACH

und Fernsehaufnahmen (amerikanisches Schulfernsehen!) — mehr als einmal der Ausdruck „Manipulation“.

Es gibt dazu einen anderen Standpunkt. Nämlich den des Jazz-Konsumenten. Wie anders könnte man ihm heute ein dermaßen kostspieliges Angebot zu einigermaßen vernünftigen Preisen präsentieren? Wie wäre ein 13tägiges Festival sonst überhaupt noch zu finanzieren? Und was den Jazzhörer schließlich interessiert, ist die Musik. Wenn man nun die Musik in Montreux — losgelöst vom ökonomischen Hintergrund - betrachtet, waren tatsächlich

zahlreiche Höhepunkte

zu registrieren. Für mich am eindrucklichsten: die Festival Big Band unter Oliver Nelson, der vor einem wichtigen Klangkörper Gegenläufiges kontrastreich zur Wirkung kommen ließ. Gato Barbieri blies aggressiv-verquere Free-Chorusse auf dem Tenorsaxophon, und Eddie „Cleanhead“ Vinson spielte auf dem Alto seinen einfachen, aber herzhaften Blues. Dann war da ein Gary Burton in Glanzform. Die Wiederbegegnung mit Larry Coryell im Quartett brachte zwar nichts Neues. Was er aber in seinen Vibraphon-Solnummern anstellte, war positivster moderner Klassizismus.

Manch anderes müßte man ausführlich beschreiben: Roberta Flack, die eine Art moderner Gospel mit viel Understatement sang, den Sänger Leon Thomas, der letztes Jahr die Überraschung des Festivals bildete, die beiden markigen Pianisten Ahmad Jamal und Hampton Hawes mit ihren Trios, den unüberbietbaren Schlagzeuger Max Roach vor der allerdings zu perfektionistischen, zu amerikanischen „University of Northern Colorado Big Band“, Roy Ayers mit seiner Ubiquity und was da noch alles zu hören war.

Im übrigen beherrschten Mittelmäßigkeit („Jazzbo“ Alexander, Mongo Santamaria) und monumentale Verstärkeranlagen (Paul Bley, Chico Hamilton) die Szenerie. Eine Szenerie übrigens, die teilweise barock überladen wirkte. Das Konzert vom Freitag beispielsweise begann um halb neun Uhr und endete am ändern Morgen um halb sechs. Daß das Aufnahmevermögen der Zuhörer damit lange vor dem Ende der Darbietungen auf dem Nullpunkt angelangt war, muß wohl nicht ausführlich illustriert werden.

Easy Living

Die Bedeutung, welche Montreux im Verlauf seiner fünfjährigen Festi-

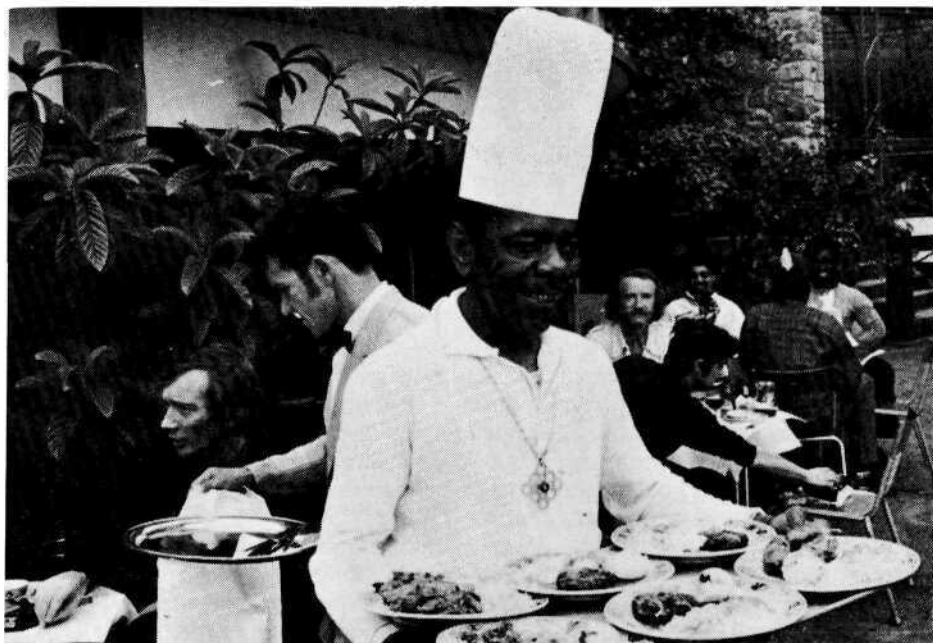


MICHAL URBANIAK



GATO BARBIERI

OLIVER NELSON



KOCH CHAMPION JACK DUPREE

Fotos: Jörg Becker

val-Geschichte erlangt hat, wurde aber auch am Rande des Festivals objektiviert. Da war einmal die ganze graue Eminenz des internationalen Jazz-Business zugegen. Presse-Einladungen und Parties folgten sich Schlag auf Schlag. Und manchmal hatte man das Gefühl, sich mitten in der Tin Pan Alley zu befinden.

Was aber die Einmaligkeit des Festivals am Genfersee im besonderen ausmacht, ist die lässige Ambiance, die hier jedes Jahr wieder entsteht. Der großzügig-verwinkelte Casino-Saal, die zahlreichen Fernseh-Monitoren vermögen auch bei einem Publikum, das sich um die 2000 bewegt, eine intime Atmosphäre zu schaffen. Jazzfreunde, Musiker und Journalisten finden hier leicht und über alle nationalen und ideologischen Grenzen hinweg zusammen. Und nicht zuletzt solche Begegnungen machen Montreux jedesmal wieder zum Erlebnis.

Bruno Rub

OSSIACH

Polemische Töne wurden im Programmheft des dritten Ossiacher Musikforums angeschlagen, das vom 25. Juni bis zum 5. Juli in Kärnten stattfand. Von Gegnern wurde da gesprochen, die „in mächtigen Interessengemeinschaften organisiert“ sind. Die Gegner, die zwar nicht mit Namen genannt wurden, aber wohl in den Kreisen konservativer Festival-Organisatoren zu finden sind, dürften in diesem Jahr abgenommen haben oder doch wenigstens in die Defensive geraten sein, denn Ossiach 71 war ein überwältigender Erfolg. Das Festival, dessen Budget nach Auskunft von einem seiner beiden Organisatoren, Siegmund Bergelt, etwa fünf Prozent von dem der Salzburger Festspiele ausmacht, stand diesmal unter dem Motto „Erste, zweite dritte Welt? - Weltsprache Musik“. Es versteht sich seit seinem Beginn 1968 als progressives Kulturpolitikum. Und das ist es in der Tat, auch wenn es im Grunde nur

sichtbar macht, was sich in der Musik selbst schon seit langem vollzieht.

Die Idee der Veranstaltung ist es, die verschiedenen Musiksprachen der Welt zusammenzubringen. Und wenn denn Musik nicht nur politische Zusammenhänge spiegeln, sondern irgendwo auch positive gesellschaftliche Wirkungen haben soll, so darf man sie diesem Festival unterstellen, denn die Toleranz des Fremdartigen und Ungewohnten, die hier musikalisch vorgeführt wird, muß sich auch auf nichtästhetische Bereiche der menschlichen Psyche niederschlagen. Hier wird endlich das fossile Kategorisieren abgeschafft und die Musik aufs neue und ohne daß ihre Herkunft bereits das Werturteil in sich birgt, danach befragt, ob sie der heutigen Zeit noch etwas bedeuten könne. In den Konzerten wird die klassische Musik Indiens und Europas, Pop, Jazz und Folklore gespielt, in den Diskussionen und Vorträgen werden Probleme des Musikverständnisses erörtert, sei es auf ästhetischer, sozialogischer oder formaler Ebene. In Ossiach ist es nicht entscheidend, wie, sondern was in welchem Zusammenhang gespielt wird.

Die Idee des Festivals und der Bruch mit der Veranstaltungstradition kam am deutlichsten in einem Konzert zum Ausdruck, in dessen erster Hälfte Friedrich Gulda ein Klavierkonzert von Mozart spielte und in dessen zweiter Hälfte die Popgruppe Pink Floyd auftrat. Da hörte sich also die in großen Scharen angereiste Schlafsackbrigade der Pop-Fans vielleicht zum erstenmal Mozart an, und das klassische Publikum lauschte mit Erstaunen der elektronischen Mischung von Science-Fiction- und Dracula-Musik aus den Lautsprechertürmen der englischen Super-Rocker. Wenn der Beethovenprofessor sich so für Popmusik einsetzt - so werden sich die an Plüschsessel und Stuck gewöhnten Klassikfreunde sagen -, dann muß da vielleicht doch etwas mehr dran sein als nur Hasch und ungewaschene Hälse. Und wenn ein Mozartspieler so wenig von hoher Kultur und Meistermythos hält, daß er Jazz spielt, Lieder im Wiener Dialekt singt und während der Zugabe eine Zigarette auf dem Flügel parkt, dann - so darf man den Gedankengang eines Pop-Fans nachzeichnen -, dann sind Mozart und Beethoven möglicherweise doch nicht nur alte Zöpfe. Gulda sieht sich nun tatsächlich in einer neuen Mittlerposition: Während seine Auftau-, Aufklärungs- und oft auch Provozierungsversuche in der Vergangenheit nur die Anhänger der klassischen Musik zum Ziel hatten,

wurde diesmal aus Popzirkeln der Wunsch an ihn herangetragen, in die Reihe der bisher auf Themen der improvisatorischen und außereuropäischen Musik beschränkten Vorträge auch solche über klassische Musik aufzunehmen. Dieser Wunsch, den man im nächsten Jahr erfüllen will, ist vielleicht Guldas größter persönlicher Erfolg des diesjährigen Forums.

Der Geist der Toleranz und Wißbegierde setzt sich auch außerhalb der geplanten Veranstaltungen allenthalben durch. Da spielt der Münchner Pianist Franz Hummel (der im übrigen ein brillantes Konzert mit neuer tschechischer Klaviermusik gab) in einer Wirtsstube mit dem Schlagzeuger Erich Bachtrügl zusammen, und es kommt zu einer großartigen Verständigung, obwohl der eine sein Vokabular von Bartok und Skrjabin und der andere aus dem Jazz bezieht. Der gleiche Franz Hummel studiert kurzentschlossen mit der Salzburger Free-Jazz-Gruppe Schallmomente (deren Mitglieder glücklicherweise alle Noten lesen können) ein Konzert für Klavier und Kammerensemble von Jaroslav Jiranek ein und spielt es in einem der offenen Nachmittagskonzerte (womit sich übrigens die in Ossiach etwas verfemte serielle Musik durch die Hintertür doch noch ins Programm mogelt); da steigt ein arabischer Trommler in eine Jazz-Jam-Session ein, und ein indischer Sitarspieler versucht sich mit Free-Jazz-Musikern zu arrangieren. Soziologen klären Ästhetiker über die politischen Aspekte der Musik auf und lernen ihrerseits, daß nicht jede Synkope und nicht jedes Glissando auf gesellschaftsverändernde Kompetenzen untersucht werden kann.

Ossiach und seine Umgebung sind dabei mehr als nur schöner Ausblick und Schwimmgelegenheit. Sie sind Raum und Ruhe, Wiese und Friede, sie sind Dorf ohne Nepp. In einer Stadt könnte dieses Festival kaum stattfinden. Nicht verschwiegen werden soll allerdings, daß einige Ossiacher fürchteten, die Invasion der Popjünger könne brave Touristen verschrecken. Man wird sich auch in Ossiach an Dürerhaarschnitte gewöhnen, und die geplante Volksabstimmung über die Weiterführung des Forums dürfte bei entsprechender Aufklärung wohl kaum eine Mehrheit für die Gegner bringen.

Ein wichtiger Faktor in der Atmosphäre des Festivals waren Paul und Limpe Fuchs, ein unter dem Namen Anima Sound reisendes Ehepaar, das auf meistens selbstgebastelten Instrumenten Musik zum Mitmachen spielt. Es ist keine Musik mit hohen



WEATHER REPORT: Trüb

Foto: Wunderlich/CBS

ästhetischen Qualitäten, sondern wirkt wie aus dem Betätigungsdrang von Kindern geboren und versteht sich mit ihrer technischen Imperfektion und ihrem Verzicht auf präexistente Formen und Gesetze als Aktivierung und Befreiung von Kreativität, die noch keine großen Fertigkeiten entwickelt hat. Das Publikum wurde zum Mitmachen aufgefordert, wobei allerdings sehr viel weniger herauskam als bei den nächtlichen Treffs unter freiem Himmel mit Friedrich Gulda und Franz Hummel. Zu einer Symbolgestalt des „Geistes von Ossiach“ aber machte sich Limpe Fuchs mit ihrem Auftritt beim „Noon in Tunisia“-Konzert.

Die Zusammenführung von Beduinemusikern aus Tunesien und Jazzmusikern wurde von dem Schweizer Pianisten George Gruntz zum erstenmal schon 1967 für eine Schallplatte und danach für einen Film organisiert und ist schon immer die geglückteste aller Begegnungen zwischen Jazz und Folklore gewesen, weil die arabische Musik mit John Coltrane und Yusef Lateef so intensiv Einzug im Jazz hielt, daß dieser heute bereits aus seiner eigenen Geschichte ein entsprechendes Vokabular zitieren kann. Nachdem die liturgischen Monodien eines tunesischen Chors im ersten Teil des Konzerts wegen des nicht verständlichen Textes und der monotonen Wiederholungen für den europäischen Hörer recht unergiebig geblieben waren, wurde die geschickt aus Motiven der maghrebinischen Musik zusammengesetzte Suite durch

die Spiellaune des Geigers Jean-Luc Ponty und des Sopransaxophonisten John Surman und durch das Engagement der Tunesier um Salah El Mahdi zum Höhepunkt des gesamten Festivals. Als Limpe Fuchs ohne Vorwarnung auf die Bühne ging, sich zunächst ein bißchen im Takt bewegte und dann dem tunesischen Oboenspieler das Mikrofon wegrückte, mußte man sie selbst bei liberaler Einschätzung von Hochstapelei für wahnsinnig halten, denn sie drängte sich hier in ein seit Jahren ausgefeiltes Konzept hinein und stellte sich zwei in der Welt führenden Jazzinstrumentalisten zum Vergleich, die in Musik-Colleges hochgepöppelt wurden und eine Unsumme musikalischer Erfahrungen haben. Jedoch, ihr Einsatz geschah genau an einer Stelle, die dafür wie geschaffen war, ihre aus jeder Tradition herausfallenden, verrückten Vokalisieren paßten auf eine unbeschreibliche Weise in diese Musik, deren Modalität (Beziehung des melodischen Geschehens auf nur einen Grundton) sie schemenhaft berücksichtigten. Dazu kam, daß Salah El Mahdi auf der Flöte und Barre Phillips am Baß den Spaß sofort mitmachten und die Sängerin sensibel begleiteten. Nach diesem Interludium trieb das Stück dem Finale zu, das eine Begeisterung ohne Beispiel auslöste: Das Publikum sang eine Viertelstunde lang eine der arabischen Melodien nach und tanzte auf der Bühne mit den Musikern.

Von den übrigen Vorstellungen können nur einige der herausragenden

oder mit besonderen Erwartungen empfangenen erwähnt werden. Enttäuschend war der Auftritt der neu formierten Pop-Jazz-Gruppe Weather Report, die mit einem Werbeaufwand gemanagt wird, wie er bisher bei Jazzensembles unüblich war. Wayne Shorter und Joe Zawinul haben Miles Davis verlassen, angeblich um etwas Eigenes zu machen. In Ossiach aber spielten sie genau das Miles-Davis-Konzept nach, nämlich lateinamerikanischen Poprhythmus mit darüberliegenden simplen Melodiefragmenten — aber eben ohne Miles Davis. Wayne Shorter war zwar physisch präsent, aber auch nicht viel mehr; musikalisch blieben die paar Töne, die er spielte, unwesentlich. Ebenso weit blieb Joe Zawinul hinter seiner gewohnten Form zurück. Er präsentierte einige modale Akkorde aus der Herbie-Hancock-McCoy-Tyner-Kiste und ließ es dabei bewenden.

Der Inder Arvind Parikh gab eine lucide Einführung in die klassische Sitarmusik seines Landes und spielte ein konzentriertes Konzert, bei dem er gelegentlich wieder Erklärungen gab und sogar in die Musik hineinsprach. Die Verbindung von Information und musikalischer Qualität machte Parikh zu einem der „Helden“ des Festivals. Für die Eröffnung sorgte der Madrigal-Chor Bukarest, dessen vibratoloser, homogener Klang das schönste Instrument ist, das sich die Chormusik der Renaissance wünschen kann.

Zurück noch einmal zu Gulda. Er gab auch eines seiner Klassik- und Jazz-Konzerte, diesmal allein. Er spielte im ersten Teil die Beethoven-Sonaten, die Wilhelm Backhaus vor zwei Jahren in Ossiach wegen seines schlechten Gesundheitszustandes (er starb eine Woche später) nicht mehr spielen konnte („Les Adieux“ und c-Moll, op. 111) und im zweiten Teil eigene Jazzstücke, in denen er sich die Geschichte des Jazzklaviers zusammenholte, von Fats Waller über Art Tatum, Erroll Garner und Oscar Peterson bis zu Lennie Tristano. Dazu gemischt waren Bar-Piano, Fugati und Rachmaninow-Pomp. Was entstand, waren leichtgewichtige und sehr pianistisch gedachte Charakterstücke, die nicht durch Originalität imponieren, aber immerhin durch die enorme Vielfalt dessen, was sich Gulda in einem Alter aneignen konnte, in dem die meisten Leute zu Lernprozessen kaum mehr fähig sind. Der Jazzspieler Gulda ist überzeugender als Teilnehmer von Jam Sessions, wo er Evergreens wie „So what“ und „What is this thing called love“ mit begeistern-

der Frische und Spontaneität herunterswingt. Eine etwas unglückliche Rolle spielt Gulda dagegen als Verbalisator seiner Gedanken, vor allem dann, wenn er sie schriftlich fixiert, wie er das in seinem kürzlich erschienenen Buch getan hat. Da ist vieles nicht zu Ende gedacht, anfechtbar und mit seiner eigenen Praxis nicht vereinbar. Es war dann traurig zu sehen, wie Gulda in der öffentlichen Diskussion über das Buch in eine gereizte Defensive geriet und mit seinen Ungereimtheiten eventuellen Gegnern seiner Festivalidee Wasser auf die Mühlen goß. Unhaltbar ist zum Beispiel seine Ablehnung der seriellen Musik, die er wahrscheinlich nur nach ihrem schriftlich geäußerten Regelkodex und nicht nach ihren Meisterwerken beurteilt. Dafür, daß sie nach Ossiach nicht gebeten wurde, dürfen nicht ein paar angeblich schlechte Erfahrungen mit einigen Stars der Richtung als Alibi dienen.

Ulrich Olshausen

(mit freundlicher Genehmigung der Frankfurter Allgemeinen Zeitung)

HEIDELBERG und ALTENA

Sie schauten besorgt zum Himmel: die Veranstalter der Heidelberger Jazztage und des Free Jazz Meeting in Altena. Beide hatten Konzerte unter freiem Himmel geplant: in Heidelberg sollte der Schloßhof hoch über dem Neckar, in Altena der Burghof hoch über der Lenne als romantischer Schauplatz das musikalische Erlebnis um eine stimmungsvolle äußere Nuance bereichern.

In Heidelberg hatte man Pech: starke Regengüsse sorgten dafür, daß die Vieltausend von den Schloßbauten reizvoll eingerahmten Stühle freibleiben: das Konzert fand im Saal statt. Historisch auch dieser zwar unter fürstlichem Dach, aber beschränkt in der Zahl der Plätze. Hunderte blieben draußen vor der Tür und waren ebenso ärgerlich, ihr Geld nicht gegen Ein-

laß tauschen zu können, wie die Veranstalter, die dieses Geld so nötig gehabt hätten. Das erste Konzert der Jazztage mit den German All Stars in der Aula der Universität war der Qualität der Musiker entsprechend zwar musikalisch hervorragend, konnte aber der Quantität der Besucher nach finanziell nicht Basis zur Unkostendeckung dieses Unternehmens sein. So hoffte man auf die bewährte Anziehungskraft des Jazz-Pop am zweiten Tag in der Stadthalle. Es schien zu klappen: Tausende strömten zu den Kassen, aber noch mehr versuchten's mit „gewaltigem“ Erfolg ohne Eintrittskarten: „Ein Fiasko“, klagte Niels Kroesen vom veranstaltenden Verkehrsverein der Stadt, „nur etwa ein Drittel der Zuhörer haben bezahlt!“ Aber ob sie sich zur Kasse bitten ließen oder nicht — gemeinsam schafften sich alle an den vom Rock-Rhythmus getragenen Klang- und Geräuscheffekten der drei nach Konzeption und Musikstruktur keineswegs eintönig gleichförmigen Gruppen. Da war die aus vielen musikalischen Stilelementen gewobene Musik des Colosseum aus England mit der markanten Saxophonstimme von Dick Heckstall-Smith, da ließ Klaus Doldinger seinem Temperament unter dem Motherhood-Aspekt freien Lauf, ohne den Jazz unter dem Rock verkümmern zu lassen, und da zeigte sich Wolfgang Dauner als skurriler Magier, der unter Assistenz seiner Musiker Ecetera immer neue Überraschungen aus den Sound- und Geräusch-Requisiten zaubert. Das Publikum hatte seine Freude und darunter nicht nur die „Hauptsache-es-rockt-gleicher-und-wie“-Leute, sondern gerade die, die zu differenzieren vermögen.

Nun, wem der Rock nicht paßt, konnte sich ja in Heidelberg anderes aussuchen. Wer nicht alles mitnehmen wollte, hatte freie Wahl zwischen German All Stars, Jazz-Pop und einem Pianistentreffen plus Phil Woods. Daß die European Rhythm Machine die Jazzfreunde nicht enttäuschte, bewies der anhaltende, begeisterte Beifall. Die Gruppe läßt erkennen, wieviele Ausdrucksmittel dem gut geschulten und ständig an sich arbeitenden Musiker zur Verfügung stehen, um selbst im über 70 Minuten durchlaufenden Spiel nie die Spannung abreißen zu lassen. Gordon Beck mehrte das Klangbild durch Wechsel zwischen Flügel und Elektro-Piano, der neue Bassist Ron Mathewson - Engländer wie Gordon — setzte ebenfalls sowohl Normal- als Elektro-Baß ein. Mittelpunkt jedoch blieb die nuancenreiche, ungemein lebendige Saxophonstimme von Phil Woods.

Zuvor waren Martial Solal und Horst Jankowski auf nicht restlose Zustimmung gestoßen. Solal hatte die gewiß nicht leichte Aufgabe, mit seiner ambitionierten Musik, die er mit den beiden Bassisten Bibi Rovere und J. F. Jenny-Clark bot, den Abend zu eröffnen. Seine Spielart möchte man nach ihrem klaren und logischen Aufbau fast als klassisch bezeichnen und der Großteil des Publikums verfolgte das, was sich zwischen Klavier und den beiden Bässen an Feinheiten der melodischen Verflechtungen vollzog, mit entsprechender Konzentration. Die sich Anreißerisches gewünscht hatten, mußten da freilich passen und ließen ihren Mißmut hören. Horst Jankowski bewies dann mit modernem Swing, Blues und Bailad sowohl seine großartige Technik als auch sein Feeling. Eberhard Weber und Hermann Mutschier — beide auf ihre Art glänzend bewährte Musiker — waren jedoch zu kurzfristig eingestiegen und zu verschieden in ihrer Auffassung, um mit Jankowski zu einem integrierten Trio zu gelangen. Eine kleine Unstimmigkeit, die man bedauerte, aber keineswegs Anlaß zu Mißfallensäußerungen. Es war auch wiederum nur ein kleiner Zuhörerkreis, der sich darin gefiel.

Im Alleingang aber gewann dann Friedrich Gulda das Publikum für sich. Der Flügel fraß ihm, der in bester Laune musizierte, wahrhaft aus der Hand. Hier technisches Brillantfeuerwerk, dort sparsames Andeuten, einmal konzertantes Gestalten, zum ändern hart swingendes Stride-Piano, lyrische Themen und Blues - souverän ließ dieser Meister-Pianist ein ungemain farbiges Programm abrollen, das die Zuhörer mit wahren Ovationen quittierten. Und als Regen und die trotzdem eisern draußen verharrende Menschenmauer den vorgesehenen Gang in die Pause verhinderten, überbrückte Gulda die notwendige Umbau-Unterbrechung durch Zugaben, ohne sich von dem unruhigen Hin und Her auf der Bühne stören zu lassen. Bitt schön, des kann und des macht net a jeder!

So hatte Heidelberg also seine Jazztage. Sie liefen durch höhere und niedere Gewalt nicht so reibungslos ab, wie man sich's erhofft hatte, aber immerhin gingen sie doch so gut über die Bühnen der Stadt, daß man sie auch im nächsten Jahr wieder durchführen will.

Altena stand das Free Jazz Meeting noch bevor. Als der große Tag in der



Stadt mit Umleitungen, Halteverboten und ordnendem Polizeiaufgebot begann, wallfahrteten auch schon die ersten Jazz- oder Nichtjazz-Jünger mit Sack und Pack gen Burgtor. Es gibt nur eines, und jeder, der es passierte, zahlte brav seinen Obolus. Wolken am Horizont schreckten nicht und tatsächlich kam — von kurzem Gesprüh abgesehen - der große Regen erst am nächsten Tag. Glückliche VHS Altona, die zu diesem Meeting aufgerufen und dafür zunächst tief in den Säckel gegriffen hatte.

So war der Burghof schon beachtlich gefüllt, als am frühen Nachmittag die Association von Pierre Courbois einen Vorgeschmack gab auf all das freie, verstärkte, rockende, ineinanderfließende Musizieren, das da noch zu erwarten war. Das Drängen der vier Assoziierten zu neuen Strukturen wirkte zuweilen etwas undurchsichtig, doch konnten es die akustischen Verhältnisse gewesen sein, die zu einer nicht immer ausgeglichenen Balance beitrugen. Immerhin hatte man zu dieser Zeit noch Gelegenheit, sich einen in dieser Hinsicht günstig erscheinenden Platz zu suchen. Später war das im Gedränge auf dem Burghof nicht mehr möglich, und die unaufhörlich bergauf strömenden Besuchermengen schienen kein Ende zu nehmen. Als sie den Brötzmanschen Instrumenten-Transport behinderten, sprang die sehr integrierte musizierende Alan Skidmore Gruppe ein. Ausgehend von fast bop-artigen Themen folgten orgiastische Ausbrüche der Saxophonstimmen von Skidmore und Mike Osborne, ekstatische Verdichtungen mündeten in explosionsartige Tutti. Und dann waren da wieder die hymnischen und die lyrischen Parts, die der Pianist John Taylor durch sein wie sanfter Wellenschlag pulsierendes Spiel besonders markierte. Nicht zu vergessen die mit beachtlichem Feeling instrumental eingesetzte Stimme der Sängerin Norma Winstone.

Doch dann scheuchten Brötzmans Tenorschreie und Han Benninks harte Schläge die Zuhörer auf. Den dritten Mann ließen sie nur gelegentlich auftauchen: man sah van Hove wohl am Klavier agieren, doch hörte man ihn nur, wenn seine Partner vom Crescendo stiegen oder ihm die Chance gaben, allein Melodisches kontrastierend einzuwerfen. Eine deftige Kost wurde verabreicht, die sich jedoch als gut bekömmlich erwies.

Ein Leckerbissen wurde mit dem New Jazz Ensemble 71 kredenzt: mischte doch Karin Krog durch ihren ungemein variationsreichen stimmlichen Einsatz einen faszinierenden Sound in das instrumentale Spiel. Der

PARIS

Rahmen stimmlicher Ausdrucksmöglichkeiten spannt sich bei ihr von zarter Lyrik bis zur berstenden Dynamik, und wie sie mit dem Ton spielt, ihn angeht oder verläßt, verwandelt, ihm hier menschliches, dort instrumentales Gepräge gibt, das ist in dieser Manier noch einzigartig. Mit Manfred Schools Trompete ging sie in ein reizvolles Tete-à-tete ein, kokettierte dann auch mit dem Schlagzeug von Cees See. Mangelsdorff steuerte eines seiner gut ausgewogenen, stets ästhetischen Posaunensoli bei, Gerd Dudek trieb das Sopransaxophon vital in höchste Höhen, Peter Trunk zeigte sein Format als Solist auf dem Baß, Wolfgang Dauner fehlte.

Ein Genuß auch das Tomasz Stanko Quintett. Von in der Folklore wurzelnden Themen ausgehend, wurde in oft raffinierter Weise mit dem Sound gespielt, wobei Altsaxophonist Zbigniew Seifert mit Geigentönen besondere Nuancen ins Spiel brachte. Steigerungen zu emotionellen Free-Jazz-Parts mit Stankos im hohen Register geblasenen Trompete als kraftvoller Dominante bildeten einen Klimax, von dem immer wieder geschickt zum Thema zurückgeführt wurde. Ein weiteres Zeugnis für das bemerkenswerte Jazzleben in Polen.

Glänzend auf ging dann die Rechnung Albert Mangelsdorff 4 plus John Surman 3: ein Septett von überraschender Geschlossenheit war das Resultat. Adäquate Musiker begegneten sich auf der ihnen gemäßen Ebene, regten sich gegenseitig an, ließen sich gern einmal aus dem Konzept bringen — jenem nämlich, dem sonst jeder im Trio oder Quartett folgt.

Den Schlußstrich zog der vor der Reise ins Newport-Abenteuer stehende Dave Pike Set. Geschickt wurden Anregungen von außen mit Selbsterarbeitetem vermengt, wechselten lyrisch zarte und vital rockende Parts, verband sich Konzipiertes mit spontan Improvisiertem. Und ihre Musik hielt die Zuhörer trotz später Stunde und wachsender Regentendenz auf dem romantischen Burghof.

Bedauerlich war nur für den rührigen Meeting-Organisator Heinz Bonzak die Quittung für allzu strapaziösen Einsatz: ein Zusammenbruch führte ihn ins Krankenhaus, wo man ihn jedoch wieder so weit fit machte, daß er wenigstens am Schlußtreffen im Burgrestaurant teilnehmen konnte. Kollege Karl Heinz Klüter hatte den Programmablauf allein organisieren müssen. Doch ist das Meeting so gut gelaufen, daß man sicher sein kann: auch 1972 wird es New Jazz auf Burg Altena geben. W. Dieterich

Angeichts der Schwemme von Langspielplatten des Labels „BYG“ (deren Programm jedoch etwas zu gleichförmig ist) und in neuerer Zeit auch der neuen, progressiven Marke „Futura“, die aus Paris nach Deutschland kommt, und im Bewußtsein, daß es in der französischen Metropole zwischen zehn und zwanzig jazzorientierte Clubs gibt, sollte man annehmen, daß Paris mit Jazz übervoll ist. Die Wirklichkeit zeigt sich dagegen — zumal in den Sommermonaten — etwas enttäuschend. Paris ist für einige Jazzer zwar ein geeignetes Domizil, aber ihr Brot verdienen sie anderswo: There is not much bread in Paris. Manchen trifft man auch auf dem „Boul' Mich“ lediglich als Touristen an.

Das „Chat Qui Peche“ in der Rue de la Huchette zeigt nach wie vor am meisten Aktivität, es bietet allabendlich live Musik eines kompetenten — meist amerikanischen — Stars. Kürzlich residierte der Pianist Hampton Hawes einige Wochen dort und sollte von Sonny Rollins oder Jaki Byard abgelöst werden. Obgleich er schwarz ist, hat Hawes mehr vom Lyrismus eines Bill Evans als vom soul-orientierten Spiel der meisten schwarzen Pianisten. Hawes ist ein hervorragender Techniker, läßt sich jedoch dabei nicht zu hohlem Geklimper verleiten. Am dritten Abend seines Engagements hörte ich ihn mit Henry Franklin am Baß und Michael Carvin, einem schwarzen Musiker aus den französischen Kolonien, am Schlagzeug. In jedem Titel spielte Hawes eine große Skala von Farben an. Die meisten Themen, zum Beispiel „Someday my prince will come“, packte er in einem balladesken Stil an, brachte sie zum Swingen, wechselte Tempi, improvisierte streckenweise modal, teils sparsam, teils funky, teils in barocker Fülle. Franklin, ein technisch beschränkter Bassist, versuchte mit dem Pianisten in Kommunikation zu treten, Carvin, an diesem Abend jedenfalls ein Ego-Tripper, bemühte sich nicht um echtes Zusammenspiel. Er trommelte undifferenziert mit geschlossenen Augen vor sich hin, sah keine von Hawes Zeichen und hörte wenig. Der sensible Pianist fühlte sich sichtlich unwohl, beendete seinen letzten Set sehr frühzeitig und verließ wortlos den Raum. Das Publikum schien seinerseits mehr Spaß an den überlangen Soli Carvins — offenbar ein Maitre

de Plaisir im „Chat“ — zu haben, als an den großartig angelegten Versuchen Hampton Hawes. Es war enttäuschend, daß eine unfähige Rhythmusgruppe — dieses alte europäische Lied sollte ausgesungen sein — einen guten Jazzabend verdarb.

Am folgenden Abend traf ich im Bistrot um die Ecke den aus Saarbrücken stammenden Pianisten Siegfried Kessler. Er hat in Paris bei vielen Gelegenheiten alle prominenten Americans in Europe begleitet und ist im Bop eines Johnny Griffin ebenso zu Hause wie im *Free-Jazz* eines Robin Kenyatta. Mit dem Bassisten Didier Levallet, Jeff Seffer, der Sopran-, Tenorsaxophon und Klarinette bläst, und Jean-My Truong am Schlagzeug hat er nun eine vielversprechende Gruppe gegründet, die sich „Perception“ nennt. Außerdem bereitete er gerade seine zweite Trio-Platte für Futura vor — wahrscheinlich mit dem Bassisten GUS Nemeth und dem Schlagzeuger Art Taylor. Kessler würde gerne mehr in Deutschland arbeiten, obwohl er sich in Paris sehr wohl fühlt. „Ich möchte wissen, warum die alle immer so unglücklich aussehen“, meinte er, als er das Photo von Joachim Kühn auf dem Titelbild von „Jazz Hot“ sah.

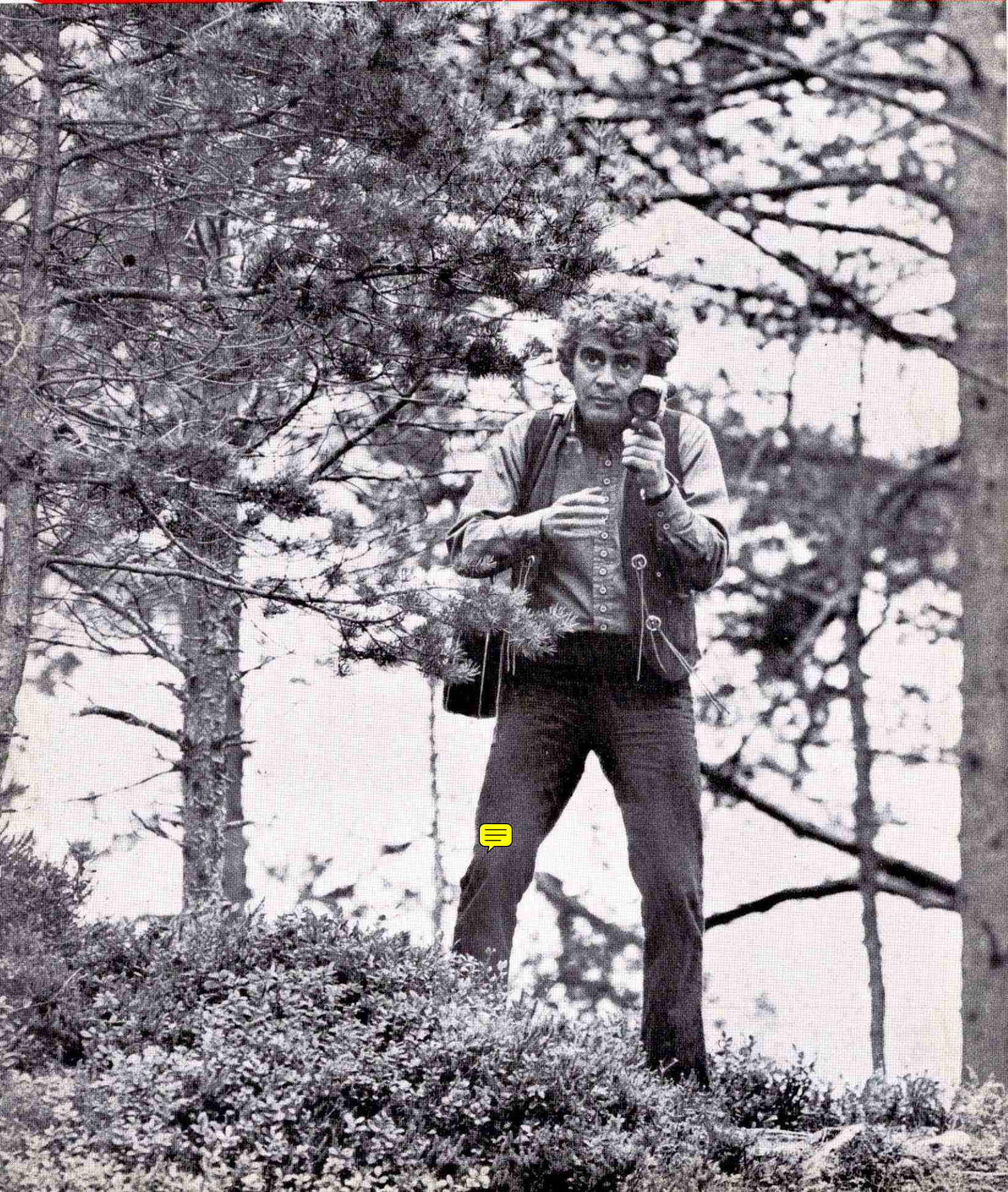
Einen guten Jazz-Nachmittag veranstaltete das „Cohelmecc“-Ensemble im Jardin du Luxembourg. Der Name leitet sich von den Namen der Musiker ab: dem Saxophonisten Jean Cohen, dem Pianisten Dominique Elbaz und den Brüdern Francois und Jean-Louis Mechali an Baß und Schlagzeug. Mit Sopran-, Alt- und Tenorsaxophon, Flöte, Baßklarinetten, Baß und Schlagzeug spielte die Gruppe mehrere suitenhafte Eigenkompositionen, in denen sich modale und freie Passagen in rhythmisch und dynamisch differenzierten Spielweisen abwechselten. Auch hier war der Drummer am schwächsten, dafür überraschte der junge amerikanische Flötist und Baßklarinetist Evan Chandlee. Die nicht durchweg jungen Zuhörer im und um den Pavillon, in dem sonntags Marschkapellen und dergleichen spielen, folgten dem Geschehen mit Interesse.

Natürlich kann man in Paris außerdem noch das eine oder andere an Jazz erleben, muß es sich aber erkaufen können, mal hier mal dort 20 Francs hinzublättern: Eddy Louis spielte während meines Aufenthaltes im „Jazz Inn“ und Stephane Grappelly im Dachgarten des Hilton Hotels. Der avantgardefreundliche Gill's Club ist dagegen zeitweise ganz geschlossen. Günter Buhles

Sept. 1971
Nr. 9/XX
DM 2,-
sfr. 2,50
öS. 14,-

B 21032 E

RODOLPH



JAZZ NEWS

King Curtis gestorben

Am Freitag, dem 13. August, wurde King Curtis im Verlauf eines Streitgespräches, das sich in der 86th Straße in New York abwickelte, von seinem Widersacher niedergestochen. Curtis war sofort tot. Erst kürzlich hatte sich der aus Texas stammende Saxophonist und Sänger noch beim Montreux Jazz Festival vorgestellt und war stürmisch gefeiert worden. Seine blues- und gospelgetränkte Saxophonstimme, die sich so unverwechselbar über den musikalischen Hintergrund erhob, ist für immer verstummt. Curtis Ousley — so sein voller Name — war 36 Jahre alt.



KING CURTIS

Foto: Jörg Becker

Mahalia Jackson auf Europatournee

Mahalia Jackson, The World's Greatest Gospel Singer, unternimmt im September und Oktober ihre bisher ausgedehnteste Europa-Tournee. Nach dem bisher vorliegenden Reiseplan wird sie in folgenden Städten gastieren: 8. Sept. Hannover, 11. Düsseldorf, 14. Nürnberg, 17. Gütersloh, 20. Frankfurt, 23. Berlin, 26. München, 29. Basel, 2. Okt. Lausanne, 4. Zürich, 7. Genf, 11. Lugano, 13. Hamburg, 16. Essen und 18. Stuttgart. Die Tournee wird von der Konzertdirektion Kurt Collien in Hamburg durchgeführt.

Reise zum New Orleans Jazz Festival 1972

Auch im nächsten Jahr wird das Londoner Charterunternehmen „Must Fly International“ in Zusammenarbeit mit dem Jazzmusiker Mike Casimir und dem Jazz *Bazaar* einen Charterflug zum New Orleans Jazz Festival organisieren. Einstimmig berichteten die Jazzfreunde aus England, Holland, Frankreich, Belgien, Italien, Dänemark und Schweden von dem großen Erfolg der Reise zum diesjährigen New Orleans Jazz Festival. Für das Jahr 1972 ist ein noch größerer Andrang zu erwarten. Interessenten wenden sich an den Jazz *Bazaar*, Hans W. Ewert, 5466 Neustadt, Rotterdam.

8. Internationales Jazz Festival Prag

Von 27. bis 30. Oktober findet in Prag das 8. Internationale Jazz Festival statt. Veranstaltet wird es von Hradec Kralove, den tschechoslowakischen Musikinstrumenten-Produzenten, dem Rundfunk und Fernsehen, den Supraphon Musikverlegern und Schallplattenproduzenten und der sozialistischen Jugendvereinigung. Bisher wurden verpflichtet: für den 27. Oktober das Frick Guin Sextett, Frankreich, das Günther Fischer Quintett, DDR, das Jazz Orchester des Tschechoslowakischen Rundfunks unter Leitung von Kamil Hala, die Blue Effect Rock Group, Prag, die Mik@ Westbrook Jazzband, England; für den 28. das Traditional Jazz Studio Prague mit George Webb, die Leningrad Dixieland Jazz Band, der Flöten-Workshop mit Simeon Shterev, Bob Downes, Jiri Stivin und die Gewinner des internationalen Wettbewerbs junger Jazzmusiker aus sozialistischen Ländern; für den 29. das Jack van Poll Trio, Holland, Jazz Q, Prag, das Dan Mindrila Quartett, Rumänien, Phil Woods European Rhythm Machine; und für den 30. Oktober das Rudolf Tomsits Quartett, Ungarn, die Old Metropolitan Jazzband, Polen, das Miles Davis Sextett, die Minton Playhouse Jazz Giants mit Dizzy Gillespie, Sonny Stitt, Kai Winding, Theolonious

Monk, George McKibbin und Art Blakey. Kartenbestellungen sind zu richten an das Festivalbüro, 25, pplk. Sochora, Prag 7, Telefon 37 05 56.

Europäisches Hot Jazz Festival

Das Europäische Hot Jazz Festival findet vom 24. bis 26. September im Volksbildungsheim Frankfurt statt. Es umfaßt zwei Konzerte (24. und 26.) einen Jazzbandball (25.) und eine Filmvorführung (26. 9., 16.00 Uhr). Veranstaltet wird dieses Treffen der Hot Jazz Bands von der Gesellschaft zur Förderung des New Orleans Jazz in Frankfurt-Höchst.

Resultat des Down Beat Kritiker Polls

38 Jazzkritiker aus aller Herren Länder wurden von der amerikanischen Jazz Zeitschrift Down Beat für ihren Kritiker Poll wieder um ihre Meinung befragt, welche Bands, Komponisten und Arrangeure, Solisten, Sänger und Sängerinnen sie derzeit für die besten ihres Fachs halten. Die Umfrage teilt sich wie immer auf in die Kategorien „Established talent“ — etabliertes Talent — und „Talent deserving of wider recognition“ — Talent, das mehr Beachtung verdient

(in der folgenden Aufzählung in Klammern gesetzt). Wir führen jeweils die drei Musiker auf, die die meisten Stimmen erhielten. **Big Band:** Duke Ellington, Thad Jones-Mel Lewis, Count Basie (Sun Ra, Gerald Wilson, Duke Pearson). **Combo:** Miles Davis, World's Greatest Jazzband, Phil Woods (Art Ensemble of Chicago, JPJ Quartett, World's Greatest Jazzband). **Komponist:** Duke Ellington, Wayne Shorter, Joe Zawinul, Carla Bley, Joe Zawinul, Alan Broadbent). **Arrangeur:** Duke Ellington, Gil Evans, Thad Jones (Herbie Hancock, Gil Evans, Frank Zappa). **Trompete:** Dizzy Gillespie, Miles Davis, Clark Terry (Roy Eldrige, Lester Bowie, Bill Chase). **Posaune:** Vic Dickenson, Roswell Rudd, J. J. Johnson (Vic Dickenson, Bill Watrous, Clifford Thornton). **Flöte:** James Moody, Roland Kirk, Jeremy Steig (Norris Turney, James Spaulding, Hubert Laws). **Klarinette:** Russell Procope, Jimmy Hamilton, Tony Scott (Bob Wilber, Frank Chase, Eddie Daniels). **Sopransaxophon:** Wayne Shorter, Bob Wilber, Budd Johnson (Budd Johnson, Jerome Richardson, Bob Wilber). **Altsaxophon:** Phil Woods, Ornette Coleman, Lee Konitz (Frank Strozier, Norris Turney, James Moody). **Tenorsaxophon:** Dexter Gordon, Sonny Rollins, Stan Getz (Harold Ashby, Budd Johnson, John Klemmer). **Baritonsaxophon:** Harry Carney, Gerry Mulligan, Pepper Adams (Pat Patrick, Ronnie Cuber, Sahib Shihab). **Geige:** Jean-Luc Ponty, Ray Nance, Joe Venuti (Michael Wite, Joe Venuti, Sugar cane Harris). **Vibraphon:** Bobby Hutcherson, Milt Jackson, Gary Burton (Roy Ayers, Karl Berger, Dave Pike). **Klavier:** Earl Hines, Bill Evans, Cecil Taylor (Jaki Byard, Tommy Flanagan, Dave Burrell). **Orgel:** Jimmy Smith, Larry Young, Wild Bill Davis, (Eddy Louiss, Keith Emmerson, Milt Buckner). **Gitarre:** Kenny Burrell, Jim Hall, B. B. King (Dennis Budimir, John McLaughlin, Attila Zoller). **Baß:** Richard Davis, Ray Brown, Ron Carter (Miroslav Vitous, Dave Holland, Niels-Henning Ørsted-Pedersen). **Schlagzeug:** Elvin Jones, Buddy Rich, Jo Jones (Gus Johnson, Harold Jones, Alan Dawson). **Verschiedene Instrumente:** Roland Kirk, Manzanillo, Stritch, Yusef Lateef, Oboe, Toots Thielemans, Mundharmonika (Russ Whitman, Baß-Saxophon, Malachi Favors, Percussion, Ron Carter, Cello). **Sänger:** Louis Armstrong, Ray Charles, Leon Thomas (Richard Boone, Eddie Jefferson, Grady Tate). **Sängerin:** Ella Fitzgerald, Sarah Vaughan, Carmen McRae (Betty Carter, Roberta Flack, Karin Krog). **Blues/Rhythm and Blues Gruppe:** B. B. King, Muddy Waters, Blood, Sweat

& Tears (Soft Machine, Mothers of Invention, Farmer Brown). In die **Hall of Fame** wurden Roy Eldrige und Django Reinhardt mit der gleichen Punktzahl gewählt, danach rangiert Clifford Brown. Als **Platte des Jahres** wurden ausgezeichnet: Duke Ellington: „New Orleans Suite“, Miles Davis: „Jack Johnson“ und Bill Evans: „Alone“, als **Wiederveröffentlichung des Jahres:** Bessie Smith Alben, Clifford Brown Quartett in Paris.

My New York

Unter diesem Motto berichtet **Babs Gonzales** dem JP:

Der Monat August stand in New York im Zeichen des Gedenkens an Charlie Parker, der am 29. August, 51 Jahre alt geworden wäre. Pianist Red Garland ist nach zehnjähriger Abwesenheit (er spielte in Texas), wieder zurückgekehrt und tritt im „Peg-legs“ zusammen mit dem Bassisten Wilbur Ware und dem Schlagzeuger Philly Joe Jones auf. — An der Beerdigung von King Curtis nahmen über 600 Menschen teil. Es sangen Aretha Franklin und Stevie Wonder. - Roy Eldridge wurde wieder aus dem Krankenhaus entlassen und spielt bei „Jimmy Ryan's. - Bei „Bradley's“ im Village kann man Bobby Timmons, im „Needles Eye“ Barry Harris, im „Baron“, dem einzigen Jazzclub von Harlem, James Moody hören. Im „Trude Hellers“ im Village improvisierte Ahmad Jamal mit seinem Trio vorwiegend über Charlie-Parker-Themen. - Dizzy Gillespie gab Konzerte mit einem Symphonie Orchester. — Gerald Wilson gastierte eine Woche lang mit seiner Big Band in New York. - Im Oktober wird Ben Webster wieder hierher kommen, Konzerte geben und Platten aufnehmen. — Unter dem Motto „Bebop revisited“ stand ein Konzert, bei dem Clark Terry mit seiner 18-Mann-Band und meine „3 Bips & A Bop“ auftraten. Ich hatte als Gastmusiker noch Stanley Turrentine, Wilbur Ware, Walter Davis und Roy Haynes dazu verpflichtet. — Yusef Lateef machte mit einem 32-Mann-Streichorchester phantastische Aufnahmen. — Das Duke Ellington Orchester gastierte im New Yorker High-Society-Lokal „Rainbow Room“. Ich war als Sänger dabei. — Die Posaunistin Melba Liston, die auch großartig arrangiert, soll in der nächsten Saison eine eigene Fernseh-Show nach Art ihres Kollegen und ehemaligen Orchesterchefs Quincy Jones aufziehen.

Unkonventionelle Musikerziehung für Kinder

Das Jugendamt Dortmund startete am 4. September von 14 bis 17 Uhr im Haus der Jugend eine Veranstaltungsreihe unkonventioneller Musikerziehung für Kinder. Verpflichtet wurde dazu das Wolfgang Dauner Trio, das auch einen Synthesizer zum Einsatz brachte. Die Veranstaltung zielte darauf hin, die Kinder zu einer bewußten Wahrnehmung der Musik zu führen, sie vom gedankenlosen Konsumieren zum befreienden Mitspiel zu animieren. Die Kinder konnten sich in den musikalischen Ablauf einmischen, dazu waren alle Arten von mitgebrachten Instrumenten geeignet. Eintritt und Teilnahme waren kostenlos.

Bestverkaufte Jazz-LPs sind derzeit nach dem amerikanischen Musikmagazin Billboard: „Second movement“ von Eddie Harris und Les McCann, „Chapter two“ von Roberta Flack, „To be continued“ von Isaac Hayes, „Bitches brew“ von Miles Davis, „Back to the roots“ von Ramsey Lewis, „Thembi“ von Pharoah Sanders, „Weather Report“, „Jack Johnson“ von Miles Davis, „Sugar“ von Stanley Turrentine und als 11. Hit Platte „San Francisco“ von Bobby Hutcherson und Harold Land.

Blue Note hat kürzlich wieder die ersten Single-Platten seit Jahren herausgebracht: eine von Bobby Hutcherson mit dem Titel „Unach Pt. 1 and 2“ und eine weitere von Richard Groove Holmes mit dem „Love Story Theme“.

Das Monterey Jazz Festival wird im Rahmen seines Programmes am 19. September einen Tribut an die Jazz at the Philharmonie Unternehmen leisten. Dazu wurden verpflichtet: Clark Terry, Bill Harris, Benny Carter, Zoot Sims, Eddie Lockjaw Davis, Oscar Peterson, Ray Brown, Louie Bellson und Sarah Vaughan.

Die Yamaha Foundation für Musikerziehung veranstaltete Ende August ein Jazz Festival in Nemu no Sato, einem Musikzentrum in Zentraljapan nahe des Mikomoto Pearl Island. Mitwirkende waren das Sadao Watanabe Sextett, Nobuo Hara und die Sharps and Fiats, Toshiyuki Miyama und das New Herd Orchestra, das Terumasa Hino Quintett, das George Otsuka Trio, das Yosuke Yamashita Trio, das Masahiko Sato Trio und das Masahiko Kikuchi Quintett.

Action 71 nennt sich eine Jazzgruppe, die sich in Stuttgart vor einiger Zeit formiert hat. Mitwirkende sind Frederic Rabold tp, Paul Schwarz p, Jan Jankeje b, und Alex Lauser dm. Das Quartett gastierte schon in zahlreichen Jazzclubs.

Peter Brötzmann hat in seiner Trio-Besetzung plus Albert Mangelsdorff für FMP in Berlin eine Platte von einem live-Auftritt aufgenommen, die demnächst erscheinen wird. Beim Festival in Gent stellt sich Brötzmann wieder mit größerer Gruppe vor: zu seinem Trio mit Fred van Hove, Klavier, und Han Bennink, Schlagzeug, gesellen sich am 23. Oktober die Posaunisten Albert Mangelsdorff, Paul Rutherford und Günter Christmann. Tuba bläst Peter Kowald.

Charlie Byrd trat Mitte August bei einem Guitar Evening in der Town Hall auf, bei dem noch die Gitarristen George Barnes, Bucky Pizzarelli, Chuck Wayne, Tiny Grimes und John McLaughlin zugegen waren.

Benny Carter und seine Big Band, Teddy Buckner, Manny Klein, Harry Edison, Cat Anderson und Shorty Sherock spielten Mitte August bei einem zum Gedenken an Louis Armstrong im MacArthur Park in Los Angeles veranstalteten Konzert.

Ray Charles konnte kürzlich sein 25jähriges Jubiläum im Showbusiness feiern. Dafür wurde er von der Florida A & M Universität mit einem speziellen Verdienstorden ausgezeichnet. Seine neueste Platte „Volcanic Action Of My Soul“ wurde bereits zu einem weltweiten Erfolg.

Chicago Blues Festival — unter diesem Motto werden vom 3. bis 25. November folgende Blues-Stars in Europa sein: Big Joe Williams, Cousin Joe, Clarence „Gatemouth“ Brown, Jimmy Dawkins, Mac Thompson und Ted Harvey. Die Tournee wird von Black And Blue Productions, Bordeaux, durchgeführt.

Klaus Doldingers Motherhood produzierte vor kurzem eine Platte für die Hamburger Firma Kinney. Die Motherhood gastiert am 16. September in Zürich, am 25. in Langenberg und ist am 20. September Gast beim Beat Club von Radio Bremen.

Ella Fitzgerald mußte sich Ende Juli im American Hospital in Paris einer Augenoperation unterziehen.

Stan Getz wird ab 13. September für drei Wochen im Ronnie Scott Club in London spielen.

Gunter Hampel ist aus NewYork, wo er u. a. kürzlich ein Konzert für die

Radiostation der Columbia University gab, wieder nach Göttingen zurückgekehrt. Er hofft auf Spielmöglichkeiten mit seinem Quintett, in dem Boulou Ferré, Gitarre, Michel Waisvisz, el. Putney, Freddy Gossey, Bass, und Sven Johansson, Schlagzeug, spielen. Möglicherweise kommt die Sängerin Jeanne Lee dazu, mit der sich das Quintett bei den Berliner Jazztagen vorstellt.

Lil Hardin starb im Alter von 68 Jahren während eines Memorial Konzertes für Louis Armstrong in Chicago an einem Herzschlag. Sie war Pianistin in der alten King Oliver Band, in der ersten Hot Five und Seven von Armstrong, mit dem sie bis 1932 verheiratet war, und hat auch eigene Gruppen geleitet.

John Lee Hooker wurde Anfang August ins Krankenhaus eingeliefert, wo er sich einer Unterleibsoperation unterziehen mußte. Seine ursprünglich im Oktober vorgesehene Tournee mit der Canned Heat mußte verschoben werden. Hooker wird jetzt definitiv erst am 25. November nach Europa kommen.

Howlin' Wolf hat für das Rolling Stone Label in London eine Platte aufgenommen, bei dem er mit Ringo Starr, Eric Clapton, Steve Winwood, Bill Wyman und Charlie Watts zu hören ist. 10 Tage nach Veröffentlichung der Platte waren schon mehr als 10000 Exemplare davon verkauft.

Jan Huydts erhielt für Oktober eine Einladung mit seinem Trio, das aus Alfred Haurand, Baß, und Leo de Ruiter, Schlagzeug, besteht nach England zu kommen. Gastspiele in Liverpool, Manchester, Gloucester, Birmingham und London sind geplant.

Stan Kenton konnte Ende Juli seine Tätigkeit als Bandleader nach fast viermonatiger Unterbrechung wieder aufnehmen, nachdem er sich von einer Bauchspeicheldrüsenoperation wieder erholt hatte. Er plant, im nächsten Jahr wieder auf Gastspielreise nach Europa zu gehen. Bisher liegen erst die Daten für London fest: 9. bis 15. Februar.

Bernd Koeppen, Pianist aus Wuppertal, hat zusammen mit dem Bassisten UN Weiche eine neue Gruppe aufgestellt. Koeppen spielte zuvor mit Gerd Dudek Free Jazz, jetzt ist Axel Petry als Saxophonist und Klarinettist zur „Unit“, wie sich die neue Formation nennt, gestoßen. Außerdem ist der Schlagzeuger Charly Weiß dabei. Die Unit ist zu buchen über Hans Ger-

ken, 56 Wuppertal 1, Neue Friedrichstraße 49, Telefon 45 23 74.

Hans Koller hat vor kurzem ein neues Free Sound Quintett gegründet, das nach seinen eigenen Worten die beste Combo ist, die er je hatte. Mit ihr wird der derzeit in Wien lebende Tenorsaxophonist im Oktober auf Deutschlandtournee gehen.

Joachim Kühn hat ein neues Trio mit Peter Warren, Baß und Cello, und Pierre Favre, Schlagzeug, gegründet, das sich Kühn-Warren-Favre nennt. Die erste Platte dieses Trios wird in diesen Tagen für Metronome produziert. Ihr Konzertdebüt geben die drei Musiker am 11. September in Paris-Vercennes, zu buchen sind sie über Lee Norman, 10 Rue de Marcq, St. Pierre Capelle, Belgien, Tel. Vorwahl Brüssel 553084. Lee, die Frau von Stu Martin, managt auch das John Surman Trio. Zwei Monate schon liegt Joachim Kühns Piano-Solo Album vor, das er für die Pariser Firma Futura produzierte, jetzt erschien seine zweite Solo-LP bei Byg unter dem Titel „Paris is wonderful“. Kühn spielt auch immer noch mit Jean Luc Ponty zusammen, mit dem er in letzter Zeit bei verschiedenen Festivals in Italien, Holland, Südfrankreich usw. gastierte. Vor ein paar Tagen erreichte ihn eine Einladung von George Gruntz zur Keyboard Conclave 71, die vom 13. bis 19. September in Zürich stattfindet und an der 7 Pianisten teilnehmen.

Ted Lew-is, Bandleader seit 1916 und bis zum 75. Lebensjahr aktiv, starb am 25. August in New York. Er war 81 Jahre alt. In seinen Dance- und Show-Bands spielten einst Muggsy Spanier, George Brunies und Benny Goodman.

Das Modern Jazz Quartet ist jetzt wieder bei Atlantic und hat mit dieser Plattengesellschaft einen langjährigen Vertrag unterschrieben.

Nikodemus, wie sich das Modern Jazz Ensemble der Jazzabteilung der Grazer Musikhochschule nennt, wurde beim VI. Internationalen Jazz Festival in San Sebastian mit dem ersten Preis ausgezeichnet. Die Gruppe besteht aus: Cap Bauer, Posaune, Wolfgang Engstfeld, Tenorsaxophon, Herwik Matschy, Baritonsaxophon, Andre Jeanquartier, Klavier, Hans Hartmann, Baß, und Wolfgang Wüst, Schlagzeug.

Pantarei ist der Name einer neuen Free Jazz Gruppe, die sich im Sommer dieses Jahres formierte. Sie besteht aus drei ehemaligen Mitgliedern der „Just Music“ Gruppe: Alfred Harth, Tenorsaxophon und Baßklari-

nette, Franz Volhard, Baß, und Thomas Cremer, Schlagzeug. Dazu kam jetzt noch die belgische Pianistin Nicole Van den Plas. Gebucht werden kann die Gruppe über Thomas Cremer, 6000 Frankfurt, Freiligrathstr. 36.

Dave Pike gibt mit seinem Set am 11. September ein Benefiz-Konzert im Rosengarten in Wetzlar. Anlaß ist das 25jährige Bestehen des Vereins Lebenshilfe e. V.

Meinhard Puhl, Bassist aus Dortmund, hat mit dem Pianisten Werner Geck und dem Schlagzeuger Walter Flusche ein Trio gegründet, das modernen und Pop Jazz spielt. Die Gruppe ist an Gastspielen in deutschen Clubs interessiert. Sie ist zu erreichen über Meinhard Puhl, 46 Dortmund, Wilhelmstraße 17, Tel. 146462.

Die Reform Art Unit wird im Herbst in einem Wiener Palais eine Reihe von Konzerten geben. Außerdem wird diese österreichische Free Jazz Gruppe eine Platte in verschiedenen Besetzungen aufnehmen.

Max Roach hat sich kürzlich von seiner Frau, der Sängerin Abbey Lincoln, getrennt.

Alexander von Schlippenbach lebt seit Anfang des Jahres in Berlin und richtet in einer Fabrik ein eigenes Probenstudio ein. Ende August spielte er mit einem Quartett, das aus Günter Christmann, Peter Kowald und Paul Lovens bestand, in der Berliner Akademie der Künste. Im September geht von Schlippenbach mit einem Trio, daß sich aus Evan Parker, Saxophon, und Paul Lovens, Schlagzeug, zusammensetzt, auf Tournee durch süddeutsche Jazzclubs. Bisher festliegende Termine sind 25. 9. Kirchheim/Teck, 26. 9. Villingen und 28. 9. Heidelberg. Ende Oktober unternimmt er eine Tournee durch die Schweiz. In größeren Besetzungen wird von Schlippenbach nur noch unter dem Namen „Globe Unity“ arbeiten. Von Schlippenbach ist zu erreichen über 1000 Berlin 65, Malplaquetstraße 24 oder über Robert Wenseler, Berg 23, B-4750 Butgenbach, Belgien, Telefon Stavelot 4 67 30.

Miguel Saenz ist der Autor eines Buches, das in spanischer Sprache unter dem Titel „Jazz de hoy, de ahora“ als Siglo XXI de Espana Editores bei Emilio Rubin in Madrid erschienen ist. Es werden darin vor allem die „Revolutionäre“ Ornette Coleman, John Coltrane, Cecil Taylor, Eric Dolphy, George Russell u. a. beleuchtet und der Free Jazz behandelt.

Heikki Sarmanto, Pianist aus Helsinki, ist mit seinem 1970 in den USA gebildeten Quintett derzeit auf Euro-

pa-Tournee. Die drei Finnen (Heikkis Bruder Pekka spielt Baß, Juhani Aaltonen ts, ss, fl) und die Amerikaner Lance Gunderson g und Craig Herndon dm werden nach ihrer LP „Counterbalance“ (EMI) demnächst in den USA wieder eine LP aufnehmen (CTI). Anschrift: Helsinki 91, Karhulantie 2F 284.

Tony Scott hält sich derzeit in Rom auf, wo er mit dem Pianisten Romano Mussolini spielt. Scott verhandelt gerade mit der amerikanischen Plattenfirma A & M über eine Veröffentlichung seiner Aufnahmen mit afrikanischen Musikern.

The Trio, John Surman, Barre Phillips und Stu Martin, geht im Oktober auf eine ausgedehnte Tournee.

Michal Urbaniak gastierte mit seiner Gruppe mit großem Erfolg in Luxemburg, der Schweiz und in Norwegen. Der polnische Saxophonist und Violinist, der in Darmstadt im Jam Pott ein Domizil gefunden hat, ist im September wieder in Deutschland über die Jam Pott Adresse (Hans Gruhler, 61 Darmstadt, Alexanderstr. 23, Tel. 244 10) zu erreichen. Im Oktober wird Urbaniak beim Jazz Jamboree in Warschau mitwirken.

George Wein stellte im Gegensatz zu anderslautenden Meldungen fest, daß er auch im nächsten Jahr wieder ein Jazz Festival in Newport veranstalten werde. Es soll nach seinen Angaben 9 Tage dauern und an den beiden Wochenenden Konzerte mit großen Attraktionen sowie während der Woche kleinere Veranstaltungen in Schulen und Theatern bieten.

Klaus Weiss gründete vor einiger Zeit in München eine Gruppe, die unter dem Namen NIAGARA bereits eine Platte für Liberty aufnahm. Die Band hat 5 Schlagzeuger: neben Weiss sind es Keith Forsey, Juan Romero, Udo Lindenberger und Cotch Blackmon. Dazu kommen Ferdinand Povel, Tenorsaxophon und Flöte, Fritz Pauer, Klavier, Paul Vincent, Gitarre, und ein Baßgitarrist.

Mike Westbrook nahm Anfang August in London seine Version von „Metropolis“ auf. Die Platte soll noch in diesem Jahr auf dem RCA Neon Etikett vorgelegt werden. Besondere Attraktion ist die Mitwirkung der Avantgarde-Sängerin Norma Winstone.

Jimmy Witherspoon hat zusammen mit Eric Burdon eine Platte in San Quentin aufgenommen. Von dieser Session soll auch eine Single bei MGM mit dem Titel „Soledad“ erscheinen.

JAZZ REISE DURCH DEN SOMMER

ROERMOND

Die Eröffnung und das Finale des 6. Hammerveld Jazz-Festivals im holländischen Roermond verraten seine qualitative Spannweite. Da gab's zu Beginn einen Auftritt von Hub Timmermanns Quartett, dessen Sänger sentimentalste Sinatra-Plattitüden ausströmen ließ. Und zum Schluß des Festivals swingte die Jean-Luc Ponty Experience härtesten Free Jazz raffiniert und mitreißend in die kalte Sommernacht. Dazwischen lagen drei

Tage Jazz und Pop, deren einziges Wesensmerkmal im Gegensätzlichen lag.

Ein Bild mag diese Behauptung illustrieren. Da hatten sich vor dem Bandstand im Roermonder Stadtpark Tausende von Freaks auf ihren Schlafsäcken gelagert, langhaariges, friedliches Volk in zerschlissenen Kleidern. Durch dieses Lager nun schritt gelegentlich der Herr Ober im weißen Rock, Biergläser und Kaffeetassen elegant auf dem Tablett balancierend und bot seine Getränke feil. — In Holland scheinen sich Gegensätze ohne Schwierigkeiten verbinden zu lassen.

Dem Jazzchronisten wird die Arbeit damit leicht gemacht. Die Musik, die in Roermond geboten wurde, läßt sich leicht klassifizieren. Begriffe wie Pop und Jazz sagen normalerweise noch nichts über Qualität aus. An diesem Festival taten sie es. Formationen wie die Dizzy Man's Band, Frankenstein, Van der Graaf Generator und Argent gehören nicht auf die selbe Bühne, auf der profilierte Jazzler ehrlich musizieren. Eine Folk-Gruppe wie Frenk's Crazy Crooks and Cranks ist überhaupt noch nicht bühnenreif.

Daß sie sich dennoch ins Programm einschlichen, war wohl eher Berechnung als unglücklicher Zufall. Roermond setzt auf ein junges Publikum. Die Publicity verriet das. Das Festival-Plakat wählte jugendliche Volksmassen, wie man sie in Pop-Konzerten antrifft, zum Signet. Und dann wurde darauf hingewiesen, daß man für ganze anderthalb Gulden im nahen Schwimmbad übernachten könne und erst noch ein Frühstück erhalte. Einzige Bedingung: Schlafsack mitbringen.

Die Rechnung ging auf: Die Trampers aus Belgien, Holland und Deutschland erschienen in Scharen. Das aber muß man ihnen zugute halten: auch sie wußten qualitativ zu differenzieren. Zwar lösten selbst schlimmste musikalische Gemeinplätze keinen Protest aus. In der Dosierung des Applauses aber gab man zur Kenntnis, daß man Leistung von Show sehr wohl zu unterscheiden wußte.

Um die Höhepunkte gleich vorwegzunehmen: Die Chris Hinze Combination mit Charlie Mariano brachte am ersten Abend eine ungemein geschlossene Darbietung, in der sich Orientalismen nahtlos mit Popigem, Modalem und Hard Bop-artigem verbanden. Vor allem Charlie Mariano fügte sich ausgezeichnet in des Holländers Konzept, der seinerseits mit Flöten in verschiedensten Lagen dem

Amerikaner nachstieg. Danach kam Stan Getz, dessen fantastisch swingende Rhythmusgruppe verhinderte, daß er zum Denkmal seiner selbst wurde. Eddie Louis (Orgel), Rene Thomas (Gitarre) und Bernard Lubat (Schlagzeug) vermittelten dem einstigen Idol einen Drive, der ihm sichtlich behagte.

Ian Carrs Nucleus und Wolfgang Dauners Et Cetera erzeugten am zweiten Abend einen zeitgemäßen Sound. Bei beiden Formationen aber dominierte eigentlich das rhythmische Element, das dann beim Bobby Hutcherson-Harold Land Quintett weit emanzipierter und komplexer in den musikalischen Gesamt Ablauf integriert wurde.

Mal Waldrons ebenfalls vom Rhythmischen her gestaltete Musik hätte einen noch weit tieferen Eindruck hinterlassen, wären die holländischen Begleiter ihrer Sache nur um einiges sicherer gewesen. So aber spielten sie eigentlich gegen diese schwarzen, intellektuellen Kraftübungen. Unproblematischer waren die Darbietungen des Dusko Gojkovic-Quintetts mit Ferdinand Povel, das einen sehr direkten Hard Bop recht relaxed interpretierte.

Bleibe noch die bereits erwähnte Jean-Luc Ponty Experience mit Joachim Kühn am Klavier, die einen kraftvollen, komplexen Free Jazz darbot, wobei vor allem des Geigers Sologänge bei aller technischen Raffinesse im herkömmlichsten Sinne swingten wie der Teufel.

Diese Gruppe war es auch, die den Free Jazz der wilden, schwarzen Gruppen um Noah Howard und Frank Wright eindrücklich relativierte. In dieser schwer zu beurteilenden Musik schimmerte eine Konzeption jeweils nur noch als schwacher Raster durch.

Auch der Rest vermochte wenig zu überzeugen. Karin Krog enttäuschte mit ihren beiden Nummern „Baby“ von Steve Kühn und „Maiden Voyage“ von Herbie Hancock durch mangelnde Aussagekraft und teilweise unsaubere Intonation. Immerhin war sie noch um einiges genießbarer als ihre dürrtige Begleitung, das Henk Alkema Quartett.

Das Hein van der Gaag Trio und die Barrelhouse Jazzband als Lokalmatadoren wirkten reichlich überholt, und auf die diversen Pop-Formationen näher einzugehen, lohnt sich die Mühe nicht. Man verließ das prosaische Roermond also eher mit gemischten Gefühlen.

Bruno Rub



HAROLD LAND und BOBBY HUTCHERSON

Foto: Jörg Becker

KÖNIGSBERG

In Skandinavien gibt und gab es der Jazz Festivals viele in diesem Jahr, von Pori, Åhus, Molde, Emmabada, Stockholm bis Umeå. Den Anfang dieses Reigens machte jedoch Kongsberg in Norwegen am letzten Wochenende im Juni. Obwohl es schon zum siebenten Male veranstaltet wurde, blieb das Kongsberg Jazz Festival bisher fast nur Eingeweihten bekannt.

Als ich am Freitag, dem 25. Juni, am Ort des Geschehens, der nur etwa 70 km von Oslo entfernt liegt, ankam, war das Festival schon in vollem Gange. Am Vortage hatte Don Cherry mit seinem Eternal Ethnic Sound Trio die Konzertreihe im Kinosaal eröffnet. Da ich das Trio, in dem außer Don der südafrikanische Bassist Johnny Dyani und der türkische Schlagzeuger Okai Temiz spielen, von Stockholm her kenne, kann ich mir vorstellen, daß dies nicht der schlechteste Anfang für ein Festival war. Die Musik des Trios wird auf einfachen, folklorhaften Themen aufgebaut, die Don auf den verschiedensten Instrumenten vorstellt oder ganz einfach vorsingt. Dabei fordert er auch oft das Publikum auf, mitzusingen und mit den Händen

den Takt zu klatschen. Über diese Themen wird so lange improvisiert bis Don wieder ein neues einwirft. Okai Temiz spielt auf einem original türkischen Schlagzeug, das aus Kupfer hergestellt ist und einen fantastischen Klang hat; und Johnny greift auch gelegentlich zur Violine oder zu diversen Rhythmusinstrumenten.

Im ersten Konzert am Freitag stellte der Komponist Arne Nordheim seine Kompositionen vor. Es handelte sich dabei fast ausschließlich um elektronische Musik, die auf Band aufgezeichnet war und über eine ganze Reihe von Lautsprechern ausgestrahlt wurde. Nur bei einigen Werken wurde das Band durch Akkordeon und Schlagwerk ergänzt. Dabei war für mich besonders erstaunlich, was man mit einem Akkordeon bei entsprechender Technik alles anfangen kann — und dem Dänen Mogens Ellegaard kann man diese technische Meisterschaft wirklich bescheinigen. Es war für mich jedoch sehr schwer, in dem Konzertsaal den rechten Kontakt zu der konservierten Elektronik-Musik zu finden.

Das andere Konzert an diesem Tage hatte eigentlich den Ausschlag gegeben, daß ich nach Kongsberg fuhr. Sonny Rollins ist schließlich nicht alle Tage live zu hören. Es ist etliche Jahre her, seit ich ihn zum letzten Mal auf einer Konzertbühne



MONGESI FEZA mit MAL WALDRON



SONNY ROLLINS

Fotos: P. G. Deker

stehen sah und ich war sehr gespannt, wie sich sein Saxophonspiel heute anhören würde. Als er dann anfang zu spielen, hätte man auch mit geschlossenen Augen schon nach einigen Tönen sagen können, daß das wirklich Rollins ist. Es war sein Ton, seine Phrasierung und es waren seine Themen — und trotzdem möchte ich sagen: es war nicht der „alte Rollins“, der - wenn er zu spielen begann — die Bühne alleine beherrschten wollte und die anderen Musiker an die Wand zu drücken schien. Es war ein kollegialer Rollins, bei dem man spürte, daß er wirklich den Kontakt zu seinen jungen skandinavischen Kollegen suchte, ja sie sogar ermunterte, sich ganz auszuspielen. So wurden der schwedische Pianist Bobo Stenson und die beiden Norweger Arild Andersen und Jon Christensen an Baß und Schlagzeug nicht nur zu einem Begleittrio für Rollins, sondern es entstand ein integriertes Quartett. Man bedauerte sehr, daß die Musiker schon nach 45 Minuten die Bühne verließen. Doch kann man hoffen, nach diesem Comeback bald wieder mehr von Sonny Rollins zu hören.

Der Samstag brachte am Nachmittag ein Konzert mit dem Webster Lewis Quintett aus Boston, oder der Post-Pop-Space-Rock-Bebop-Band, wie sich diese fünf Musiker selbst nennen. Die Gruppe bestand aus Webster Lewis, Orgel, Stan Strickland, Tenorsax, Bobby Green, Altsax, Jimmy Hopps, Schlagzeug und dem Sänger Judd Watkins. Wie der etwas lange und komplizierte Namen schon

zeigt, will sich die Gruppe nicht auf eine spezielle Spielart festlegen, sondern versucht alles ein bißchen zu vermischen. Wirklich interessant erschienen mir eigentlich nur Lewis selbst und der Schlagzeuger Jimmy Hopps. Lewis beherrscht seine Orgel so souverän, daß man selbst dann, wenn er im Bereich von Pop und Rock agierte, keinen Bassisten vermißte. Hopps bewegte sich ungeheuer lebendig auf der ganzen rhythmischen Skala von Free bis Pop. Doch auch die beiden Bläser waren stellenweise ganz gut. Das Niveau fiel jedoch jedesmal dann sehr stark ab, wenn der Sänger Judd Watkins dazukam und man auf kommerzielle Soulbahnen einschwenkte.

In der Kirche zu Kongsberg stellte am Abend George Russell seine Komposition „Listen to the silence“ vor. Eine Jazzgruppe, bestehend aus Jan Garbarek, Tenorsax, Stanton Davis, Trompete, Terje Rypdal, Gitarre, Bobo Stenson, Klavier, Webster Lewis, Orgel, Arild Andersen und Bjørnar Andresen, Baß, Jon Christensen, Schlagzeug, Dan Windom, Gesang, und George Russell selbst an den Pauken, führte mit dem Chor des Osloer Musikkonservatoriums unter Arnulv Hegstad das Werk auf. Es beinhaltet sehr viel gesungenen oder auch gesprochenen Text und gab der Jazzgruppe nur wenig Spielraum. Die für diese Zwecke ungeeigneten akustischen Verhältnisse in der Kirche, deren ausgewogene Architektur durch die elektronischen Instrumente mit den Verstärkern doch sehr gestört wurde,

machten es unmöglich, einen totalen Eindruck des musikalischen Geschehens zu bekommen. Für mich hatte das Werk zu wenig Spannung und Atmosphäre, ich muß jedoch eingestehen, daß ich kein spezieller Freund von Kirchenkonzerten für Chor und Jazzgruppen bin.

Das erste Konzert am Sonntag mit dem Svein Finnerud Trio begann schon um die Mittagszeit. Neben dem Pianisten Svein Finnerud spielten Bjørn Andresen Baß und Espen Rud Schlagzeug. Alle drei Musiker sind in Norwegen zu Hause. Sie schufen im ersten Teil des Konzertes eine recht gute Stimmung, indem sie Themen der verschiedensten musikalischen Bereiche geschickt verschmolzen und variierten. Doch nach der Pause begnügten sie sich damit, eine Reihe sehr soul-inspirierter Stücke zum Besten zu geben. Diese waren zwar harmonisch wohl ausgeklügelt und hörten sich besonders auf dem Elektrisch-Piano sehr schön an, wurden jedoch in keiner Weise weiterverarbeitet.

Für das Abschlußkonzert hatte man eine — mit Ausnahme des Dänen Niels-Henning Ørsted-Pedersen — rein norwegische Festival Big Band zusammengestellt, die von Dizzy Gillespie geleitet wurde. Die Band klang den Bedingungen entsprechend sehr gut, doch hätte ich mir auch solistische Einlagen der norwegischen Musiker gewünscht. Außer zwei Stücken für Niels-Henning hatte sich Dizzy alle wichtigen Soli selbst reserviert. Zwar hatte ich Dizzy schon lange nicht mehr so gut gehört wie an diesem

Nachmittag, doch gab es in der Band sicher Musiker, die auch Interessantes zu bieten gehabt hätten: als Beispiel möchte ich nur Jan Garbarek anführen.

An den Abenden präsentierte man ein beachtenswertes Clubprogramm. Davon gab musikalisch wohl das Mal Waldron Quintett im Hotel Gyldenløve am meisten her. Neben Waldron spielten der Schwede Bernt Rosengren Tenorsax und Flöte, Mongezi Feza, aus Südarika stammend und heute in London lebend, Kornett und die beiden Norweger Sture Janson und Espen Rud Bass und Schlagzeug. Im Odd Fellow-garden war das Johnny Griffin — Art Taylor Quartett mit Niels-Henning Ørsted-Pedersen, Baß und Kenny Drew, Klavier — zu hören. Wie immer, wenn Griffin und Taylor zusammen sind, wurde vor allem brillante Technik gezeigt und Gags, die man meist schon kannte. Auch das Webster Lewis Quintett trat an einem Abend im Club des Grand Hotels auf. Doch selbst mit der speziell für diesen Zweck gedachten und von der Festivalleitung ausgestellten Passierkarte hatten weder Musiker noch Presse Zutritt.

Wie es bei norwegischen Festivals üblich ist, traf man sich nachdem alle Clubs geschlossen hatten, im kleinen Kreise in einem Lokal am Rande des Städtchens, um bei Suppe und Drinks den Festivals tag zu beschließen oder den nächsten willkommen zu heißen.

Paul Gerhard Dekker

LONDON

„Swinging London“ und „Swing in London“ sind zweierlei. Ersteres bedeutet leuchtende, grelle Farben, verrückte Mode, Beatbands und Diskotheken. „Swing in London“ dagegen erlebt man in den Jazz-Clubs und überall dort, wo sonst noch Jazzmusiker auftreten. Wer will, kann jedenfalls in wenigen Tagen eine Menge Jazz hören und erleben. Beispielsweise im renommiertesten und teuersten Jazz-Club Londons, dem „Ronnie Scott's“, in dem man wie in einem Amphitheater sitzt, zu Abend essen kann und sehr freundlich bedient wird. Er gehört neben Kopenhagens Montmartre und dem Pariser Blue Note zu den bekanntesten europäischen Jazz-Clubs und bot kürzlich das Victor Feldman Quartett.

Feldman, gebürtiger Londoner, ist mit seinem delikaten Piano- und Vibraphonspiel ein Meister swingender Coolness. Spielerische Leichtigkeit des Westcoast-Jazz manifestiert sich in seinen Improvisationen ebenso wie die kompromißlose Sprache des Ostküstenjazz um New York; in beiden Stilbereichen hat Feldman jahrelang mitgewirkt. Sein junger Tenorsaxophonist und Flötist, Tom Scott, wurde erstmals in der Don Ellis Big Band bekannt. Seither hat er sich unter den Nachwuchskräften auf erste Poll-Plätze emporgespielt. Sein gleichermaßen verbindlich-ruhiger wie schnörkellos-trockener Ton entsprach Feldmans Auffassung genau.

Hektischer, zwingender auch, gestaltete sich die Session im „Phoenix-Club“ am Cavendish-Square, der

zu einem Drittel-Preis gegenüber Ronnies zugänglich ist, in dem man nicht essen kann und sich sein Getränk an der „fully-licenced-Bar“ selbst holt. Hier treffen sich vor allem die jungen Leute, die dem modernen Jazz nachspüren. Das Dick Heckstall-Smith/Barbara Thompson Quintett ist nicht nur deshalb außergewöhnlich, weil ein Mädchen Tenor- und Sopransaxophon spielt, sondern weil sie beide Instrumente gelegentlich gleichzeitig bläst und Heckstall-Smith dasselbe tut, so daß die beiden einen vierstimmigen Saxophonsatz bilden. Nach spannungsgeladenen Soli mit überkreuzenden Melodienlinien greift Barbara zur Flöte, bläst mit starkem, klarem Ton ein balladeskes Intermezzo, bevor Heckstall-Smith mit heißerem Atem und staccato herausgepreßten

Unbändiges Temperament: MAYNARD FERGUSON

Foto: Hans Harzheim



Fragmenten des Themas den „Set one“ beschließt.

Zwischen Ronnies (Frith-Street) und Phoenix kann man sich, wenn man Lust und Glück hat, vergnügen. Etwa bei einer „Open-air“-Veranstaltung im Battersea-Park an der Themse, gegenüber von Chelsea. Für ca. DM 2,50 hört man typischen Traditional-Jazz mit - wie könnte es anders sein - Chris Barber. Er lockt auch in seiner Heimat 500 Personen an diesem sommerlichen Abend an und treibt seine Band vielumjubelt durch Dixieland.

Zwei Tage später gibt es einen Höhepunkt dort, wo sonst der New Orleans-Jazz zu Hause ist, im „Hundred-Club“, Oxford Street 100. Maynard Fergusons Big Band ist angekündigt und „Oversea Visitors“ erhalten ermäßigte Eintrittspreise. Auch hier bedient man sich selbst, kann sitzen oder herumstehen und erlebt im Nu hautnah die „High-notes“ gestochen und rein aus Maynards Trompete. Mit ungebändigtem Temperament peischt er die Band in eine rasende Sonny-Rollins-Komposition. Die Attacca der Bläser, vor allem natürlich die geballte Kraft der Brass-section, blitzt durch den Raum, Ferguson springt aufs Podium und jagt durch ein Solo, das einen fast an der Wand erdrückt. Schlagzeug-Break, Piano-Solo, Tutti, aus! Maynard strahlt und grinst über die ganze Band hinweg. „Good evening, Ladies and Gentlemen . . . The next tune is . . .“ er greift zur Ventilposaune und vor lateinamerikanischen Rhythmen haben die Solisten Stan Robinson, Tenorsaxophon, und Pete Jackson, Piano, viel Raum zur solistischen Entfaltung. Höhepunkt bildet Monks „Round about midnight“, ein getragenes Arrangement Slide Hamptons mit warmem, weichem Sound, einer gepflegten Klangkultur der Posaunen, das ganze von kolossaler Schönheit und Ruhe. Aber gleich danach platzt der Swing wieder aus den Nähten und Ferguson ist vor Mitternacht nicht zu bremsen. Erst dann ist das Programm fertig. Und in London endet alles sehr rasch. In wenigen Minuten ist die Bar geschlossen, der Raum leer, die Fans auf dem Heimweg. Aber ab dem nächsten Tag spielt für eine Woche in Ronnies Herbie Hancock mit seinem Sextett.

Bemerkenswert, daß England, London, so viel Jazz zu bieten hat, der in seinen eigenen Elementen wurzelt, der frei ist vom Commercial-Beat, von Lärm und Verzerrung und vom „weißen Blues“! In Old-Germany hätte ich das zuvor kaum geglaubt.

Gerhard Kühn

NEWPORT

Noch stecken den 4 Musikern des DAVE PIKE SET die Anstrengungen einer 2monatigen, erlebnis- und erfolgreichen Tournee kreuz und quer durch Südamerika in den Knochen, da rüsten sie abermals zu einer großen Reise über den Atlantik.

Rhein-Main-Flughafen Frankfurt, 1. Juli 1971, 10 Uhr. Trotz der Hetze der letzten 4 Tage, in denen das Dave Pike Set Gastspiele in Altena, Marburg und Ossiach absolvierte, sind die Musiker pünktlich am Flughafen. Wir checken ein. Ada, Peters Frau, ist ein bißchen sauer, weil Peter nach den vielen Wochen in Südamerika nun schon wieder wegfährt. Zwischendurch Pressegespräche, Interviews. Dann der Aufruf zum Abflug durch Gate 32. Bei der Kontrolle liegen die Pässe vor: Volker Kriegel, Peter Baumeister, Dave Pike, Hans Rettenbacher, Eve Kriegel und der Chronist.

Die Maschine ist voll. Wir sprechen über Newport und das, was uns da erwartet. George Wein, der Veranstalter des Newport-Jazz-Festivals, hatte das Dave Pike Set eingeladen, das Festival am 2. Juli zu eröffnen. So sollte dieses weltbekannte, herausragende Festival zum ersten Mal mit einer Jazzgruppe aus Deutschland beginnen. Für Dave ist es ja eine Art Heimkehr, er hat dort zuletzt vor vielen Jahren mit Herbie Mann gespielt.

Auch von Südamerika wird während des Flugs immer wieder gesprochen. Von den überall ausverkauften Konzerten, von den Kontakten mit einheimischen Musikern, von der Hitze in Brasilien und der Kälte in Lima. Auch darüber, daß bereits eine neue Einladung zu einer Südamerika-Tournee durch eine Agentur in Rio vorliegt.

Beim Anflug auf den Kennedy-Airport das übliche Bild: von New York weit und breit nichts zu sehen, sondern lediglich Sümpfe und flache Siedlungen. Wir stellen die Uhren um und landen um 13.45 Uhr Ortszeit. Die Abfertigung verläuft zügig, da die Beamten gemerkt haben, daß es sich um eine Musikgruppe handelt. Flüge werden bestätigt und hinein geht's in den überfüllten Flughafenbus, der uns zum Abfluggebäude der American-Airlines bringen soll. Kilometerlanges Kofferschleppen zum Eincheckcounter für den Hubschrauber zum Flughafen La Guardia. Die Hitze, die uns beim Ausstieg aus der Lufthansa-Maschine wie ein feucht-warmes Hand-

tuch umfing, wird immer drückender, schließlich gewittert es, regnet es in Strömen. Im Hubschrauber ist es unerträglich heiß, aber wir sehen wenigstens von fern die Skyline von Manhattan und haben einen schönen Ausblick auf andere New Yorker Stadtteile.

15.37 Uhr Ortszeit Ankunft auf dem La Guardia-Airport. Wir warten mehr als eine halbe Stunde auf unser Gepäck und müssen dann wieder über kilometerlange Flure unser Gepäck bis zum Abflug der Maschine nach Providence schleppen. Zwischendurch ein Imbiß in einer kleinen Cafeteria: die ersten „Hamburgers“, die ersten „Milchshakes“ für horrendes Geld. Der Abflug mit Allegheny verzögert sich wegen des Gewitters. Schließlich besteigen wir eine sehr kleine, zweimotorige Maschine älterer Bauart. Die Aircondition in der Kabine funktioniert nicht, wir schwitzen erbärmlich. Die Maschine rollt schließlich auf die Startbahn und bleibt dann stehen. Kurze Lautsprecherdurchsage: „We have to wait for take-off for 60 minutes“. Aus den 60 Minuten werden 2 Stunden, ohne Frischluft, ohne Aircondition. Ein Glas Cola wird serviert, mehr gibt es auch gegen Geld nicht. Endlich erfolgt die Starterlaubnis. Die Motoren kommen auf Hochtouren, die Grasnarbe nähert sich, schließlich Bremsen, die Passagiere fallen nach vorn. Zunächst denken wir, wir müßten uns wieder hinten an die vierzig wegen der Gewitterlage wartenden Maschinen anstellen, aber oh Wunder: der kleine Vogel darf noch einmal einen Anlauf nehmen. Es klappt, tosender Applaus in der Kabine.

Während des 35minütigen Flugs, ohne Service, erkundigen wir uns nach der verpaßten Anschlußmöglichkeit nach Newport auf Rhode Island. Es finden sich viele Passagiere, die uns weiterhelfen wollen. Unter anderem auch einer, der in angetrunkenem Zustand versuchte, das Flugzeug während der Wartezeit zu verlassen. Schließlich Landung in Providence. Wir erfahren, daß sämtliche Flüge nach Rhode Island wegen Nebel gestrichen worden sind. Es ist schwülwarm und regnet noch immer etwas. Ein freundlicher Herr, den wir im Flugzeug kennengelernt hatten, bot uns an, uns zu einem guten Hotel zu fahren. Nach dem zweiten Versuch klappete es, und wir tragen uns in einem Motel ein. Vor dem Schlafengehen noch reichlich Bier und Drinks an der Bar mit unserem amerikanischen Freund, den wir zum Konzert am anderen Tag einladen. Der Rest des Abends gehört dem amerikanischen Fernsehen und seinen vielfältigen

Programmen mit Musikshows, Cartoons, Krimis und Horrorfilmen.

Am nächsten Morgen zurück zum Flughafen Providence. Wir erfahren, daß die Flugzeuge nur jeweils 4 Passagiere befördern können. Es sind einmotorige Sportflugzeuge. Das Gepäck wird hinter den Sitzen verstaut, dann starten vier von uns als erste nach Newport. Dieser Flug ist unvergleichlich schön und führt über eine Reihe von Inseln und Halbinseln hinweg nach Rhode Island. Nachdem auch die zweite Maschine dort gelandet ist, können wir in die bereitgestellten Wagen des Festivalbüros steigen und zum Hotel fahren. Kurze Ruhepause auf den Zimmern, in denen unverzüglich die Farb-Fernsehgeräte angehen. Hildegard Knef sitzt im Studio in Providence, dem Providence-TV-Channel, vor der Kamera und erzählt aus ihrem Buch „Der geschenkte Gaul“.

und hilfsbereit, und so hat die Gruppe bereits nach einer halben Stunde fix und fertig aufgebaut. Dann werden die Mikrofone gecheckt. Das P.A. ist hervorragend. Man kann die einzelnen Instrumente noch ganz hinten auf dem Campus sehr differenziert unterscheiden. Gleichzeitig besprechen wir mit dem Aufnahmeleiter der Firma Atlantic die Einstellung der Mikrofone für die Schallplattenaufnahme. Aber dann müssen alle von der Bühne, da eine Marching-Band das Vorprogramm des Festivals bestreitet.

Um 19.45 Uhr, als sich das Festivalgelände noch füllt, tritt George Wein ans Mikrofon und stellt das Dave Pike Set vor. Er begrüßt Dave als Heimkehrer und würdigt gleichzeitig das Set als die neben Phil Woods interessanteste europäische Jazzgruppe. Er hebt auch die Jazzarbeit des Goethe-Instituts hervor, das mithilfe,

Mitschnitt hervorragend gelungen sei. Er wird demnächst als LP auf den amerikanischen Markt kommen, als MPS-Platte im Vertrieb der BASF.

Danach Erfrischungen an den zahlreichen Bier- und Pommes-Frites-Buden. Da treffen wir einen alten Bekannten: Shiwi, alias Attila Zoller. Wir sind seit der 1969er MPS-Tournee sehr gute Freunde, war Shiwi damals doch drei Wochen lang mit dem Set unterwegs. Auch Phil Woods und seine Leute treffen wir. Erst später sollte sich herausstellen, daß sie vergeblich nach Newport gekommen waren. Das Festival mußte bekanntlich wegen Krawallen abgebrochen werden.

Den Rest des noch recht friedlichen, gelungenen Eröffnungskonzertes verbringen wir mit dem Anhören der präsentierten Big-Bands, von denen vor allem die von Buddy Rich und Stan Kenton (im Gegensatz zu den



VOLKER KRIEGEL und PETER BAUMEISTER vor dem letzten Flug im Lufttaxi nach Newport (links), wo sie im Dave Pike Set programmgemäß das Jazz Festival eröffnen (rechts), das einen so unprogrammgemäß frühen Abschluß finden sollte. Fotos: Claus Schreiner

Daraufhin beschließen wir, an den Strand zu fahren. Der ist klein und mickrig, das Wasser saukalt. Trotzdem bleiben wir fast drei Stunden dort. Dave und Hans komponieren: sie singen sich gegenseitig ihre Telefonnummern vor. Auf der C-Dur-Tonleiter. Schließlich fahren wir wieder ins Hotel zurück, essen kurz zu Abend, lassen uns dann per Bus zum Festival bringen. Dort herrscht emsige Geschäftigkeit. Beim Musikereingang drückt man uns Stempel mit einer unsichtbaren Farbe auf die Hand, die nur unter ultraviolettem Licht sichtbar werden. Dave, Peter, Hans und Volker suchen sich Verstärker, Vibraphon und Schlagzeug aus. Für alles ist bestens gesorgt, nur Dave bemängelt, daß sein Vibraphon etwas zu klein ist.

George Weins Helfer sind freundlich

diesen Auftritt zu realisieren. Dann beginnt das 45minütige Programm des Dave Pike Sets. Eve und ich stehen beim Toningenieur und überwachen die Aussteuerung der Mikrofone. Um 20 Uhr haben sich die Konzertbesucher fast alle eingefunden, auch die gefürchteten Kritiker. Der Applaus steigert sich nach jedem Stück mehr und als das Dave Pike Set um 20.30 Uhr seinen Auftritt beendet, brandet er noch einmal besonders stark auf. Aber Zugaben sind nicht möglich, weil das Programm weitergehen muß: mit der Buddy Rich Big Band, mit Duke Ellington und seinem Orchester, mit Stan Kenton und Roberta Flack. Unsere Musiker sind mit dem ersten Teil des Konzertes nicht zufrieden, weil die akustische Balance auf der Bühne zu ungewohnt war. Im Aufnahmewagen der Atlantic erfahre ich, daß der

Berliner Jazztagen) begeistern. Um Mitternacht tritt Roberta Flack auf, die in Deutschland noch wenig bekannt ist, in Amerika jedoch bereits zu den Topstars zählt. Sie wird mit einer wahren Lawine von Ovationen begrüßt und zeigt während des Konzertes, daß sie auch recht gut Klavier spielen kann. Ihr Gesang erinnert sowohl an Aretha Franklin als auch an Ella Fitzgerald. In ihrer Stimme schwingt ein eigenartig monotonen Timbre, das eine unglaubliche Intensität schafft. Die 8000 Zuhörer, die ihren Platz auf dem Festivalgelände bezahlt haben, sind ebenso begeistert wie die etwa 12000 Zaungäste auf den Hügeln rings um den Campus.

Hervorragend die Organisation dieses Festivals. Nach meiner Schätzung hat George Wein mindestens 300 bis 500 Leute eingesetzt, die für Ablauf,

Ordnungsdienst, Künstlerbetreuung, Presse, Instrumente usw. verantwortlich sind. Es klappt alles minuziös und bestätigt auch in dieser Hinsicht, daß Newport das größte Jazz-Festival der Welt ist. Immer wieder treffen wir alte Bekannte und begegnen Kritikern, Agenten und Managern. Spät in der Nacht ist dieses hervorragende Konzert beendet und wir fahren mit Shiwi zum Empfang bei George Wein. Shiwi fährt einen VW-Käfer und bringt es wunderbarerweise fertig, noch Joe Berendt, seine Frau, Volker, Eve und mich unterzubringen. Nach einer halsbrecherischen Fahrt, bei der wir uns ständig von einer Riesenharpune im Wagen bedroht fühlen, erreichen wir schließlich auf mehreren Umwegen das Hotel, in dem der Empfang stattfindet. Der bringt allerdings eine große Enttäuschung: wir finden eine Unmenge von Leuten vor, von denen wir fast überhaupt niemand kennen, alles ist unpersönlich, das kalte Büfett weitgehend geplündert. Im Vordergrund stehen allein die großen Stars der Konzerte und niemand kümmert sich um die Besucher aus Europa. Wir werden gewahrt: Das Newport-Jazz-Festival ist zwar ein hervorragendes musikalisches Ereignis, aber doch auch ernüchterndes Big Business. Jedenfalls sollte es das wieder sein, und wir erfahren erst später, daß es in diesem Jahr leider zu einem großen Desaster geworden ist.

Die Presse ist am folgenden Tag voll des Lobes. Zwei Tageszeitungen würdigen die Musiker durch Titel-Fotos. Jazzkritiker aus aller Welt heben die erstklassige Qualität der deutschen Pop-Jazz-Formation hervor.

„The Providence Journal“ schreibt: „Das Dave Pike Set hatte die schwere Aufgabe, das Programm des ersten Abends zu eröffnen. Pike hatte sich einige Zeit im Ausland aufgehalten. Nun kehrte er zurück und brachte drei deutsche Musiker mit, die sein Vibraphon-Spiel vervollständigten: Volker Kriegel, Gitarre; Hans Rettenbacher, elektrischer Baß; Peter Baumeister, drums. Sie zerstreuten jegliche Zweifel, auf die Idee zu kommen, Europäer wären auf Anleihen angewiesen, wenn sie zum Jazz kämen. Ihre gut durchkomponierten und wohlgedachten Soli präsentieren sie in bewundernswerter Weise.“

In „The Evening Bulletin“ liest man: „Vom Dave Pike Set hörte man eindrucksvolle Titel. Pikes Vibraphon-Spiel hatte reizvollen, dynamischen Schwung.“

„The Newport Daily News“ berichtet: „Programm-Eröffner war das Dave

Pike Set mit seinem Bandleader, der hauptsächlich Vibraphon spielte. Mit ihm drei deutsche Musiker, Volker Kriegel Gitarre, Hans Rettenbacher, Baß und Peter Baumeister, drums. Sie spielten Original-Titel, von den einzelnen Mitgliedern der Gruppe komponiert, wie z. B. ‚Attack of The Green Misers‘ und ‚Send Me The Yellow Guys‘, denen interessante Soli eingefügt waren.“

Der nächste Vormittag gehört dem Baden, Sonnen und Shopping. Dave und Hans begleite ich in ein riesiges Warenhaus, wo sie ihre Körbe mit allerlei Nützlichem und vielem Unnützlichem beladen. Hans kauft für seine Kinder T-Shirts, Hosen und Spielzeug in rauhen Mengen. Nach dem Lunch nehmen wir Abschied von Newport. Zurück geht es wieder mit einer einmotorigen Sportmaschine und von Providence aus mit einem Düsenjet zum Kennedy-Airport nach New York. Dort trennen sich unsere Wege. Volker möchte noch ein paar Tage in New York bleiben und evtl. von dort aus mit Eve zusammen noch etwas Urlaub machen, Hans und Dave buchen auf eine Direktmaschine nach Köln um, Peter und ich fliegen planmäßig zurück. Es ist Samstag, der 3. Juli 1971. Um 19.45 Uhr besteigen wir den Jumbo-Jet der Lufthansa nach Frankfurt. Im Programm des Bordrundfunks entdecken wir einen Kanal mit Jazz und freuen uns über Fred Metzler und seine Plattenauswahl. Nach dem Start erkennen wir in der Abenddämmerung unter uns noch einmal Rhode Island mit seinen Brücken, dann verschwindet auch die Sonne hinter dem Horizont.

Das Dave Pike Set Gastspiel sollte in diesem Jahr das einzige einer europäischen Jazz-Band in Newport bleiben: nachdem am Samstagabend (3. Juli) Tausende von Jugendlichen das Festivalgelände gestürmt und verwüstet hatten, untersagt die Verwaltung von Rhode Island George Wein die Fortsetzung seines 18. Jazzfestivals. Der Abbruch ist perfekt.

Claus Schreiner

SANSEBASTIAN

Dieses Festival besteht aus einem Amateurwettbewerb und einer „Actuation de musicos profesionales“. Wieviele Mitglieder aus dem Dutzend europäischer Gruppen wirklich Amateure sind, bleibt allerdings offen.

Wann endlich wird man aus den unzähligen Verstößen gegen „Amateurregeln“ lernen und ganz einfach Wettbewerbe für junge Musiker ausschreiben, mit einer Jury, die sachlich und möglichst gerecht arbeitet?

San Sebastian, 130000 Einwohner, am Golf von Biskaya gelegen, gibt für Veranstaltungen aller Art einen eindrucksvollen Rahmen ab. Die Konzerte selbst finden open air in einer Art großem Hof statt. Sehr stimmungsvoll — wenn nur der Flügel besser wäre und die Lautsprecheranlage nicht so oft aussetzen würde!

Die Sieger des Wettbewerbs spielten kompakte Musik, jeder in seiner Art: das Schweizer „Swinghouse Septet“ à la Basie, die österreichische Gruppe „Nikodemus“ (Studenten der Grazer Musikhochschule) à la Silver/Adlerley. Dann die Gäste: Sammy Price, Slam Stewart, Jo Jones mit viel Feeling und zu vielen Gags, wodurch die Musik inhomogen wurde. Daran konnten auch Joe Turner (der seit langem in Europa ansässige Pianist, nicht sein Namensvetter, der Sänger) und Stephane Grappelly als Gäste nichts ändern. „The Aces“, schwarzes Bluestrio aus Chicago, brachte viel Schabloniertes.

Sehr überzeugend aber die Baßsoli Slam Stewarts, so dicht wie vor 30 Jahren (immerhin wird er bald 57) und das Spiel des Tenorsaxophonisten Candy Johnson. Er war früher bei Lionel Hampton und spielt etwa in der Art wie der frühe Illinois Jacquet. Auch er hat so seine Schrullen, aber die Musik leidet nie darunter. Für mich eine Entdeckung. JoeViera

CORTINA

Zum ersten Mal ein Jazzfestival in den Dolomiten. Cortina, 6000 Einwohner, 1956 Schauplatz der Winterolympiade — ein größerer Gegensatz zu San Sebastian läßt sich kaum denken. Die organisatorischen Mängel hier und dort ergänzten sich allerdings vorzüglich. In Cortina legte man das erste Konzert in das Eisstadion (bei den ohnehin sehr kühlen Nächten in 1225 m Höhe fast eine Tortur), das zweite in ein Zirkuszelt direkt unter der Sprungschanze (keine Sitzgelegenheiten und strömender Regen, der auch ins Innere seinen Weg fand).

Doch dafür konnte Antonio Foresti, der Organisator des Bologneser Festivals, nichts. Er hatte jedenfalls ein sehr gutes Programm zusammengestellt.

The Trio (John Surman - Barre Phillips - Stu Martin).

Man merkte, daß sie nicht geprobt hatten. Wenn sie nur das Baritonsaxophon-Baß-Duo gespielt hätten und das Schlagzeug-Solo, ihr Auftritt hätte ein Höhepunkt des Festivals werden können.

Hampton Hawes Trio.

Es ist sehr schwer, nach einer solchen Art von Musik wieder „gebundenen“ Jazz richtig, d. h. den Absichten der Musiker gemäß, zu hören. Aber ich habe jedenfalls in diesem Trio mehr Musik entdeckt als in den meisten Platten von Les McCann und Ramsey Lewis.

Jean-Luc Ponty Experience.

Das Phänomen Ponty — Geige als vollwertiges Jazzinstrument - hat keinen Sou verloren. Konzentriertes Gruppenspiel mit Logik.

Maynard Ferguson Big Band.

Balladen darf er keine spielen, da verläßt ihn der Geschmack. Aber alles andere. Unglaublich, was er als Musiker und Leiter aus seinem Ensemble junger englischer Musiker herausholt.

Modern Art Trio.

Diese italienische Gruppe unter Leitung des bemerkenswerten Pianisten Franco d'Andrea dürfte heute in Italien mit an der Spitze stehen. Als Gast dazu Johnny Griffin. Wo der steht, wissen wir. Sein Spiel war ein Erlebnis. Und - hat das Saxophon je einen größeren Techniker gesehen?

Carlo Loffredo Riverboat New Orleans. So heißt die Gruppe wirklich. Das Dampfboot ächzte ganz schön. Aber da spielte einer Trompete — aha, der Oscar. Wie gerne würde ich Oscar Klein mal in New York im „Jimmy Ryan's“ erleben, so mit Roy Eldridge etwa.

The Stars of Faith.

Gospel macht warm. Aber wenn es in diesem komischen Zelt so kalt ist, was dann?

Wenn die Organisatoren in Cortina dazulernen, beim nächsten Mal die Lichtspielereien abstellen, die Blumenkästen weglassen und für die historischen Jazzfilme des Autors einen neuen und größeren Lautsprecher besorgen (den sie diesmal zur Verfügung stellten, hätte höchstens für einen Lift ausgereicht), dann hat ihr Festival große Chancen.

Joe Viera

ASSOCIATION

„Watch out because nothing will stop Association“

ist das Motto dieser holländischen Gruppe. Niemand wird sie stoppen können, gute Musik zu machen. Ihre Spielfreude loszulassen. In offene Ohren zu kriechen mit ihrem kollagiertem Sound. Der Hinweis auf assoziiertes Hören ist nicht unbeabsichtigt.

Seit August 1970 besteht die Formation erst. Anfangs nannten sie sich schlicht „Association“. Als sie jedoch dahinter kamen, daß es in den USA eine kommerzielle Rock-Gruppe gleichen Namens gibt, und weil sie nichts mehr fürchten als Verwechslungsgefahr - und sei es auch nur im Namen, musikalisch geht's nicht so leicht — setzten sie hinter ihr Markenzeichen schnell die Anfangsbuchstaben ihres Leaders:

Pierre Courbois, 31, Schlagzeug. Ausbildung am Konservatorium. Eine Zeitlang war er so gefragt, daß er Schlagzeuger in fünf Gruppen war. Jede hatte einen unterschiedlichen Stil von free bis straight. Pierre sagt, daß dies für seine technische Weiterentwicklung unschätzbar wichtig ge-

wesen sei, weil er sich ja in den völlig gegensätzlichen Idiomen zurecht finden mußte. Die Korpusse seiner Trommeln sind aus Sperrholz mit Löchern durchbohrt. Plastik mag er nicht. Den ihm vorschwebenden Sound kann er allein mit seinen Sperrholztrommeln erreichen. An das große Tom Tom hat er eigenhändig ein Stimpedal konstruiert, ähnlich wie bei Orchesterpauken.

Musikalisch wollen sie sich nicht so gern festlegen, weder im Hören noch im Spielen. „Es gibt so viele herrliche Musik“, schwärmt Toto, „warum sollten wir uns da wohl selber einzwängen. Und um uns herum gibt's auch 'ne Menge zu hören. All das ist spielbar. Wir versuchen es.“

Toto Blanke, 32, elektrische Gitarre. Architektur-Studium. Macht Musik seit acht Jahren. Seine erste Gitarre hat er noch selber gebastelt, erzählt er voll Stolz. Vollprofi seit eineinhalb Jahren. Natürlich hat er einige Gitarristen als Vorbilder. Mehr allerdings orientiert er sich an Bläsern, möchte die Bläserstimme auf die Gitarre übertragen. Auf der Gitarre so zu klingen, wie Coltrane auf dem Tenor, das ist sein

Ideal. Halten wir ihn nicht davon ab. Nur eines sollte er nicht verlieren: seine enorm ausgeprägte rhythmische Begabung — seine Breaks können einen schon dazu bringen in die Knie zu sacken.

Lustig ist die Entstehungsgeschichte des Quartetts: Pierre lag im Krankenhaus und sah im Fernsehen einen Bericht von einem der vielen Jazzfestivals in Holland, bei denen Toto und Jasper auftraten. Die beiden wollten er sofort für eine neue Gruppe haben. Er sollte nämlich mit einer eigenen Band auf einem Festival auftreten, hatte aber verflüxt gerade zu jener Zeit keine. Nun war es nicht leicht, die Beiden zu packen. Da wollte es der Zufall, daß Jasper auf dem Weg zu einem Festival eine Autokarambolage mit einem Freund Pierres hatte. Als der erfuhr, wen er ramponiert hatte, ging's leicht: „Du mußt sofort zu Pierre kommen“, sagte er zu Jasper, „er sucht Dich wie verrückt. Du sollst bei ihm spielen.“ Die Technik, das Fernsehen und ein Autounfall waren ihr Schicksal. Dabei wohnen drei von ihnen auf dem Land, Pierre sogar auf einem Hausboot.

Jasper van't Hoff, 23, elektrisches

Klavier. Hat Konservatoriumsunterricht oder sowas nie gehabt. Spielte Jazz schon mit vierzehn. „Vielleicht war's auch eher Tanzmusik" schränkt er ein. Lennie Tristano bewundert er als feststehende Größe. Und Red Garland: „Was der für Balladen spielt, und dann nur mit Akkorden — puh!"

Die Kritiken vom ersten gemeinsamen Auftritt auf jenem Festival waren teils wild ablehnend („Der Ungeist ist ausgebrochen"), teils anerkennend, begeistert. Einige Blätter sprachen vom Höhepunkt der Veranstaltung. Sie hatten ja auch hart gearbeitet, um in kürzester Frist das verlangte Repertoire von 45 Minuten aufzubauen. Fotokopien der Kritiken schickten sie an Klubs, ein kurzer Fernsehspot tat ein übriges. Dann kamen die Engagements reihenweise.

Eine kleine Zäsur trat ein, als der Bassist aus beruflichen Gründen ausscheiden mußte. Ihn ersetzte:

Siggi Busch, 27, Korpus- und Elektro-Baß. Studierte das Instrument am Bremer Konservatorium. Mit zehn Jahren fing er an, Geige zu spielen, sechs Jahre lang. Kaufmann hat er auch mal gelernt. Ist eigentlich froh, beides vergessen zu haben. Ehemals Mitglied des Ed Kröger-JoeViera Quartetts seit Dezember bei A.P.C. Er mag Ron Carters Walking Baß, während ihm Gary Peacock gefällt, „weil der die schönsten Linien bringt". Sonst hält er sich eher an Ornette Colemans Ausdruck locker und elastisch, mit viel Power dahinter.

Power und rhythmische Verschiebung. Zwei Elemente, die aus der Musik der A.P.C. nicht mehr wegzudenken sind. Power ist hier nicht unbedingt zu übersetzen mit Lautstärke. Die ist bei ihnen nicht Selbstzweck, sie muß auf die Größe des Raumes eingestellt werden. „Du kannst einen kleinen Klubraum nicht überladen, als wären wir die Stones weißt Du. Ich hasse die Grenze der Lautstärke, bei der man außer Krach keine Musik mehr hören kann. Und Musik machen wir ja schließlich."

Was denn für Musik? Ach verdammt. Selbst insistierende Fragen des Interviewers helfen nicht viel. Verständlich: Die Schubladen, in die diese Musik passen soll, die gibt's halt nicht. Selbst wenn man sie wirklich irgendwo einpacken wollte, anstatt sie mit Amusement zu hören — vorurteilslos. Sagen wir mal, daß sie einer unter europäischen Verhältnissen geschlossenen Ehe von Pop und Jazz nahekommt. Lebendige Musik auf jeden Fall.

Die Stücke steuern alle Vier bei und schweißen sie dann in Kollektivarbeit

zu Suiten zusammen, deren Themen dann gleichberechtigt nebeneinander stehen. Die große, kompakte Form ist ihnen wichtig, da arbeiten sie viel dran. Denn die Improvisation kommt bei schöpferischen Musikern ja sowieso. Die Motive sind nicht mehr als Stimmungspunkte, nur Fragmente, Gerüste, die erst mit improvisierten Materialien gefüllt werden. Dann erst erhält das Ganze einen Sinn. Balladen stehen neben afro-kubanischen und harmonisch und metrisch ungebundenen Parts.

Man sollte sie einfach mal hören.

Werner Panke

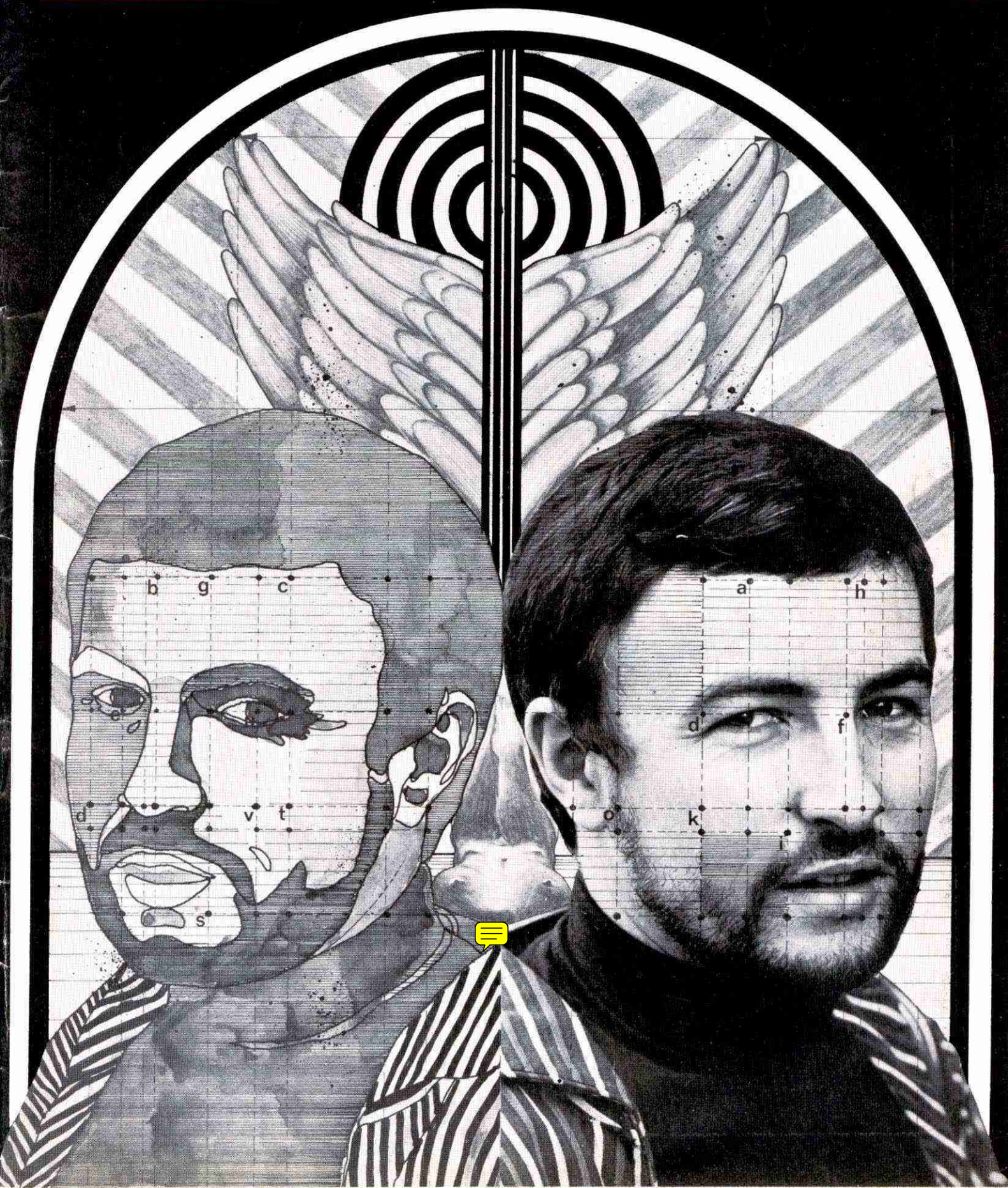
Oben: SIGGI BUSCH und
PIERRE COURBOIS
Unten: TOTO BLANKE und
JASPER VAN'T HOFF
Fotos: Jörg Becker



Okt. 1971
Nr. 10/XX
DM 2,-
sfr. 2,50
öS. 14,-

B21032E

PODIUM



JAZZ NEWS

Tourneen, Termine

Der norwegische Tenorsaxophonist **Jan Garbarek** ist derzeit mit seinem Quartett, das aus Terje Rypdal, Gitarre, Arild Andersen, Baß, und Jon Christensen, Percussion, besteht, auf Tournee durch Deutschland, Österreich und die Schweiz. Die nächsten Termine sind: 2. Oktober Linz, 3. Baden/Schweiz, 4. Brannenburg bei Rosenheim („Jazz auf Reisen“ des Bayerischen Rundfunks), 6. Zürich, 7. Biel, 8. St. Gallen, 9. Willisau/Schweiz, 11. Weikersheim bei Bad Mergentheim (Mitschnitt des Süddeutschen Rundfunks) und 12. Oktober Frankfurt. Nach „Afric Pepperbird“ (ECM 1007) liegt jetzt eine zweite Platte des Quartetts unter dem Titel „Sart“ (ECM 1015) vor, bei der außerdem noch der schwedische Pianist Bobo Stenson mitspielt. Die Tournee wurde von der Münchener Schallplattenfirma ECM organisiert.

Der brasilianische Gitarrist **Baden Powell** wird in den nächsten Wochen fast 30 Konzerte in Europa geben. Kurz nach Beginn der Tournee werden Millionen Zuschauer in Österreich, der Schweiz und Deutschland Powell live auf dem Bildschirm erleben können: Das Gestalterteam der Sendung „Wünsch Dir was“ präsentiert ihn als Gast-Star in seiner Sendung am 30. Oktober aus Wien. Neben seinen Begleitmusikern Alfredo Bessa, Guica, Atabaque, Ernesto Goncalves, Baß, und Jose Farias Galvao, Schlagzeug, wird der Star-Gitarrist noch den Sänger und Gitarristen Dorival Caymmi Jr. und die Sängerin Janine De Waleyne mitbringen. Hier die Termine: 21. Okt. Wiesbaden, ZDF-Drehscheibe, 22. Baarn, TV-Holland, 23. Brüssel, Centre Culturel, 25. und 26. Villingen, Schallplattenproduktion, 27. Villingen, Theater am Ring, 28.-30. Wien, Fernsehen, 31. Genf, Victoria Hall, 1. Nov. Lausanne, Municipal, 2. Zürich, Volkshaus, 3. Basel, Stadtkasino, 4. Würzburg, Huttensäle, 6. Herford, Stadttheater, 9. Hamburg, Musikhalle, 10. Hamburg, NDR-Produktion, 11. Bremen, Glocke, 12. Kiel, Kieler Schloß, 13. Berlin, Kongreßhalle, 14. Berlin, RIAS-Produktion, 15. Kamen, Konzertaula, 16. Mülheim/Ruhr, Stadthalle, 18. Düsseldorf, Rheinhalle, 20. Mannheim, Rosengarten, 21. Hannover, Theater am Aegi,

22. Bielefeld, Oetkerhalle, 23. Marburg, Auditorium Maximum, 24. Frankfurt, Jahrhunderthalle, 25. Kaiserslautern, Fruchthalle, 26. Freiburg, Paulusaal, 28. Heidelberg, Stadthalle, 29. Saarbrücken, Kongreßhalle, 30. Nov. Stuttgart, Liederhalle, und 1. Dez. München, Deutsches Museum. Die Powell-Gruppe wird vom Concert-Büro Claus Schreiner in Zusammenarbeit mit Varig präsentiert.

Bonn wird **Duke Ellington** seine Referenz erweisen: geplant ist ein Empfang Mitte Oktober durch Bundeskanzler Willy Brandt. Diese Begegnung steht im Mittelpunkt der Europatournee des Ellington Orchesters, die in der Sowjetunion begann. In der Band spielen Johnny Coles, Mercer Ellington, Cootie Williams, Eddie Preston, Trompete, Jimmy Heatham, Malcolm Taylor, Booty Wood, Chuck Connors, Posaune, Harold Ashby, Russell Procope, Norris Turney, Paul Goncalves, Harry Carney, Saxophon, Wild Bill Davis, Orgel, Joe Benjamin, Baß, Rufus Jones, Schlagzeug. Außerdem reisen mit: Tony Watkins, Bobby Gordon, Gesang, und Harold Minerve,

Derzeit in Deutschland: JAN GARBAREK



Altsaxophon und Flöte. Die Termine in der Bundesrepublik sind: 15. Okt. Düsseldorf, Rheinhalle, 16. Kamen, Konzertaula, 17. Bonn, Beethovenhalle, 11. Nov. München, Deutsches Museum, und 12. Ravensburg, Stadthalle. Verantwortlich für die Tournee ist das Concertbüro Claus Schreiner in Verbindung mit George Wein.

Nach den Strapazen der ersten 7 Monate dieses Jahres, in denen das **Dave Pike Set** fast 60 Konzerte in Europa, 50 in Südamerika und einen dreitägigen Besuch in den USA zur Eröffnung des Newport Jazz Festivals absolvierte, gönnten sich Volker Kriegel, Dave Pike, Hans Rettenbacher und Peter Baumeister eine Ruhepause. Jetzt aber rüsten sie zu neuen Gastspielen. Bisher liegen an Terminen vor: 2. Okt. Heidenheim, Hellenstein-Gymnasium, 4. Stuttgart, Liederhalle, 5. München, Circus-Krone-Bau, 6. Frankfurt, Jahrhunderthalle, 7. Köln, Gürzenich, 8. Hamburg, Musikhalle, 10. Düsseldorf, Rheinhalle, 12. Karlsruhe, Stadthalle, 20. Bonn, Zamampus Club, 21. Braunschweig, Freizeitzentrum, 22. Lippstadt, Zelt der Jugend, 23. Brühl, Aula Gymnasium, 24. Aachen, Malteserkeller, 25. Nancy, Goethe-Institut, 27. Montpellier, Goethe-Institut, 28. Freiburg, Audimax, 29. Schweningen, Festsaal Gymnasium, 9. Nov. Velbert, Rheinischer Hof, 10. Duisburg, 12. Nov. Nürnberg, Meistersingerhalle, 13. Dez. Arnberg, Sauerlandtheater, 14. Kamen, Konzertaula, 15.—17. Bielefeld, Club und Konzert, 18. Dez. Hannover, Jazzclub. Die Erfolge in Südamerika und Newport hatten für das Dave Pike Set erfreuliche Nachwirkungen: aus Südafrika, Japan und Israel liegen Einladungen vor. Eine neue Platte des Dave Pike Sets erscheint Mitte Oktober bei MPS/BASF.

Klaus Doldinger, der kürzlich einen Exklusivvertrag mit der Hamburger Schallplattenfirma Kinney unterschrieb, wird im November mit seiner Rock-Jazz-Band eine Deutschlandtournee unternehmen. Er knüpft damit an die erfolgreichen Konzerte seiner Motherhood in den vergangenen 12 Monaten an. Für seine neue Gruppe stehen Namen wie „Stark“ oder „Passport“ zur Debatte. Die Besetzung dieser Doldinger-Formation

hat sich jedoch nicht geändert. Es spielen Olaf Kubier, Tenorsaxophon und Flöte, Andy Marx, Gitarre, Lothar Maid, Baß, James Jackson, Orgel, und Udo Lindenberg, Schlagzeug. Bisher liegen an Terminen vor: 24. Okt. Langenberg, 12. Karlsruhe, Stadthalle, 13. Freiburg, Tangente, 30. Okt. Bremen, TV-Sendung Beatclub, 5. Nov. Ulm, Altes Theater, 6. München, Deutsches Museum, 8. Berlin, Hochschule für Musik, 11. Würzburg, Mensa der Uni, 12. Nürnberg, Meistersingerhalle, 19. Krefeld, Aula, 20. Brühl, Gymnasium, und 26. Nov. Recklinghausen, Vestlandhalle.

Im Mittelpunkt der Gastspiele des **Albert Mangelsdorff Quartetts** stehen in der kommenden Saison Konzertreisen nach Skandinavien und Italien. Hier die Gastspieltermine: 12. Okt. Mülheim/Ruhr, Stadttheater, 15. Viersen, VHS Jazz Studio, 16. Krefeld, Jazzclub, 22. Bielefeld, Jazzclub, 23. Remscheid, Theater der Stadt, 28.—31. Okt. Schweiz, 4.-6. Nov. Berlin, 10.—22. Skandinavien, 27. Hannover, Jazzclub, 4. Dez. Brühl, Aula Gymnasium, 8. Freiburg, Tangente. Vom 15. bis 20. Januar 1972 gastiert das Quartett in Italien.

Nach seinem erfolgreichen Deutschland-Debüt im Juli dieses Jahres wird **Chris McGregor** mit seiner Brotherhood of Breath bald wieder in der BRD gastieren. Anlässlich seines Auftritts bei den Berliner Jazztagen sind einige weitere Konzerte geplant, von denen bisher zwei festliegen: am 2. Nov. in München und am 10. in Duisburg.

Ray Charles wird mit seinen Raelets und seinem Orchester im Oktober noch zwei weitere Konzerte in Deutschland geben, und zwar am 16. Oktober in Frankfurt, Jahrhunderthalle, und am 21. in Ulm, Donauhalle. Die Organisation der Tournee liegt in den Händen des Concert Büros Lippmann + Rau in Frankfurt.

Unter dem Motto **MPS Festival 71** gehen folgende bei der Schallplattenfirma MPS verpflichteten Gruppen auf Deutschland-Tournee: das Dave Pike Set, das Wolfgang Dauner Trio mit Rolf Kühn, die Don „Sugar Cane“ Harris Group und die Clarke-Boland Big Band mit Stan Getz. Das Concert Büro Lippmann + Rau gab als Termine bekannt: 4. Okt. Stuttgart, Liederhalle, 5. München, Circus Krone, 6. Frankfurt, Jahrhunderthalle, 7. Köln, Gürzenich, 8. Hamburg, Audimax, 10. Okt. Düsseldorf, Rheinhalle.

Die **Robert Patterson Singers** werden einen Monat lang in Deutschland und der Schweiz gastieren. Folgende Gastspiele sind geplant: 8. Okt. Kamen, Konzert-Aula, 9. Kelsterbach, Mehrzweckhalle, 10. Kall/Eifel, Aula der Berufsschule, 11. Kempen, Aula des Gymnasiums, 12. Frankfurt, Jahrhunderthalle (Gospel Night mit den Stars of Faith), 13. Berlin, Hochschule für Musik, 14. Kiel, Schloß, 15. Garbsen, 16. Herborn, 17. Lübbecke, St.-Andreas-Kirche, 19. Ingolstadt, 20. Bad Rappenau, Veranstaltungshalle, 21. Rottweil, Stadionshalle, 22. und 23. Zürich, Volkshaus (mit den Stars of Faith), 24. Freiburg, Paulussaal, 25. Schwäbisch Hall, Neubausaal, 26. Esslingen, Stadthalle, 27. Schwäbisch Gmünd, Stadtgarten, 28. Kaiserslautern, Fruchthalle, 29. Köln, Gürzenich, 30. Aisdorf, Aula des Gymnasiums, 31. Okt. Honnef, 1. Nov. München, Circus Krone (mit den Stars of Faith), 2. Nürnberg, Meistersingerhalle, 3. Marburg, Universität, 4. Saarlouis, Theater am Ring, 5. Mannheim, Nationaltheater, 6. Krefeld, Aula der Sybilla-Schule, 8. Bonn, Konzertsaal Wegeierstraße, 10. Vechta, Aula der pädagogischen Hochschule, und 12. Nov. Hamburg, Musikhalle. Die Tournee wird vom Concert Büro Lippmann & Rau in Frankfurt durchgeführt.

MiEes Davis wird mit seiner Gruppe im Oktober drei Konzerte in Deutschland geben. Am 17. in München, Deutsches Museum, am 18. in Frankfurt, Jahrhunderthalle, und am 19. in Böblingen bei Stuttgart, Sporthalle.

Oscar Peterson hat für Oktober und November auch wieder einen Deutschlandbesuch angekündigt. Mit seinem Trio tritt er in folgenden Städten auf: 20. Okt. Hamburg, Musikhalle, 21. Hannover, Funkhaus, 22. Berlin, Hochschule für Musik, 23. Frankfurt, Oper, 24. München, Herculessaal, 25. Bregenz, Theater, 27. Singen, 28. Stuttgart, Liederhalle, 3. Nov. Köln, Gürzenich, 4. Bremen, Glocke, 5. Düsseldorf, Schumannsaal.

Die **Preservation Hall Jazz Band**, die bei den Berliner Jazztagen mit dem Duke Ellington Orchester zusammen die New Orleans Suite aufführen soll, gibt zuvor drei Konzerte in Deutschland. Am 26. Okt. in Bonn, Beethovenhalle, am 27. in Frankfurt, Gesellschaftshaus des Zoo, und am 28. in Lünen, Hilpert-Theater. Die Organisation dieser drei Konzerte liegt in Händen des Concert Büros Lippmann & Rau.

Giants of Jazz nennt sich eine All Star Gruppe mit Dizzy Gillespie, Trompete, Kai Winding, Posaune, Sonny Stitt, Altsaxophon, Thelonious Monk, Klavier, Al McKibbin, Baß, und Art Blakey, Schlagzeug. Außer bei den Berliner Jazztagen treten diese 6 Giganten des Jazz am 23. Okt. in Hamburg, Musikhalle, am 7. Nov. in Böblingen bei Stuttgart, Kongreßhalle, am 5. in München, Circus Krone, am 8. in Frankfurt, Jahrhunderthalle, auf.

Four For Jazz, wie sich das Quartett mit Heinz Bigler, Altsaxophon, Joe Haider, Klavier, Isla Eckinger, Baß, und Peter Giger, Schlagzeug, nennt, wird von Jazz in St. Gallen, Beat Burri, vertreten. Das sind die vorliegenden Gastspieltermine: 23. Okt. Zofingen, 26. Basel, 28. Lippstadt, 29. Frankfurt und 30. Dortmund. Anfang November spielt das Quartett in Holland, am 4. November in Bremen und am 5. in Hamburg.

Das **Hans Koller Free Sound Quintett** mit Koller, Tenor-, Sopransaxophon und Multivider, Albert Mair, Klavier, Costa Lucacs, Gitarre, Adelhard Roidinger, Baß, und Karl Prosenik, Schlagzeug, nimmt im Oktober folgende Termine in Deutschland wahr: 20. Frankfurt, Jazzkeller, 21. Koblenz, Rheinhalle, 22. Frankfurt, Jazzkeller, 23. Dortmund, Domicil, 24. Düsseldorf, Downtown, 25. Duisburg, PH, 26. Köln, Subway, 27. Mannheim, Tangente, 28. Mainz, Tangente, 30. Wiesbaden, Jazzhaus, 31. Esslingen, Jazz Galerie. Diese Tournee stellte Dr. Carl H. Meyer in Frankfurt, In der Römerstadt 170, Tel. 575302, für das Quintett zusammen. Über ihn sind auch weitere Gastspiele in diesem Zeitraum zu buchen. Die Koller Gruppe besteht jetzt seit 2 Jahren und hat vor kurzem eine Schallplatte für MPS aufgenommen, die im Frühjahr unter dem Titel „Phoenix“ erscheinen soll.

Auch die **Dutch Swing College Band** wird in diesem Herbst in den Monaten Oktober, November und Anfang Dezember auf ausgedehnter Deutschlandgastspielreise sein. Als besondere Attraktion wird der Geiger **Joe Venuti** in den meisten Städten mit der DSC auftreten (mit einem V gekennzeichnet). Hier die Termine: 16. Oktober Essen, Stadt. Saalbau (V), 17. Neuss, Stadthalle (V), 18. Lippstadt (V), 19. Düsseldorf, Rheinhalle (V), 20. Duisburg, Mercatorhalle (V), 21. Leverkusen, Bayer-Erholungshaus (V), 22. Dillenburg, Wilhelm-von-Oranien-Schloß (V), 24. Düren, Stadthalle, 25. Aachen, Audi Max (V), 26. Köln, Aula

der Uni (V), 27. Kempfen-Niederrhein (V), 29. Herford, Stadttheater (V), 30. Minden, Doppelaula (V), 31. Oktober Bergkamen, Studio Theater (V), 1. November Münster, Hörsaal 1 der Uni (V), 2. Gelle, Stadt. Union, 3. Wolfsburg, Stadthalle (V), 4. Hildesheim, Sporthalle (V), 5. Bremen, Glocke (V), 6. Eutin, 7. Itzehoe, 8. Hannover, Theater am Aegi (V), 9. Braunschweig, Stadthalle (V), 10. Hamburg, Musikhalle, Großer Saal (V), 18. Stuttgart, Liederhalle (V), 19. Aalen, Stadthalle (V), 22. Tübingen, Große Aula der Uni (V), 23. Freiburg, Audi Max (V), 24. Wien, Konzerthaus (V), 25. München, Deutsches Museum (V), 27. Ansbach, Onoldiasaal (V), 29. Rottweil, Stadthalle, 30. November Böblingen, Kongreßhalle (V), 1. Dezember Frankfurt, Ges. Haus am Zoo (V), 2. Siegen, Siegerlandhalle (V), 3. Marburg, Audi Max (V), und 4. Dezember Lüdenscheid, Parktheater (V). Durchgeführt wird die Tournee von der Konzertdirektion Gerd Mayer, Bad Honnef.

Stan Getz, der seinen Wohnsitz nach Spanien verlegt hat, wurde als Gast für eine Tournee des Kurt Edelhagen Orchesters verpflichtet. Konzerte finden in folgenden Städten statt: 23. Oktober Köln, 24. Hamburg, 26. und 28. Oktober Hannover. Anschließend wird Getz mit seinem Quartett, zu dem Eddy Louiss, Orgel, Rene Thomas, Gitarre, und Bernard Lubat, Schlagzeug, gehören, in einigen deutschen Städten auftreten.

Alle Gastspielpläne, Konzertdaten und Besetzungen wurden von den jeweiligen Konzertbüros, Agenturen und Veranstaltern an uns gegeben. Da Änderungen erfahrungsgemäß oft nicht zu vermeiden sind, können wir **keine Gewähr** für diese Angaben übernehmen.

Berliner Jazztage 1971

Die diesjährigen Berliner Jazztage finden vom 4. November bis zum 7. November statt. Die künstlerische Leitung liegt in den Händen von Joachim Ernst Berendt, die organisatorische in denen von Ralph Schulte-Bahrenberg. Kartenbestellungen sind zu richten an: Berliner Jazztage, Konzertbüro Ralph Schulte-Bahrenberg, 1000 Berlin 15, Kurfürstendamm 234/I, Telefon 8833655. Das Programm sieht wie folgt aus:

4. November, 20 Uhr, Philharmonie: Bosko Petrovic & his Nonconvertible All Stars, Chris McGregor's Brotherhood of Breath, die Minton's Playhouse All Stars mit Dizzy Gillespie, Sonny Stitt, Thelonious Monk, Kai



Mit Edelhagen und eigenem Quartett auf Tournee: STAN GETZ

Foto: Hans Harzheim

Winding, Al McKibbin und Art Blakey.

5. November, 19 Uhr, Philharmonie: Sugar Cane Harris mit Wolfgang Daurer, Volker Kriegel, Neville Whitehead, Robert Wyatt, die Terumasa Hino Group, die Ornette Coleman Group. 24 Uhr, Philharmonie: Preservation Hall Band und das Duke Ellington Orchestra.

6. November, 20 Uhr, Philharmonie: die neue Miles Davis Gruppe, die Berlin Dream Band, geleitet von Gil Evans. **22 Uhr**, Mensa TU „Now Music Night“: das Spontaneous Music Ensemble mit Julie Driscoll und Keith Tippett, das Masahiko Sato Trio mit Attila Zoller, Michal Urbaniak, das Peter Brötzmann Trio, die Gunter Hampel Group mit Jeanne Lee, das Manfred Schoof New Jazz Trio mit Gerd Dudek, das Albert Mangelsdorff Quartett, das Frankfurter Quartett für Improvisation.

7. November, 15 Uhr, Philharmonie: Gary Burton, New Violin Summit mit Sugar Cane Harris, Jean-Luc Ponty, Nipso Brantner, Zbigniew Seifert, Michal Urbaniak. 20 Uhr, Philharmonie: Association, Tony Williams Lifetime, Soft Machine.

Jazz bei den Donaueschinger Musiktagen

Die diesjährigen Donaueschinger Musiktage haben auch wieder eine Jazz-Veranstaltung in ihrem Programm. Und zwar treten am Sonntag, dem 17. Oktober, um 17.00 Uhr im Saal B der Stadthalle unter dem Motto „Sound is time“ die Soft Machine, Don Cherry, Krzysztof Penderecki und

ein Internationales Free Jazz Orchester auf. Don Cherry schrieb als Kompositionsauftrag ein neues Orchesterstück, das auf zwei indischen Ragas basiert und den Titel „Humus - The Life Exploring Force trägt“. Der polnische Komponist Krzysztof Penderecki hat für die Donaueschinger Musiktage 1971 sein erstes Stück für Jazzbesetzung geschrieben. Es heißt „Actions“ und wird vom Internationalen Free Jazz Orchester gespielt, zu dem Musiker aus Deutschland, England, Polen, Holland, Norwegen, Belgien und Frankreich gehören. Es sind: Manfred Schoof, Kenny Wheeler, Tomasz Stanko, Trompeten; Albert Mangelsdorff, Paul Rutherford, Posaunen; Gerd Dudek, Peter Brötzmann, Willen Breuker, Gunter Hampel, Saxophone; Terje Rypdal, Gitarre; Fred van Hove, Klavier; Buschi Niebergall und J. F. Jenny-Clark, Baß und Han Bennink, Percussion. Außerdem wird die Soft Machine ein neues, speziell für Donaueschingen geschriebenes Stück präsentieren, bei dem die Mitglieder der Gruppe und Solisten des Internationalen Free Jazz Orchesters gemeinsam spielen werden. Kartenbestellungen sind zu richten an: Donaueschinger Musiktage, Geschäftsstelle im Stadt. Verkehrsamt Rathaus, 771 Donaueschingen, Tel. 3014.

Bologna Jazz Festival

Das Internationale Jazz Festival in Bologna findet vom 14. bis 16. Oktober statt. Mitwirkende sind: Stan Getz, Ray Charles, Sun Ra, Ornette Coleman, Don Cherry, die Gil Cuppini Big Band und andere.

Baden-Badener Free Jazz Meeting

Zum diesjährigen Free Jazz Treffen, das vom 15. bis 18. Dezember in den Studios des Südwestfunks in Baden-Baden stattfindet, wurden eingeladen: die Trompeter Marc Charig, Muffy Faley und Herbert Joos, die Posaunisten Nick Evans und Malcolm Griffiths, die Saxophonisten Elton Dean, Dudu Pukwana, John Surman, Michel Pilz, Karlheinz Wiberny, die Pianisten Burton Greene, Chris McGregor, der Gitarrist Terje Rypdal, die Bassisten Adelhard Roidinger, Ron Mathewson und Barre Phillips und die Schlagzeuger Robert Wyatt, Stu Martin, Allan Jackson und Salah Ragab.

II. Karlsruher Jazz Meeting

Beim Zweiten Karlsruher Jazz Meeting, das am 17. Dezember stattfindet, wirken mit: Mama's Washhouse Stompers, Karlsruhe; College Swing Union, Karlsruhe; Carlo Bäder Big Band, Karlsruhe, sowie das Budapester Jazzquintett. Diese ungarische Gruppe hat sich im Lauf der Jahre an den Jazz Crusaders, dem John Coltrane Quartett und dem Miles Davis Quintett orientiert. Sie besteht aus dem Posaunisten Karoly Friedrich, dem Pianisten Istvan Regös — beide sind Lehrer an der Jazzklasse am Budapest Konservatorium — Laszlo Kimmel, Tenor- und Sopran-saxophon; Istvan Huszti, Baß; Antal Farago, Schlagzeug. Dazu kommt die von Billie Holiday beeinflusste Sängerin Györgyi Tarjan. Die Gruppe steht vom 10. bis 20. Dezember für weitere Gastspiele zur Verfügung. Sie ist zu buchen über den Jazz-Club Karlsruhe, Roland Blume, 75 Karlsruhe 41, Hauptbahnstraße 14, Tel. 402784.

Wieder Jazz Ambiente in Nürnberg

Die Jazz Ambiente wird wieder im Mittelpunkt des Europäischen Jazz Festivals Ost/West stehen, das vom 4. bis 6. Mai 1972 in Nürnberg stattfindet. An 6 Stellen der Meistersingerhalle sollen insgesamt 10 Jazz-Ensembles verschiedenster Stilrichtungen von Nachmittag bis Mitternacht spielen. Im Eröffnungskonzert sollen auch diesmal interessante Begegnungen von Musikern aus Ost und West herbeigeführt werden. Die Leitung des Festivals liegt wie immer bei Dr. Harald Sträube vom Schul- und Kulturreferat der Stadt Nürnberg, die Organisation bei Walter Schätzlein und die Produktion bei Claus Schreiner.

Neu: Jazz an der Musikhochschule Hannover

Die Hochschule für Musik und Theater beginnt im Oktober ein „Studio für Jazz“. Zunächst 14tägig stehen theoretische Fächer (Rhythmik, Harmonik, Improvisation, Arrangement, Geschichte) und praktisches Zusammenspiel in Gruppen verschiedener Zusammensetzung auf dem Lehrplan. Den Lehrauftrag dafür erhielt der Münchner Musiker, Komponist und Dozent Joe Viera. Das neue „Studio für Jazz“ soll später unter Hinzuziehung weiterer Dozenten ausgebaut werden. Nach Köln ist das die zweite derartige Einrichtung an einer deutschen Musikhochschule. Interessenten wenden sich an das Sekretariat der Hochschule für Musik und Theater, Hannover, Walderzeestr. 100.

Davenport Jazz Festival

Für das Davenport Jazz Festival in Doetinchem, Holland, das vom 22. bis 23. Oktober stattfindet, wurden bisher verpflichtet: 22. Yusef Lateef Quartett, Tony Williams Lifetime, 23. Charles Tolliver Quartett, Slide Hampton und sein Septett mit Dizzy Reece, Charlie Mariano, Ferdinand Povel, Rob Franken, Rob Langereis und Art Taylor. Auskünfte erteilt die W. E. M. Agentur, W. Wigt, Asserpark 44-9-B, Wageningen, Tel. 08370-7228, Holland.

Lou McGarity u. Tab Smith t

Der Posaunist Lou McGarity starb am 27. August in Washington D. C. während seines Auftritts im Blues Alley. McGarity wurde 1917 in Athens, Georgia, geboren, spielte u. a. mit Benny Goodman und Raymond Scott, gehörte vielen All Star Gruppen an, machte eine Menge Plattenaufnahmen mit den verschiedensten Dixieland- oder Swingmusikern und war in den letzten Jahren vorwiegend in New Yorker Studios tätig. Er hatte u. a. einen regulären Job in Arthur Godfreys CBS Radio Show. Auch in The World's Greatest Jazzband spielte er mit. Die internationale Jazzszene hat ihm in den letzten Jahren relativ wenig Beachtung geschenkt, obwohl er immer noch großartig blies und einer der besten Posaunisten der Jack-Teagarden-Schule war.

In St. Louis, Miss., starb der Alt- und Tenorsaxophonist Tab Smith im Alter von 62 Jahren an Krebs. Smith machte sich vor allem als Solist in den Orchestern von Lucky Millinder und Count Basie einen Namen, denen er in den Jahren 1935 bis 42 angehörte. Mit eigenen Bands trat er auf dem Rhythm & Blues-Gebiet besonders hervor.

International Artist Promotion nennt sich eine Vereinigung, die Tourneen durchführt und ihren Sitz in Zürich hat. Sie bietet für die kommenden Monate Gastspiele mit dem aus Virginia stammenden Blues-Gitarristen und Sänger John Jackson, dem Eddie Boyd Trio, Jimmy „Fast Fingers“ Dawkins und seiner Gruppe, zu der Carey Bell, Mac Thompson, Bob Richey gehören, und mit Champion Jack Dupree, mit dem Mickey Baker und Hai Singer spielen, an. (Adresse: Zürich, Postfach 28, Tel. 401261).

Die Probstei St. Gerold, ein Kulturzentrum Vorarlbergs im Großwalsertal, brachte im Rahmen der international bekannten St. Gerolder Konzerte erstmals Jazz. In der sehr modernen Probsteikirche spielte „Schrammeis Jazz Company“ und überzeugte das anspruchsvolle Publikum durch seine ambitionierte, avantgardistische Musik. Der Bregenzer Pianist Klaus Peter Schrammel, Urenkel des legendären Begründers der nach ihm benannten Musikrichtung, stellte mit Eduard Linshalm, Baßgitarre, und dem Südafrikaner Chris van der Schyf am Schlagzeug zum größten Teil eigene Kompositionen vor. Das Konzert hinterließ einen so nachhaltig guten Eindruck, daß man weiterhin mit Jazz bei den St. Gerolder Konzerten rechnet.

MPS wird bei den diesjährigen Berliner Jazztagen in der Philharmonie den Auftritt von Don „Sugar Cane“ Harris und den New Violin Summit mit Jean Luc Ponty, Nipso Brantner, Michal Urbaniak und Sugar Cane Harris aufnehmen, um davon Platten zu veröffentlichen. Außerdem ist eine Studio-Produktion mit dem Attila Zoller-Masahiko Sato Duo vorgesehen.

Harry Beckett hat kürzlich sein zweites Album unter eigenem Namen aufgenommen. Es soll im November unter dem Titel „Warm smiles“ auf RCA erscheinen. Mit dem in London selbsthaften Trompeter spielen Mike Osborne, Altsaxophon, Frank Ricotti, Vibraphon, John Taylor, Piano, Chris Lawrence, Baß und John Webb, Schlagzeug.

Brassy Brew, eine Heidelberger Gruppe, die eine Symbiose aus Jazz, Rock und Free Music anstrebt, hat ihre Besetzung geändert. Es spielen jetzt Wolfram Sutler, Sopran-saxophon, Flöte, Altsaxophon, Klarinette und Multivider, Thomas Wind, Klavier, elektrisches Piano, Vibraphon, Alfred König, Gitarre, Baß, und Klaus Siegmund, Schlagzeug. Die Gruppe ist zu buchen über Thomas Wind, 69 Heidelberg 1, Gaisbergstraße 71, Tel. 2 63 39.

Peter Brötzmann hat mit seinem Trio, das aus Fred van Hove, Klavier, und Han Bennink, Percussion, besteht, und mit Albert Mangelsdorff kürzlich in Berlin Schallplattenaufnahmen gemacht. Davon wird eine Kasette mit 3 Platten in sehr kleiner Auflage von der Free Music Production, Jost Gebers, 1 Berlin 10, Gierkezeile 47, zum Preis von DM 45,— veröffentlicht. Später sollen die Platten dann auch einzeln erhältlich sein.

Charlie Christian ist ein Schallplattenalbum gewidmet, das 28 Titel mit diesem unvergeßlichen Gitarristen enthält. 16 davon sind bisher noch nicht veröffentlicht worden.

David Clayton-Thomas, der Leadsänger der Blood, Sweat & Tears, wird mit Hilfe von Cannonball Adderley eine Platte unter seinem Namen produzieren. Einige Mitglieder der BST werden ihn begleiten.

Jimmy Giuffre spielt neuerdings sehr viel Flöte. Bei einem Konzert im Washington Square Park in New York, wo er mit Richard Youngstein, Baß, und Kan D. Kaye, Schlagzeug, auftrat, war das Publikum von dem Flötisten Giuffre sehr begeistert.

Babs Gonzales will sich im November und Dezember in Europa aufhalten, um verschiedene Gastspiele und Konzerte zu bestreiten.

Terumasa Hino, Japans bester Jazztrompeter, kann mit seiner japanischen Gruppe für Konzerte und Clubgastspiele gebucht werden. Der frühest mögliche Termin ist der 14. November. Interessenten wenden sich an: European New Jazz, 8 München 23, Korbinianstraße 28, Telefon 35 75 02 oder European New Jazz, B-4750 Bütgenbach, Berg 23, Belgien.

Billie Holiday ist auf einer Platte zu hören, die ESP unter dem Titel „The Lady Lives“ vor kurzem veröffentlicht hat. Sie enthält Aufnahmen von Rundfunkmitschnitten des U. S. Armed Forces Radio, der Eddie-Condon- und Art-Ford-Shows, sowie Auftritte aus dem Apollo Theater in Harlem und aus dem Storyville Club in Boston.

Harry James wird mit seiner Band im Oktober für eine dreiwöchige Tournee nach Europa kommen.

Philly Joe Jones wird mit dem Pianisten Red Garland eine Gruppe aufstellen. In letzter Zeit arbeitete Philly mit eigenem Quintett, zu dem Tommy

Turrentine und Wilbur Ware gehörten.

Albert King trat kürzlich am Hunter College in New York auf. Sein neues Stax-Album mit dem Titel „Love Joy“ wird als sein bisher bestes bezeichnet.

Roland Kirk hat für Atlantic eine weitere Platte aufgenommen, die in Kürze unter dem Titel „Blacknuss“ erscheinen soll. Es ist mehr ein Rhythm and Blues Album, das Kirk selbst als kommerziell bezeichnet.

John Mayall hat seine Gruppe abermals umbesetzt. Sie hat jetzt eindeutigen Jazz-Drall durch die Mitwirkung des Trompeters Blue Mitchell und des Tenorsaxophonisten Clifford Solomon. Dazu kommt der Jazz- und Blues-Gitarrist Fred Robinson und der Bassist Larry Taylor, mit dem Mayall schon längere Zeit zusammenarbeitet.

Les McCann hat zusammen mit Yusef Lateef eine Platte für Atlantic aufgenommen. Ihr längster Cut, „The lovers“, ist 22 Minuten lang.

Niagara, eine von Klaus Weiss zusammengestellte Gruppe, machte für United Artists Records eine Platte, die jetzt vorliegt. Es wirken mit: Udo Lindenberg, Schlagzeug, Percussion, Keith Forsey, Schlagzeug, Cymbals, Cotch Blackmon und Danny Fichelscher, Congas, George Green, Schlagzeug, Juan Romero, Percussion, und Klaus Weiss, Schlagzeug, Beils, Tympani.

Ferdinand Povel wurden am 12. September nach seinem letzten Set in der Jazzgalerie in Berlin seine beiden Flöten, eine Altflöte Marke Mura Matsu und eine Armstrong-Flöte, gestohlen. Der Wert dieser beiden Instrumente liegt bei DM 5000,—.

Jimmy Rushing hat eine Platte für RCA aufgenommen, bei der er von Dave Frishberg, Klavier, Milt Hinton, Baß, und Mel Lewis, Schlagzeug, begleitet wurde. Als Solisten kamen im Wechsel noch Zoot Sims, Budd Johnson, Al Cohn und Ray Nance dazu. Die Arrangements schrieb Dave Frishberg.

Cecil Taylor, der einige Zeit Lehrer auf der Universität Wisconsin war, gibt jetzt Kurse über Black Music im Antioch College in Yellow Springs, Ohio. Zu diesem Wechsel entschloß sich Taylor, nachdem er mit der Verwaltung der Wisconsin Universität zu keiner Einigung bezüglich der Vergabe von Abschluß-

zeugnissen für ca. 150 Studenten gelangt war.

Cal Tjader hat nach seinem sensationellen Erfolg mit der Platte „Tjader“ eine zweite LP für die Firma Fantasy aufgenommen. Es soll in Kürze unter dem Titel „Agus Dulce“ erscheinen. In Deutschland wird es bei Bellaphon herauskommen.

Michal Urbaniak ist mit seiner Gruppe, die aus Adam Makowicz, Klavier, Pawel Jarzebski, Baß, und Czeslaw Bartkowski, Schlagzeug, sowie der Sängerin Urszula Dudziak, besteht, bis zum 5. Oktober in Deutschland. Dann wird die Gruppe in ihre Heimat Polen reisen, wo sie einen Monat bleiben will, Rundfunk- und Film-Aufnahmen machen und beim Warschauer Jazz Festival auftreten wird. Nach den Berliner Jazztagen geht die Gruppe auf eine erneute Deutschlandtournee, die sich bis in den Januar 1972 erstrecken wird. Zu buchen ist die Gruppe über Beat Burri, St. Gallen, Vonwilstraße 51, Tel. 275835, Schweiz.

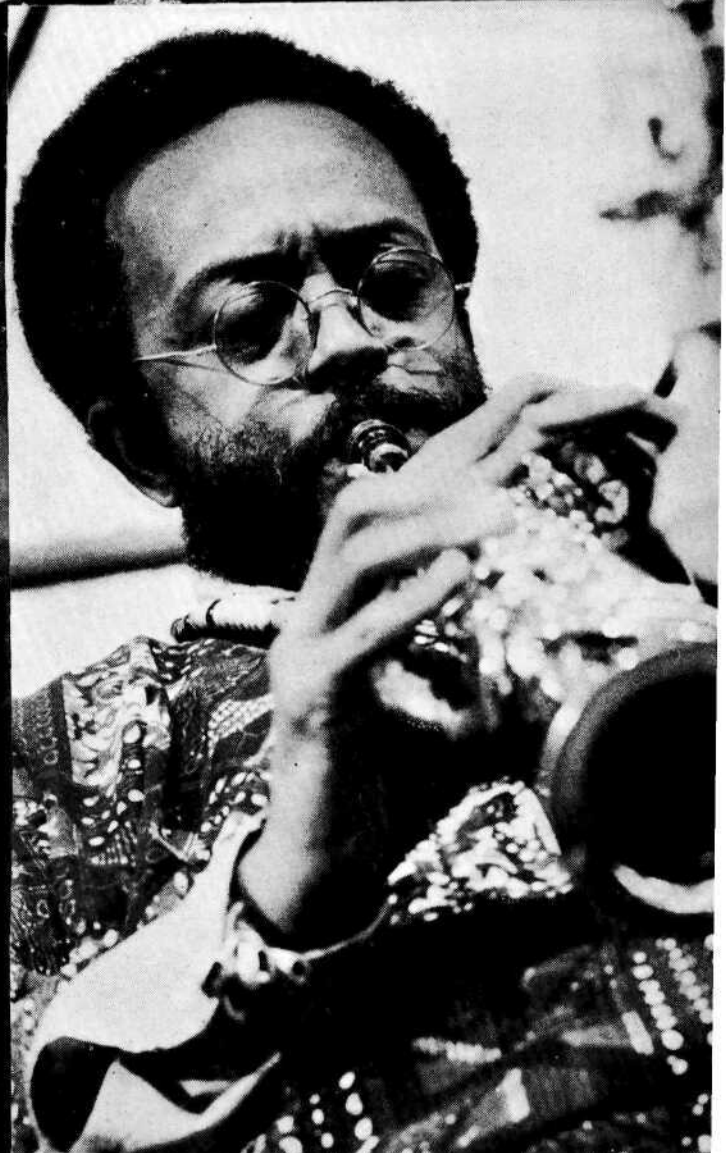
Joe Venuti nahm während seines New-York-Besuches kürzlich eine Platte für Jazzology Records mit Lou Stein, Klavier, Milt Hinton, Baß, und Cliff Leeman, Schlagzeug, auf.

Klaus Weiss produzierte im August zwei Schallplatten. Eine unter dem Namen „Mythologie live at Domicile Munich“, bei der Ferdinand Povel, Tenorsaxophon und Flöte, Fritz Pauer, Klavier, und Jimmy Woode, Baß, mitwirkten, die zweite mit Povel, Pauer, Woode, Philip Catherine, Gitarre, und Juan Romero, Percussion, unter dem Titel „Sunbirds“. Bei beiden Produktionen wurden ausschließlich Kompositionen von Pauer, Povel, Woode und Catherine gespielt.

Mike White, ehemaliger Geiger des John Handy Quintetts und Mitglied von Fourth Way, hat kürzlich eine eigene Gruppe in San Franzisko aufgestellt. Zu ihr gehören zwei Percussionisten, ein Bassist, ein Pianist und Sonny Simmons, der vorwiegend Englischhorn spielt. Diese neue Formation wird für das ABC Label Plattenaufnahmen machen.

Hans Harzheim fotografierte beim
JAZZ FESTIVAL BILZEN:

(v. l. o. n. r. u.) Peter Brötzmann Trio + Albert Mangelsdorff, Jaki Byard, John McLaughlin, Stu Martin und Jimmy Heath.



KARL BERGER EINE CHANCE FÜR DAS KREATIVE MUSIKSCHAFFEN



Der Hauptgrund, daß ich 1966 mit Don Cherry nach New York ging, war meine Unzufriedenheit mit all dem, was ich bisher gemacht hatte. Den Leuten gefiel meine Musik zwar, viele fanden's großartig, aber ich hatte keine Kontrolle darüber. Und das ist es nun mal, um was es mir in der Musik vor allem geht: Kontrolle und Präzision. Seit einem Jahr etwa ist bei mir das eingetreten, was ich immer angestrebt habe: ich bin mir absolut sicher über den Weg, den ich gehe. Und das hat mir Amerika gegeben, diese Sicherheit, die es mir ermöglicht, jeden Job zu übernehmen, ob es sich nun um die Arbeit mit einem riesigen Orchester handelt oder ob ich mit drei Leuten spiele. Selbst wenn ich mir über die jeweilige Aufgabe zuvor keine Gedanken mache, habe ich doch die Gewißheit, daß auf einem bestimmten musikalischen Niveau gearbeitet wird. Dafür garantiert die Konzeption, zu der ich mit meinen Kollegen gelangt bin und die eine gesunde Basis bildet, auf der man aufbauen kann.

Und auch das habe ich in Amerika gelernt, was mit dieser Sicherheit zusammenhängt, daß man den Weg, für den man sich endgültig entschieden hat, auch geht, ohne davon abzuweichen. Selbst die verlockendsten Angebote muß man ausschlagen kön-

nen, wenn sie in andere Richtung führen. Wenn man einmal jenes Niveau erreicht hat, auf dem zu arbeiten man sich schon immer gewünscht hat, dann ist eine solche musikalische Tätigkeit nicht mit Geld aufzuwiegen. Musik ist keine austauschbare Ware, denn sie gibt eine innere Befriedigung, die man nicht kaufen kann. Geld schafft nur die Existenzgrundlage, ist aber keinesfalls Motiv für kreatives musikalisches Schaffen. Meine Kollegen und ich haben in dieser Beziehung keinerlei Probleme: wir sind finanziell ausgekommen und haben uns ganz auf unsere Musik konzentriert. Alles, was über die Dinge hinausgeht, die wir zum Leben und zum Arbeiten benötigen, interessiert mich überhaupt nicht. Und wenn wir auch nicht über die Mittel verfügen, die wir eigentlich haben sollten, so werden wir sie keinesfalls durch ein Abweichen von unseren musikalischen Vorstellungen und dem damit verbundenen Niveau erkaufen.

Die Unabhängigkeit, die ich dadurch erreicht habe, macht mich auch frei vom Ort meiner Tätigkeit. Ich muß nun auch nicht mehr unbedingt in New York sein, das früher für meine Entwicklung zweifellos sehr wichtig war. Deshalb werde ich jetzt auch wieder mehr in Europa sein. Dank meiner Kommunikation mit dem amerikanischen Schlagzeuger Allen Blairman und anderen Musikern der heutigen Jazzszene sind die Voraussetzungen für eine gute Musik gegeben. Meine Erfahrungen, die ich nach meiner Rückkehr aus New York hier machte, waren erstaunlich gut. Als ich mich z. B. um Räume für ein Studienzentrum bemühte, das ich im Rahmen der von Ornette Coleman und mir in New York gegründeten Creative Music Foundation in meiner Geburtsstadt Heidelberg einzurichten gedenke, stieß ich sofort auf eine sehr positive Reaktion. Es wurde mir sogar ein ganzes Haus angeboten, das man zu diesem Zweck zur Verfügung stellen will.

Anlaß zur Gründung dieser Creative Music Foundation war für mich wie für Ornette Coleman der Eindruck,

daß die schöpferischen Kräfte im heutigen Musikleben vom Musikgeschäft nicht mehr 100%ig vertreten werden. Es wird von dieser Seite weder für die notwendige Verbreitung der kreativen Musik gesorgt, noch werden Studienmöglichkeiten geschaffen, deren sie dringend bedarf. Denn die Prinzipien der Musik bleiben sich gleich, sie müssen studiert, erarbeitet werden. Das Pensum ist nicht kleiner geworden, es ist also heute nicht leichter, Musik zu machen — gute Musik, versteht sich — als früher. Wenn man der jungen Generation gerade in dieser Zeit die Erkenntnis vermitteln will, daß zu einem wirklich befriedigenden, ausgefüllten Leben die eigene Leistung gehört, daß das ständige Streben nach besseren Resultaten dem Dasein Inhalt gibt, dann muß auch für Studienmöglichkeiten gesorgt werden. Und man muß ganz unten damit anfangen. So arbeitete ich z. B. bis kurz vor meiner Abreise nach Europa in New York für ein Schulprogramm, das der Schlagzeuger Horacee Arnold organisiert hat. Man spielt da mindestens an 2, maximal an 5 Tagen in der Woche für die Kinder an den Schulen und übt damit einen ungemein positiven Einfluß auf das Musikempfinden der Jugend aus. Es versteht sich, daß das auch Auswirkungen auf das gesamte Musikleben hat. In den letzten Wochen hatten wir täglich einen solchen Schulauftritt, waren von dieser Tätigkeit sehr befriedigt und konnten auch unsere Existenz davon bestreiten. Cecil Taylor gibt seit zwei Jahren Musikunterricht an Universitäten, Don Cherry seit einem Jahr. Die Ergebnisse sind enorm: Don hatte seine Lehrtätigkeit mit sieben Schülern begonnen, wenige Wochen später meldeten sich 800 Leute zu seinem Kursus. Die Jugend ist nämlich ernsthaften Studien gegenüber tatsächlich sehr aufgeschlossen, sucht geradezu nach Möglichkeiten, kreativ zu schaffen, und ist keineswegs darauf aus, sich alles möglichst leicht zu machen, sich in billigen Klischees zu ergehen. Man könnte in Amerika praktisch an jeder Universität, an jedem College, an jeder Schule solche Musikurse einrichten und hätte sofort einen großen Interessentenkreis dafür.

In Europa wirkt sich als Handicap aus, daß sich die Universitäten auf die rein wissenschaftliche Arbeit beschränken, daß also Theorie und Praxis getrennt sind, anstatt miteinander verzahnt zu werden. Praktiziert wird Musik hier doch nur an den Konservatorien, die von den Universitäten streng abgegrenzt sind. Das ist meiner Meinung nach auf die Dauer

ein unhaltbarer Zustand. Außerdem sollte es an den Musikhochschulen zumindest einen, möglichst aber mehrere Improvisationskurse geben. In Amerika hat man da weit bessere Wege beschritten, indem an den Universitäten die Praxis selbstverständlich mit einbezogen, u. a. also auch musiziert wird. Es werden dort Komponisten, Maler u. a. kreativ schaffende Künstler als Gastdozenten herangezogen, die die Studenten praktisch unterweisen. Und es ist eine ganz logische Entwicklung, daß auch wir Jazzmusiker jetzt an den Universitäten Kurse geben, nachdem noch vor etwa 10 Jahren diese Dozententätigkeit auf Musiker wie Igor Strawinsky beschränkt blieb. Man trägt drüben den sich in stetem Wandel befindlichen Gegebenheiten sehr schnell Rechnung und vermeidet dadurch von vornherein die Probleme, mit denen man sich hier über kurz oder lang zweifellos beschäftigen muß, weil sie dringend einer Lösung bedürfen. Welch erfreuliche Elastizität zeichnet die amerikanische Erziehungsmethode im Gegensatz zu den erstarrten Reglements etwa in der Bundesrepublik aus! Wann wird man hier endlich so weit sein, daß Musik- oder sonstige Kunst-Hochschulen eng mit den Universitäten zusammenarbeiten, miteinander verschmelzen?

Es wurde für mich in den USA zur Selbstverständlichkeit, daß viele meiner Kollegen wie ich selbst Improvisationskurse mit praktischen Übungen an Universitäten und Colleges abhalten, und ich werde diese durch meinen Europa-Aufenthalt derzeit unterbrochene Lehrtätigkeit bei meiner Rückkehr nach New York sofort wieder aufnehmen. Ich bin ja nun frei in meinen Entschlüssen und gehe unter ganz anderen Voraussetzungen in die Staaten als früher, da ich noch alles mitmachte, was auch immer geboten wurde, mit Ornette Coleman studierte und die verschiedensten Dinge anging. Das ist vorbei. Jetzt geht es um ganz konzentrierte Aktionen. Ich werde an der New School for Social Research in New York unterrichten und für vier Wochen als Gastdozent an die Maryland University gehen, wo ein Komponist ein Stück speziell für mich und Percussion geschrieben hat. Außerdem möchte ich möglichst viele Col-



der kreativen Musik erkennen und Mittel dafür zur Verfügung stellen. So haben wir die berechtigte Hoffnung, daß die Zentren in absehbarer Zeit einsatzfähig sind und den Interessenten offenstehen.

Aber auch die Gastdozenten-Tätigkeit an Universitäten muß noch erweitert, besser organisiert und koordiniert werden. Viele Dekane wissen nicht, was sich in dieser Richtung derzeit abspielt, haben auch keine Orientierungsmöglichkeit. Hier hat die Foundation ein weiteres Aufgabengebiet, indem sie über die Programme informiert, selbst Kurse anbietet, durchführt und dazu auch die Künstler an der Hand hat, die für ein oder zwei Monate, eventuell auch für ein ganzes Semester als Dozenten an der jeweiligen Universität tätig sein können.

lege-Konzerte geben und an der Creative Music Foundation weiterarbeiten. Ein Geschäftsführer ist bestellt und zum Direktorium gehören Persönlichkeiten wie John Cage, Gil Evans und Dave Amram. Wir werden versuchen, möglichst viele Leute für diese Idee zu gewinnen, damit die Gründung auf breiter Basis mit der Arbeit beginnen kann. Öffentliche und private Stiftungen sollen die finanzielle Grundlage zum Aufbau von Studienzentren in verschiedenen Ländern bilden. Wie ich in Heidelberg, so bemüht sich Don Cherry in Schweden um die Errichtung derartiger Zentren und Dollar Brand will in Südafrika eine solche Schule gründen.

Wir denken daran, zwei oder drei Institute in Europa, ein oder zwei in Afrika, eines in Japan, einige in amerikanischen Städten wie in New York oder Los Angeles entstehen zu lassen. Natürlich brauchen wir auch Leute, die diese Zentren organisieren, den Studienbetrieb in Gang bringen und aufrechterhalten, für Aufnahmestudios sorgen, in denen Musiker endlich auch Platten machen können, für die die Plattenfirmen kein Interesse haben. Das kostet alles Geld, aber erfahrungsgemäß gibt es doch erfreulich viele finanzstarke Kreise, die die Notwendigkeit einer Unterstützung

Die Foundation ist keine Bewegung gegen das Musikgeschäft. Vielmehr tendiert sie zur Zusammenarbeit. Schließlich hat die Musikindustrie aus der kreativen Musik stets ihre wichtigsten Anregungen bezogen und kann auf diese für sie nützliche Quelle nicht verzichten. So erwarten wir auch von dieser Seite Unterstützung. Zudem haben die erstaunlich positiven Reaktionen auf unser Vorhaben, auf unsere Auftritte bei der Jugend an Schulen und Universitäten eindeutig bewiesen, welches großes Interesse an eigenschöpferischer Aktion besteht. Kreative Musik steht im Gegensatz zur reinen Funktionsmusik, die wie Meterware auf Bänder gezogen und als geschäftsfördernde Berieselung an Kaufhäuser, Hotels, Bars usw. verkauft wird. Diese Gebrauchsmusik hat kommerzielle Motive, wogegen beim kreativen Musikschaffen der künstlerische Gestaltungswille das einzig Wesentliche ist. Das eine braucht jedoch das andere nicht auszuschließen. Wenn man aber wirklich ernsthaft Musik machen will, weil man das Leben damit erst echt erfüllt sieht, dann kann man nur den Weg gehen, den wir mit der Foundation eingeschlagen haben. Wir verbinden damit keinerlei ideologische Tendenzen und stellen uns nicht gegen etwas, gegen jemanden, sondern wir wollen nur Musik machen und den vielen anderen, die ebenso ihren Weg

gehen wollen, dazu verhelfen, daß sie es auch tun können.

In welcher Form man Musik macht, wie man sich ausdrückt, hat mit der Persönlichkeit des Einzelnen zu tun. Sie entscheidet über die Frage des Tonmaterials, dessen man sich bedient. Dabei spielt es keine Rolle, wie umfangreich es ist. Es gibt Bluesinterpreten Down South, die nur ein paar Töne verwenden und damit völlig auskommen. Sie deshalb musikalisch geringer einschätzen zu wollen, wäre völlig unsinnig. Ausschlaggebend ist die Expressivität, also das, was mit dem Tonmaterial zum Ausdruck gebracht wird und wie man es einsetzt. Freilich darf man damit nicht mogeln, darf nicht versuchen, mehr zu spielen, als das Material erlaubt. Aber man sollte auch nicht weniger bieten, nichts unausgenutzt lassen. Der Musiker muß sein Tonmaterial genau kennen, muß es beherrschen und sich frei darin bewegen können, um es sich im Sinne der Expressivität dienstbar zu machen. Wenn er sich so seiner Sache sicher ist, kann er nicht fehlgehen, ob er für einen oder für Hunderttausende spielt. Das Publikum ist zwar durch den robusten kommerziellen Einfluß äußerst stark manipuliert, spürt es aber doch noch, wenn die Musik wirklich echt, der Ausdruck wahr, die Stimmung emotionell ist.

Eine Musik von besonderer Intensität entstand völlig spontan, als wir vom Tod Albert Aylers erfuhren. Wir probten gerade in unserem Studio in der 12th Street in New York, als uns Don Cherry telefonisch die Trauerbotschaft mitteilte, daß man Albert tot aus dem East River gefischt habe. Es sei nur eine kurze Meldung darüber gekommen, die Leute hätten sich kaum dafür interessiert und Einzelheiten wären nicht weiter bekannt geworden. Unter dem Eindruck dieser für uns erschütternden Nachricht begannen wir spontan zu musizieren und es entstand ein völlig improvi-

siertes Stück, das jedoch auf Band festgehalten wurde. Und wie so oft habe ich dann auch diese Musik vom Band heruntergeschrieben. Damit lag ein Stück vor, dem wir den Titel ‚We are you‘ gaben. 14 Tage später spielten wir es bei einer jener Poetry Sessions im Village Vanguard, die regelmäßig am Sonntagnachmittag stattfinden und bei der Musik und Dichtung dargeboten werden. Einer der Poeten, die an diesem Tag mitwirkten, war von der Musik so fasziniert, daß er einen Text dazu schrieb. Das Verblüffende dabei war, daß er nur den Titel ‚We are you‘ und nicht dessen Hintergrund kannte, aber ebenso spontan wie wir zu der Musik nun zu den genau passenden Worten fand: Gone on you are — now — is time — is — we are you. Ich kann mich spirituell gesehen nichts Perfekteres vorstellen als diese Entstehung einer Komposition, und ich meine damit Musik und Text. Wenn man genau zuhört, wird man feststellen, daß in der ständig fortlaufenden Bewegung vom ersten bis zum letzten Ton alle Möglichkeiten enthalten sind, die man spielen kann. Es sind durchweg Septimschritte — eine an sich also völlig simple Form —, aber sie durchlaufen die ganze Oktave. So fügt sich alles zu einem geschlossenen Ganzen und ist doch ein im Grunde ganz einfaches Stück, das man auch auf eine Tonart festlegen kann, wenn man will. Ich wünschte, alle Kompositionen würden sich auf diese Weise vollziehen.

Seit wir den Text haben, spielen wir das Stück zusammen mit einer Gesangsstimme, die meine Frau Ingrid übernommen hat. Wir haben aber auch schon eine Bearbeitung für drei Stimmen, Streicher und Orchester vorgelegt: es war für eine öffentliche Aufführung im New Yorker Public Theatre mit dem Jazz Composers Orchestra, einer Streichergruppe und den Sängerinnen Sheila Jordan, Jeanne Lee und Ingrid. Wir wollten auch eine Platte davon machen, aber das überstieg unsere finanziellen Möglichkeiten, da auch der Auftritt im Public Theatre von uns organisiert wurde und Geld verschlang. Wir möchten die Aufnahmen natürlich am liebsten auf dem JCO-Etikett herausbringen, dem ersten wirklich unabhängigen amerikanischen Label, das von den Musikern selbst getragen wird.

Obwohl meine persönliche Beziehung zu Albert Ayler sich nicht so eng gestaltete wie es bei Sunny Murray der Fall war, fühlte ich mich doch mit ihm stark verbunden. Ich war ihm vor meiner Ankunft in New York noch nie begegnet und hatte doch bereits in dem Augenblick, da Don Cherry mich mit ihm bekannt machte, das Gefühl, einen Freund getroffen zu haben, den ich schon ewig kenne. Er war ein phantastischer Mensch, so offen und aufgeschlossen wie kaum ein anderer. So oft ich ihn sah, berichtete er über alles, was er erlebte, was ihn berührte, was er gerade tat, und nahm — ebenso selbstverständlich — echt freundschaftlichen Anteil an meiner Arbeit, meinen Erfahrungen oder Problemen. Es bestand damit ein herzlicher Kontakt und sein Tod ging mir außerordentlich nahe. Der Zufall wollte es dann, daß ich einige Wochen nach der Aufführung von ‚We are you‘ Albert Aylers Schlagzeuger Allen Blairman traf und wir uns so gut verstanden, daß wir uns entschlossen, zusammenzubleiben. Er hat daraufhin alle seine Jobs aufgegeben, um sich völlig auf unsere gemeinsame Arbeit konzentrieren zu können.

Meine jetzige Gruppe — sie nennt sich Company — besteht seit einem dreiviertel Jahr und setzt sich aus Allen Blairman, dem Bassisten Norris Jones, meiner Frau und mir zusammen. Wir haben in den ersten Monaten fast nur geprobt und sind nicht öffentlich aufgetreten. Erst später haben wir begonnen, in Galerien und Museen zu spielen, u. a. mit dem Jazz Composers Orchester. Und nun hatten wir auch in Heidelberg Gelegenheit, regelmäßig bei den Konzerten im Museumsgarten aufzutreten — ein Zeichen, wie aufgeschlossen man auch hier unserer Musik gegenüber eingestellt ist. Freilich hätten wir gerne noch mehr Jobs gehabt, als sich uns bisher geboten haben.

Gerne würde ich einmal wieder Filmmusik schreiben, das war für mich immer eine Lieblingstätigkeit. Ich habe ja schon an verschiedenen Filmen fürs Zweite Fernsehen mitgearbeitet und in New York wurden schon Vorbereitungen dafür getroffen, daß wir Musik zu Filmen für Channel Thirteen beisteuern. Daß auch Kindersendun-

gen dabei sind, freut mich besonders, denn gerade die interessieren mich enorm. Ich finde, daß der Film der Musik so nahe steht, daß er viel mehr mit improvisierten Musikmitteln arbeiten sollte, als es bisher der Fall war. Mit Dave Izenzon und Paul Motian habe ich ebenfalls Filmmusik gemacht und in dem gleichen IBM-Trio — nach Izenzon, Berger und Motian benannt — arbeitete ich auch mit Ballett. Zuvor hatte ich bereits mit Bill Dixon Ballettmusik beigesteuert. Doch sind diese Verbindungen noch viel zu spärlich, sie müßten viel stärker in Erscheinung treten. Man sollte sich endlich bewußt werden, daß der Jazz längst aufgehört hat, eine isolierte Musik zu sein, daß er aus dieser Enge herausgewachsen ist und beginnt, die klassische Musik der Zukunft zu werden. Denn der Jazz greift Elemente aus den verschiedensten Musikarten und -kulturen der Welt auf und läßt ganz eigene Stilformen entstehen, die sich anders gar nicht hätten entwickeln lassen. Jazz ist die erste wirkliche Weltmusik, die es gibt.

Was mich derzeit am stärksten beeindruckt hat, war die Erfahrung, daß es so erstaunlich viele Menschen gibt, die sich für eine Aufgabe wie der unserer Foundation spontan einsetzen wollen. Und es sind viele darunter, die in ihrem Leben noch nie etwas mit Musik zu tun hatten und nun rein aus Freude an dieser Arbeit einspringen. Sie arbeiten mit wahrer Begeisterung mit, ohne nach Bezahlung zu fragen, einfach aus dem Gefühl heraus, einmal etwas Wertvolles zu schaffen, was nichts mit kommerziellen Überlegungen zu tun hat. Daß Geld in unserer Gesellschaft lebensnotwendig ist, weiß man, aber es sich zur Lebensaufgabe zu machen, es ständig zu mehren, kann nicht die Maxime des kreativen Menschen sein. Geld gibt ihm nicht innere Befriedigung, es ist für ihn Äquivalent für künstlerische Leistung, aber nicht Motiv seines unabhängigen, aktiven Schaffens, das weit mehr beglückt, als es das vom Geld abhängige, passive Anschaffen je tun kann.

Anm. d. Red.: Wer sich für die Creative Music Foundation interessiert, Kontakt damit aufnehmen will, kann sich an Karl Berger, 69 Heidelberg, Handschuhsheimer Landstr. 96, Tel. 47 11 47, wenden.

Nov. 1971
Nr. 11/XX
DM 2,-
sfr. 2,50
öS. 14,-

B21032E

PODIUM



JAZZNEWS

Tourneen, Termine

Auf die Tourneen von Baden Powell, Duke Ellington, Dave Pike, Klaus Doldinger, Albert Mangelsdorff, Chris McGregor, Robert Patterson Singers, Oscar Peterson, der Giants of Jazz, der Four for Jazz und der Dutch Swing College Band mit Joe Venuti haben wir im Oktoberheft des Jazz Podiums ausführlich hingewiesen. Weitere Gastspielreisen kündigte uns das Concert Büro Lippmann + Rau in Frankfurt jetzt an:

Das Buddy Rich Orchester wird im November drei Termine in Deutschland wahrnehmen. Und zwar am 19. in Düsseldorf, Rheinhalle, am 24. in Stuttgart, Liederhalle, und am 25. in Frankfurt-Höchst, Jahrhunderthalle.

Außerdem werden die **Mothers of Invention** fünf Konzerte in deutschen Großstädten geben: 23. November Düsseldorf, Rheinhalle, 24. Berlin, Deutschlandhalle, 25. Hamburg, Musikhalle, 28. Frankfurt-Höchst, Jahrhunderthalle, 29. November München, Krone-Bau. Am 2. Dezember werden die Mothers of Invention in der Stadthalle in Wien gastieren.

Auch **B. B. King** wird sich im November und Dezember wieder in Deutschland vorstellen: 26. München, Krone-Bau, 29. Frankfurt-Höchst, Jahrhunderthalle, 30. Düsseldorf, Rheinhalle, 2. Dezember Berlin, Deutschlandhalle, und 3. Hamburg, Audimax.

Die Jazz & Hot Music Productions, Frankfurt, Bornwiesenweg 75, haben den New Orleanser Pianisten und Sänger **Alton Purnell** für einige Europagastspiele verpflichtet, bei denen er mit der Band des englischen Schlagzeugers **Barry Martyn** zu hören sein wird. Folgende Termine liegen fest: 5.-8. November Schweden, 9. Roermond, Camp der Brit. Armee, 11. Aarau, Jazzclub, 12. Biel, Jazz Meeting 71, 13. Bern, Wolverines Jazzclub, 14. und 15. München, Allotria Jazz Saloon, 16. Nürnberg, Jazzkeller, 17. Frankfurt, Sinkkasten, 19.-23. 11. Italien und 25.11. - 6.12. England.

Michal Urbaniak und seine Gruppe gastieren am 9.11. in Köln, 10. Bonn, 11. Aachen, 13. Frankfurt, 18. Düsseldorf, 19. Dortmund, 20. Bochum, 21. Iserlohn, 22. Hannover, 25. Villingen, 26. Würzburg, 27. Wiesbaden und vom 29.11.-2.12. in München. Anfang De-

zember ist die Group einige Tage in der Schweiz, wo sie in Weinfelden, Schaan, Zofingen, Bern und Willisau auftritt, und spielt am 10. und 11. Dezember in Nürnberg.

John Pearse, Ragtime- und Blues-Gitarrist aus England, ist wieder auf Tournee durch Deutschland und die Schweiz. Folgende Termine liegen fest: 3. November Frankfurt, Sinkkasten, 9. Dudweiler, Saar, Smuggler's Inn, 10. Gernersheim, Audi Max, 12. Schaffhausen, Jugendkeller, 13. Baden, Kornhaus, 26.11. Würzburg, Omnibus, 27. Weikersheim, Gemeindehaus, 5.12. Frankfurt, Sinkkasten, und 10. Dezember Mainz, Bürgerhaus-Kastel. John Pearse, der sich als Gitarrenlehrer im BBC Fernsehen betätigt und bisher mehr als 30 Bücher über Folkinstrumente geschrieben hat, wird in Deutschland von Andreas Roßmann, Karlsruhe 51, Hänselweg 3, Tel. 3 63 66, gemanagt.

Schnuckenack Reinhardt gastiert mit seinem Quintett im November in folgenden deutschen Städten: 3.11. Ulm, Aula der Staatl. Ingenieurschule, 4. Karlsruhe, Albert-Schweitzer-Saal, 5. Erlangen, Redoutensaal, 6. Frankfurt, HR-TV, 7. Freiburg, Großes Haus der Stadt. Bühnen, 8. Heilbronn, Harmonie, 9. Mainz, Haus der Jugend, 10. Saarbrücken, Kongreßhalle, 11. Stuttgart, Mozartsaal der Liederhalle, 12. Frankfurt, Volksbildungsheim, 13. Ludwigshafen, Festsaal BASF-Feierabendhaus, 26. Baden-Baden, SWF-TV, und 27. Stuttgart, SDR, Siegfried Maeker, 69 Heidelberg, In der Plöck 52, Tel. 25669, schickt die Gruppe des Zigeunergeigers Reinhardt auf Tournee.

George Maycock wird im November mit seinem Trio, in dem Alfred Haurand Baß und Big Fletchit Schlagzeug spielen, in folgenden Clubs gastieren: 7. Viersen, 11. Lippstadt, 12./13. Bielefeld, 14. Minden und 15. November Hannover. Im Januar geht Maycock auf Tournee nach Mönchen-Gladbach, Geseke, Wilhelmshaven, Krefeld, Anrath, Brüssel und Eindhoven. Einige Termine sind noch frei. Interessenten wenden sich an: V.H.S. Jazz Studio, 406 Viersen, Konrad-Adenauer-Ring 6.

Four For Jazz wird im November in folgenden Städten gastieren: 4. 11. Bremen, 5. Hamburg, 6. Nürnberg, 10. bis 11. Stuttgart, 12. Villingen, 13. Nan-

cy, 14. Sursee/Schweiz, 26. Zürich und 29. Bergkamen. Ende November wird das Quartett, das in Bern beheimatet ist, Aufnahmen mit dem Kurt Edelhagen Orchester machen. Das Management der Gruppe liegt in Händen von Beat Burri, Vonwilstraße 51, St. Gallen, Tel. 275835.

Jan Huydts hat sein Trio in „Third Eye“ umbenannt und wird seit kurzem von der Claushof Agentur gemanagt. Folgende Termine wird das in Amsterdam beheimatete Trio in nächster Zeit wahrnehmen: 2. November Bochum, Backofen, 3. Düsseldorf, Down Town, 4. Aachen, Malteserkeller, 5. Dortmund, Domicil, 6. Moers, Röhre, 7. Viersen, Marienheim, 8. Eindhoven, 9. Purmerland, 10. Brüssel, 18. Laufen, 20.-21. Würzburg, Omnibus, 24. Appeldoorn, 25. Soest, 26. Essen, 27. November Krefeld, 1. Dezember Pforzheim, 2. Frankfurt, 3. Gießen, 4. Nürtingen, 5. Mannheim, 9. Lippstadt, 10. bis 11. Bielefeld, 12. Minden, 13. Hannover, 15.—16. Frankfurt, Jazzkeller, 17. Luxemburg, 18. Nancy, 19. Brüssel und 20. Dezember Amsterdam.

Joe Sullivan und Tab Smith gestorben

Joe Sullivan ist am 13. Oktober im Alter von 64 Jahren in einer Klinik in San Francisco an einem Leberleiden gestorben. Sullivan wurde vor allem in den dreißiger Jahren stürmisch gefeiert und war wegen seines swingenden Klavierstiles gern gesehener Partner von Bix Beiderbecke, Louis Armstrong, Jack Teagarden, Benny Goodman und vielen anderen.

Altsaxophonist Tab Smith starb Ende September im Alter von 62 Jahren in St. Louis an Krebs. Smith, der 1909 in Kingston, North Carolina, geboren wurde, spielte schon mit der Fate Marable Band auf Mississippi Riverboats, gehörte den Bands von Lucky Millinder und Count Basie an und hatte in den späten 40er Jahren großen Erfolg mit seiner Rhythm and Blues Combo.

Das Radio der Deutschen und Rätomanischen Schweiz veranstaltete vom 28. September bis 2. Oktober eine Radio-Jazzwoche mit täglichen Jazzsendungen. Im Mittelpunkt standen zwei Live-Übertragungen von öffentlichen Konzerten. Im Studio Bern spielten die „Four for Jazz“, und im

Studio Zürich trat das Unterhaltungsorchester Beromünster unter Hans Moeckel auf. In diesem zweiten Konzert waren zudem drei führende europäische Pianisten — Martial Solal, Fritz Pauer und George Gruntz — zu hören.

Association, die Gruppe mit Pierre Courbois, Schlagzeug, Sigi Busch, Baß, Jasper van't Hof, elektrisches Klavier, und Toto Blanke, Gitarre, hat kürzlich mit MPS einen Zweijahresvertrag abgeschlossen. Im Januar 1972 geht die Association auf Tournee durch die Schweiz, im Februar nach England, im Mai nach Frankreich und im Herbst nach Mexiko.

Benny Bailey, Trompeter in der Clarke-Boland Big Band, hat am 22. August die erste Platte unter seinem Namen seit 1958 eingespielt. Das Album, das bei MPS erscheinen wird, trägt den Titel „Mirrors“ und wurde in Sextett-Besetzung mit Streichern produziert. Außer Bailey sind beteiligt: Sahib Shihab, Altflöte, Bariton-saxophon, Tony Coe, Klarinette, Tenorsaxophon, Francis Boland, Klavier und electric Piano, Tony Inzalaco, Schlagzeug, sowie Jean Warland, Baß. Die Titel dieser Platte, die übrigens trotz Hinzuziehens der Streicher absolut keine kommerzielle Musik bringt: „At Ronnie's“ und „Mirrors“ von Bailey, die Standard-Nummer „Everything happens to me“ sowie „Effluves“, „Sub Umbria“ und „Flunkevania“ von Boland. Baileys letzte Aufnahmen unter seinem Namen waren die Platten „Candida“ und „Top Brass“, die beide vor 1980 im Studio entstanden. Bei der Session in Köln war der Trompeter - vielleicht auch aus diesem Grund — in blendender Form. Er spielte so gut wie selten. Mitte Dezember, wenn die CBBB wieder in London gastiert, sind Pläne vorgesehen, die u. a. die Produktion einer Rock-LP vorsehen. Solist dieser Aufnahmen wird vermutlich der britische Bassist und Sänger Jack Bruce sein.

Yolande Bavan stellte sich kürzlich in einer Veranstaltung vor, die zu Ehren des verstorbenen Dichters Walt Whitman im Theater Four in New York stattfand.

Donald Byrd, der derzeit Vorsitzender des Black Music Department der Howard Universität in Washington, D. C., ist, richtete einen Kurs unter dem Titel „Legal Protection of Literature, Music and Art“ ein. Byrd wird in Kürze seine dritte Reise nach Westafrika antreten. Derzeit arbeitet er an einem neuen Album für Blue Note.

Circle, das Quartett von Chick Corea, Anthony Braxton, Dave Holland und Barry Altschul, hat sich kürzlich aufgelöst. Chick Corea spielt derzeit

mit Eddie Gomez und Hubert Laws in New York.

Ornette Coleman hat mit Columbia Records einen Exklusiv-Vertrag unterschrieben. Coleman, der in letzter Zeit viel komponierte, plant zuerst ein Album mit Jazz- und klassischen Musikern aufzunehmen.

Maynard Ferguson ist derzeit auf einer Tournee durch Amerika, die insgesamt 6 Wochen dauert. Seine 17-Mann-Band setzt sich durchweg aus britischen Musikern zusammen und wird in amerikanischen Clubs, bei College-Veranstaltungen und in Konzerten auftreten.

Dizzy Gillespie, Sonny Stitt, Thelonious Monk, Jimmy Smith, Ornette Coleman, Art Blakey, Roberta Flack und Aretha Franklin gehören zu den Stars, die am 9. Dezember in einer 6stündigen Veranstaltung in den Boston Gardens einen Salut für das Newport Jazz Festival spielen und singen werden.

Gunter Hampel nahm kürzlich in New York seine „Symphony No. 7 und 8“ für MPS auf. Vom 14. Januar bis zum 15. Februar 1972 wird die Hampel-Gruppe auf eine vom Goethe-Institut organisierte Tournee durch Griechenland, die Türkei, Ägypten, Libyen und Afghanistan gehen. Im April und Mai ist eine Gastspielreise entlang der amerikanischen Westcoast vorgesehen, ebenso ein Auftritt in der Carnegie Recital Hall in New York und auch im „Slugs“.

Im „**Hinteren Sternen**“ in Zürich gibt es weiterhin jeden Mittwoch Modern Jazz zu hören. Um dem Club etwas mehr Publizität zu verschaffen und die Öffentlichkeit auf die Sorgen und Nöte der Jazz-Veranstalter aufmerksam zu machen, veranstaltete man Mitte September eine Pressekonferenz.

Elvin Jones, Alice Coltrane, Pharoah Sanders, McCoy Tyner, Archie Shepp, Jimmy Garrison u. a. nahmen am 6stündigen John Coltrane Memorial Concert in der New Yorker Town Hall teil, das Mitte September stattfand.

Rolf Kühn hat eine neue Platte für MPS/BASF aufgenommen, die jetzt unter dem Titel „Devil in Paradise“ vorliegt. Kühns Partner sind sein Bruder Joachim, Alan Skidmore, Albert Mangelsdorff, Wolfgang Dauner, Eberhard Weber und Tony Oxley. Kühn bezeichnete seine neue Platte als sehr viel glücklicher als die zuvor veröffentlichte „Going to the rainbow“.

Charles Lloyd hat nach seiner ersten Jazz-Rock-Platte nun eine weitere aufgenommen, die von Teldec unter dem Titel „Warm Waters“ vertrieben wird. Hierbei spielt Lloyd unter anderem mit Mitgliedern der Beach Boys.

Charles Mingus ist wieder zur Schallplattenfirma Columbia zurückgekehrt. Er wird als erstes ein Album aufnehmen, zu dem er einige seiner alten Sidemen heranziehen wird. Aber auch ältere Musiker wie etwa Harry Carney sollen mitwirken. Kürzlich ging Mingus' langjähriger Wunsch in Erfüllung: Alvin Alley und das City Center Joffrey Ballet führte erstmals seine Ballettmusik „Mingus Dances“ auf, die sich aus neun der bestbekanntesten Mingus-Kompositionen zusammensetzt.

Anita O'Day gastierte kürzlich mit Darius Brubeck, dem klavierspielenden Sohn Dave Brubecks, im „Trude Hellers“ in Greenwich Village. Der Auftritt von Anita O'Day bei den Berliner Jazztagen 1970, der von MPS mitgeschnitten wurde, soll Anfang 1972 auf Platte erscheinen.

Die **Olympic Jazz Band**, Bob Wallis' Storyville Jazzband sowie die Bob Kerr Whoopie Band werden von Jazz & Hot-Music Productions, Frankfurt, Bornwiesenweg 75, Tel. 554744, in Deutschland vertreten. Die australische Olympic Jazz Band besucht Deutschland von Mitte Dezember bis Mitte Januar, die Londoner Bob Wallis' Storyville Jazzband wird hier vom 3.—10. Januar gastieren und die Bob Kerr's Whoopie Band, die englische Jazz- und Show-Band, wird zur Faschingszeit vom 24. Januar bis 6. Februar für ihre deutschen Freunde spielen.

Oscar Peterson hat Mitte Oktober - kurz vor Beginn seiner Deutschlandtournee - in Villingen mit seinem Trio, dem derzeit Niels-Henning Ørsted-Pedersen, Baß, und Louis Hayes, Schlagzeug, angehören, für MPS eine neue Platte aufgenommen.

Mal Waldron kann als Solist oder im Trio für Konzerte und Clubgastspiele über die Vereinigung European New Jazz, 8 München 19, Nymphenburgerstr. 209, Tel. 357502, gebucht werden. Die EJV verschickt auch gegen Voreinsendung von DM 20,- Mal Waldrons im domicile in München aufgenommene Platte „Black Glory“. Als Rhythmusgruppe sind Jimmy Woode, Baß, und Pierre Favre, Schlagzeug, mit dabei.

Aufregender Sound aus Oslo:

Jan Garbarek

Der Einfluß, den John Coltrane auf die internationale Jazz-Szene hatte, ist unermesslich groß. Das wird wieder einmal durch die Tatsache verdeutlicht, daß sich der Norweger Jan Garbarek, als er im Jahre 1961 mit 14 Jahren erstmals John Coltranes Platte „Giant steps“ hörte, spontan dazu entschloß, Tenorsaxophon spielen zu lernen. Heute, 10 Jahre später, ist Garbarek einer der bemerkenswertesten und eigenständigsten Saxophonisten Europas und seine Gruppe zählt zu den Spitzenformationen der europäischen Jazz-Szene. Freilich dauerte es Jahre, bis sich der Autodidakt Garbarek aus dem Bannkreis John Coltranes lösen konnte, nicht zuletzt dank anderer Einflüsse, die im Laufe der Jahre auf ihn einwirkten, so z. B. durch Sonny Rollins, Archie Shepp, Pharoah Sanders und Albert Ayler. Von jedem dieser schwarzen Saxophonisten schwingt ein wenig in Garbareks Spiel mit. Bewunderung hegt er auch den älteren Saxophonisten wie Coleman Hawkins und Benny Carter gegenüber. „Sie sind sehr viel bessere Saxophonisten als die Mehrzahl der jungen Kollegen von heute. Sie haben auch einen wunderbaren Ton“, sagt er. „Ich habe mich an Coltrane in erster Linie so stark orientiert, weil mich sein runder und voller Sound fasziniert hat. Denn nicht die Technik ist letztlich entscheidend, sondern eben dieser ganz persönliche Sound.“ Das ist wahrscheinlich auch der Grund, warum Garbarek von Pharoah Sanders Spiel so begeistert ist. Zwar hat nach seiner festen Überzeugung niemand, auch nicht Pharoah Sanders, das Erbe Coltranes angetreten, doch findet er alles, was Sanders spielt, großartig: „Er ist völlig er selbst in seiner Musik!“

Vielleicht ist die Konzeption Jan Garbareks vom Standpunkt des europäischen Jazzfreundes aus sehr viel leichter verständlich als die seiner

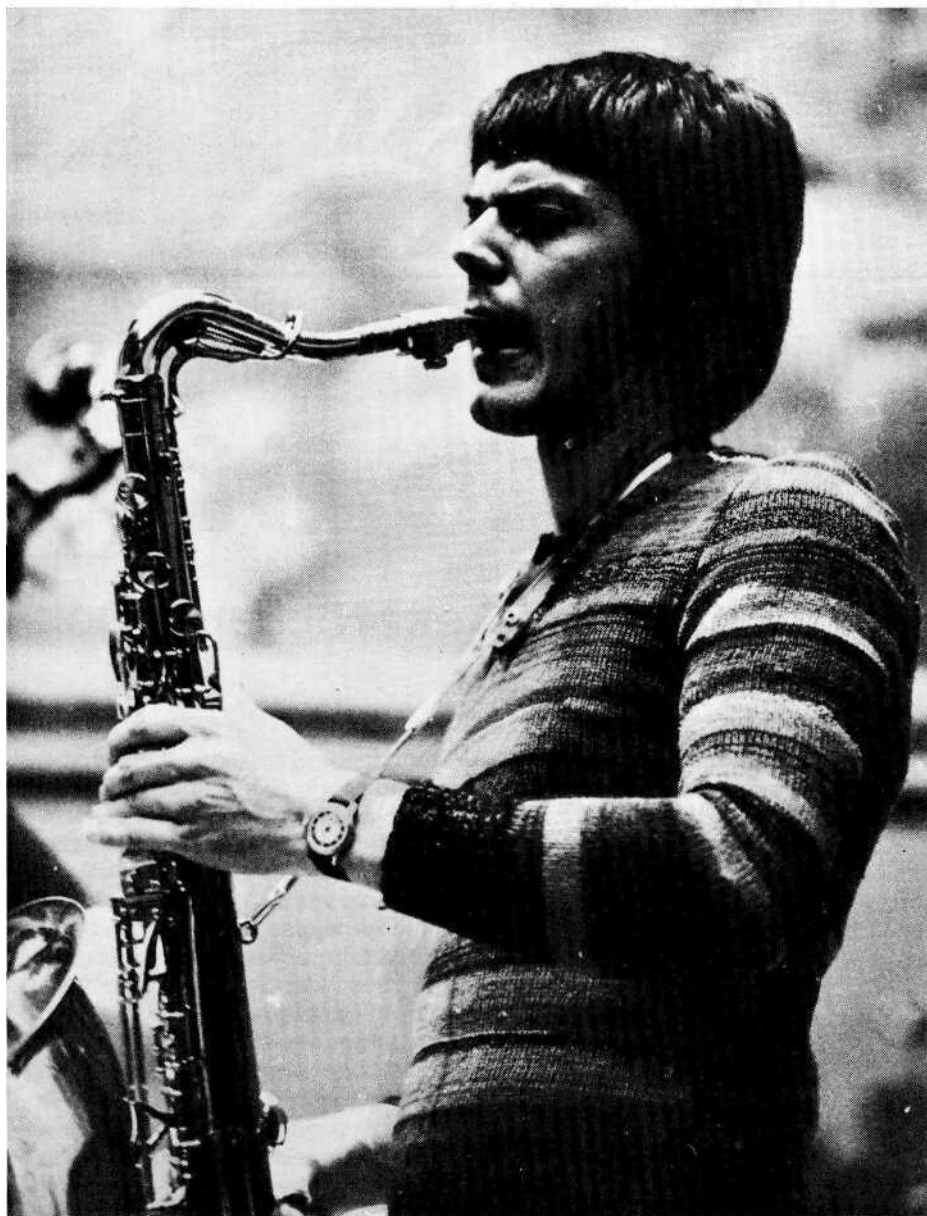
schwarzen amerikanischen Kollegen, die einen ganz anderen Hintergrund haben. Die Garbarek Gruppe musiziert nämlich trotz aller emotionalen Ausbrüche doch sehr diszipliniert und kontrolliert. „In den letzten Jahren habe ich vor allem daran gearbeitet, alles, was ich spiele, fest in den Griff zu bekommen, und habe gleichzeitig die Klangmöglichkeiten des Saxophons erforscht. Die Möglichkeiten des Free Jazz sehe ich in erster Linie in den unendlichen Klangvariationen. Jetzt ist es an der Zeit, sie anzuwenden, und zwar kontrolliert. Was man bläst, muß auf Order vom Kopf kommen und darf nicht Zufallstreffer sein.“

Man kann Jan Garbareks erste Platte unter seinem Namen, die von einer Studentenorganisation in Oslo produziert und in 500 Exemplaren aufgelegt wurde, als den markanten Punkt bezeichnen, an dem er der Gefahr des Epigontums endgültig entging. Auf der einen Seite zollt er mit John Coltranes Komposition „Mr. J. C.“ seinem großen Lehrmeister Tribut, auf der anderen zeigt er in der seiner Frau Vigdis gewidmeten Komposition „Til Vigdis“ bereits die Richtung auf, in der er sich mit seiner heutigen Gruppe bewegt. Er spielt da schon mit dem Bassisten Arild Andersen und dem Schlagzeuger Jon Christensen zusammen, die den Kern seines im Jahre 1969 gegründeten Quartetts bilden. „Es geschah eigentlich zwangsläufig, daß wir uns zusammenfanden, denn es gibt in Oslo nicht allzu viele Musiker“, sagt er. „Terje Rypdal stieß von einer Rockgruppe zu uns und wir mußten ihm zuerst einmal erklären, was wir von ihm als Jazzmusiker erwarten. Umgekehrt konnte er uns aufgrund seiner andersartigen Erfahrungen einiges Neue vermitteln. Unsere Konzeption würde ich folgendermaßen umreißen: Wir musizieren als vier gleichberechtigte Partner, wobei ich zwar immer noch die meisten

Stücke schreibe, die aber meist nur als skizzenhafte Entwürfe angelegt sind und erst Gestalt annehmen, wenn die Gruppe sie spielt. Das bedeutet, daß jeder sein eigenes Ich dazu gibt und daß unsere Musik nie jeden Abend gleich ist.“

Vorwiegend entsteht Neues und Eigenes aus dem Moment heraus. Wesentlich ist dabei die Mitarbeit der Partner Garbareks, von denen jeder die Möglichkeit ausnutzt, der Grundkonzeption jenes kreative Element beizumischen, das die Musik erst richtig lebendig und faszinierend werden läßt. Bei der 14tägigen Deutschlandtournee konnte man erleben, welch ständiger Ideenfluß von allen vier Musikern ausgeht; sie werden nicht müde, sowohl sich gegenseitig als auch das Publikum mit spontan erdachten Einfällen zu überraschen, die sich vorwiegend im perkussiven Bereich vollziehen. „Wir müssen nach unseren Auftritten hinterher genau rekonstruieren, was sich ergeben hat und was sich lohnt, festgehalten zu werden“, sagt Garbarek. Er gibt sich jedoch mit dem Erreichten nicht zufrieden. „Wir alle haben viele Vorstellungen, wie man das Zusammenspiel vervollkommen kann. Aber das meiste wird sich immer spontan vollziehen. Auch neue Themen entstehen so.“

Bei vier Musikern, die alle das gleiche Können und Format haben, scheint es ganz selbstverständlich, daß niemand von ihnen die absolute Führerrolle beansprucht, vielmehr wechselt sie ständig während des Spielens von einem zum anderen. Man darf also nicht aufgrund des Namens „Jan Garbarek Quartett“ annehmen, es handle sich um Saxophonist mit Rhythmusgruppe. Jan Garbarek ist sehr glücklich über die Tatsache, daß er seinen Lebensunterhalt mit dem Jazzspielen bestreiten kann. Das heißt aber nicht, daß er immer mit der Gruppe auftritt. Man kann ihm oft auch



Davis noch nie in Norwegen und John Coltrane war auch nur einmal in Oslo; das war aber auch schon im Jahr 1963."

Man darf bei der Beurteilung der norwegischen Jazz-Szene nicht vergessen, daß das Land nur 3 Millionen Einwohner hat, wovon in Oslo allein mehr als eine halbe Million leben. Der Rundfunk verfügt über so beschränkte Mittel, daß er für Jazzveranstaltungen so gut wie gar nichts ausgeben kann. „Dabei ist der Jazz eigentlich sehr populär“, stellt Garbarek fest, „wir haben in Oslo immer vier, fünf Clubs, in denen mindestens fünfmal in der Woche moderner Jazz gehört werden kann. Das Publikum, das man in diesen Clubs trifft, ist im allgemeinen dem Leben gegenüber sehr aufgeschlossen und frei in seinen Ansichten und Äußerungen. Aber wir spielen für alle möglichen Leute, auch in anderen Städten. Vor allem musizieren wir oft an Schulen. Und unsere Musik ist bisher überall sehr offen aufgenommen worden.“

Sehr wichtig war für die Laufbahn Jan Garbareks die Begegnung mit George Russell: „Wir trafen uns erstmals 1966 beim Molde Jazz Festival. Ich nahm dann bei ihm Unterricht, arbeitete später in seiner Big Band und in seinem Sextett. Die Big Band hatte zwar eine konventionelle Besetzung, aber sie spielte sehr modern. Russell macht nie Konzessionen, er spielt immer nur seine ureigene, neue, geschriebene Musik. Einige Teile davon sind sehr kompliziert, so wie überhaupt seine ganze Konzeption recht schwierig zu erfassen ist und viel Einsatz und Können erfordert.“ In diesem Sommer nahm Garbarek mit Russell in Kongsberg ein neues Werk auf: eine moderne, jazzbeeinflusste Kirchenmusik, die Russell mit einer Jazzgruppe, einem großen Chor und einem klassisch geschulten amerikanischen Sänger aufführte. Schon im

Fortsetzung auf Seite 397

als Solisten begegnen. Er kommentiert dazu: „Die Situation für die Jazzmusiker ist in Norwegen nicht schlecht, zumal es nicht zu viele gibt. Und nur ein paar sind international bekannt. Vor allem die Sängerin Karin Krog und der Pianist Svein Finnerud, der

stilistisch ungefähr zwischen Paul Bley und Keith Jarrett liegt und für seine Engagements eine Gruppe zusammenstellt. Bedauerndswert jedoch ist, daß Norwegen eigentlich fast nie von den Tournée der großen Jazz-Stars berührt wird. So gastierte z. B. Miles

21. Internationales Jazz Festival Zürich

Zwischen Star-Parade und Familienfest

Die viel diskutierte Frage, was ein Jazz-Festival überhaupt sein soll, wurde vom 13. bis 18. September auch in Zürich nicht beantwortet. Das erklärende Motto, das man der sechstägigen Veranstaltung unterlegt hatte, war eher Werbeslogan als künstlerisches Programm. Wenn nämlich das Internationale Jazz-Festival Zürich ein Schaufenster für die aktuelle Szene gewesen wäre, dann hätte man mindestens ebenso viel Free Jazz wie Popmusik hören müssen. Der Free Jazz aber war in Zürich dieses Jahr praktisch ausgeschlossen. Vom Pop mußte man das Gegenteil behaupten: er wurde in der 21. Auflage des Festivals vermehrt miteinbezogen. Wichtige Trends im gegenwärtigen Jazz also wurden kaum aufgezeigt.

Hier ließen sich natürlich erklärende Gedankengänge anstellen. Kampf gegen das Sektierertum, Niederreißen von Grenzen, die ohnehin nur die Kritiker erfunden hätten, Publikumsreaktionen, die entscheidend seien, und andere Schlagworte würden in diesem Zusammenhang fallen. Das Problem allerdings wäre damit keinesfalls gelöst. Gelöst wurde es aber — und das war das Verdienst dieses Festivals — zumindest in einem Teilbereich der ganzen Veranstaltung. Was die All-Stars-Gruppen unter G. Gruntz während der ersten vier Tage unter sich demonstrierten, mußte für den großen Zusammenhang des gesamten Festivals zum Modell werden: Interessante Musikerbegegnungen, Workshops, die auch dem Publikum zugänglich sind, die konzentrierte und transparente Arbeit bis hin zum Konzert - das alles löst Impulse aus, macht aus dem Festival ein kulturelles Ereignis.

Verhärtung der Fronten

Diese Ideallösung aber wurde in Zürich — wie erwähnt — nicht konsequent angestrebt. Das Festival als Ganzes war nicht mehr als eine Folge von Konzerten, die zudem von den Pop-Gruppen dominiert wurden. Wenn man bedenkt, welches Angebot an gutem, modernem Jazz man dem Publikum mit jenen Summen hätte präsentieren können, die so durch populäre, musikalisch aber mittelmäßige Formationen verschlungen wurden. Zürich hätte sich neben Montreux und New-

port durchaus sehen lassen können.

Daß Grenzen zwischen Jazz und Pop noch immer bestehen und daß die Verbindung in Zürich deshalb problematisch ist, wurde dem Publikum im Konzert vom Donnerstag buchstäblich vor Augen geführt. Im vollbesetzten Corso-Saal legte die All-Stars-Big-Band mit einer faszinierenden Musik Zeugnis ihrer viertägigen Arbeit ab. Und als George Gruntz eben die vierte Nummer ansagen wollte, wurde er vom neuen Präsentator Urs Boeschstein mitsamt den 17 Solisten von der Bühne geschickt. Grund: Die Musiker der britischen Pop-Band „Colosseum“ stellten die ultimative Forderung, um 22 Uhr ihren Auftritt beginnen zu können. Andernfalls würden sie überhaupt nicht spielen. Der musikalische Höhepunkt des Festivals fand damit nicht statt. Ich kann es bestätigen, weil ich den Big-Band-Proben beigewohnt hatte. Das Arrangement von George Gruntz mit seiner Musik zum „Nackten Hamlet“ war — von der musikalischen Substanz her gesehen - das wertvollste, das ich in dieser Woche hören konnte. Daß mit der Big-Band auch noch drei Amateurgruppen an diesem Tag um ihren Auftritt geprellt wurden, sei nur am Rande vermerkt. Die Besucher wurden dafür durch einen fast zweistündigen Monolog des „Colosseum“ entschädigt.

Tour d'horizon für Jazzfreunde?

Für Lichtblicke hatten allerdings zuvor schon die einzelnen Instrumentengruppen der All-Stars gesorgt. Am eindrucklichsten blieben die Posaunisten, die auch die originellsten Kompositionen und Arrangements auf ihren Notenblättern vorfanden. Die Überlegung, daß Jazz vorab noch immer eine Musik der Solisten ist, mag Gruntz veranlaßt haben, seine Arrangierkünste etwas in den Hintergrund treten zu lassen: Die Saxophonisten und Trompeter kamen vor allem solistisch stark zum Zug. Herausragende Leistungen boten Leo Wright auf dem Altsaxophon und Art Farmer mit Trompete und Flügelhorn.

Die restlichen Jazz-Attraktionen spannten stilistisch keinen allzu weiten Bogen. Für den Veteranen Albert Nicholas ist die Welt noch heil, und wenn das Unterhaltungsorchester Be-

romünster und Kurt Edelhagens Big-Band sich zwischenhinein auf unheiliges Jazzland begeben, können sie ihren Routinejob so leicht nicht verleugnen. Maynard Ferguson hatte aus dem Radio-Orchester immerhin eine Big-Band mit viel Punch gemacht. Gerade von einer Metamorphose konnte man deswegen noch nicht sprechen. Die Musik war zu sehr auf bloßem Effekt angelegt.

Die Amateure lockten den kurzen Tour d'horizon nicht wesentlich auf. Sie wurden dieses Mal noch stiefmütterlicher behandelt als in den Vorjahren. Zu mehr als einer Bestätigung früherer Leistungen reichte es ihnen kaum, und die wenigen Newcomers zeigten lediglich braves Musikantentum.

Attraktion „Weather Report“

Blieb die amerikanische Gruppe „Weather Report“, die mit sehr viel Vorschuß-Lorbeeren bedacht wurde. Das Quintett, dessen Mitglieder zum Teil mit Miles Davis zusammengespielt haben, brachte denn auch eine rhythmisch komplexe, modale Musik zu Gehör. Wer aber etwa einen Wayne Shorter schon in anderer Umgebung gehört hat, muß annehmen, daß er sich in dieser Gruppe musikalisch noch nicht verwirklichen kann. Vieles noch steckt in dieser Formation, das eine klarere Konzeption zum Ausdruck bringen wird.

Pop-Parade

Der Pop, an diesem Festival Garnitur und Bodensatz zugleich, war mit einer ganzen Reihe wohlklingender Namen vertreten. „Warm Dust“, „Brian Auger's Oblivion Express“, „Hardin and York“ hießen sie, und mehr als Hörererwartungen vermochten sie nicht zu bestätigen. Mit ihren barocken Show-Paraden sorgten sie immerhin für optische Überraschungen, falls es Leute gibt, die sich diesbezüglich überhaupt noch überraschen lassen. Von einer Pseudo-Folklore etwa, wie sie „Osibisa“ auf die Bühne brachte. Statt Onkel Tom mimt man jetzt offenbar die kannibalische Urwaldfigur.

Angesichts der zahlreichen Phon-Orgien zog man sich nach den verschiedenen Konzerten jeweils gerne in den „Weißen Wind“ zurück. Bei den dortigen Jam-Sessions ist das Festival noch Familien-Fest wie vor zehn Jahren. Und wenn Leute wie Dexter Gordon und Dusko Goykovich die Klängen kreuzen, merkt man, daß der immer und immer wieder totgesagte Jazz so lebendig wie je geblieben ist.

Bruno Rub

Es bleibt noch viel zu tun . . .

Gespräch mit Joe Viera und Ed Kroger

„Die Zeit, da wir vor allem Themen von Miles Davis, Wayne Shorter oder Ornette Coleman nachspielten, ist vorbei. Heute geht es uns darum, unser Konzept immer mehr auszuweiten, Ausdrucksmöglichkeiten aus vielen Musikbereichen einzubeziehen.“ So faßt Joe Viera in kurzen Worten das Musizierideal des Quartetts zusammen, das er 1968 mit dem Posaunisten Ed Kroger, dem Bassisten Sigggi Busch und dem Schlagzeuger Heinrich Hock gebildet hat. Als Viera seinerzeit sein Trio umbesetzen mußte, hoffte er, Ed Kroger für die neue Besetzung zu gewinnen, zumal er mit ihm schon verschiedentlich musiziert hatte, mit ihm auch bei den Sommerkursen in Remscheid zusammengetroffen war. Kroger hatte sich nicht nur im Harald Eckstein Sextett hervorgetan, er trat in Bremen auch mit einem gut eingespielten Quartett auf. „Ich hatte mit Manfred Eicher, dem heutigen ECM-Produzenten, am Baß und Sigggi Büchner, Schlagzeug und Maler aus Lindau, eine sehr freie Musik gemacht“, berichtet Joe Viera, „Ed, Sigggi Busch und Heinrich Hock waren dagegen stärker auf Miles Davis und Ornette Coleman konzentriert. Als es mir dann gelungen war, mit Ed zusammenzuarbeiten, wollten wir gemeinsam das jeweils Aufgebaute weiterführen und wir haben im Lauf der Zeit einen eigenen Weg gefunden.“

Der 39jährige Münchner Joe Viera ist ein ungemein rühriger, vielseitig beschäftigter Musiker. An der Technischen Hochschule München hat er sein Physikstudium mit dem Dipl.-Ing. abgeschlossen, daneben privat Musik studiert, hat als Amateurmusiker Klarinette und Altsaxophon in Dixieland- und Swing-Gruppen geblasen, 1958 erstmals als Jazzkritiker und Publizist gearbeitet und 1959 seine pädagogische Arbeit begonnen. Als Musiker hat er bei zahlreichen Festivals mitgewirkt, wurde als Dozent an die Münchner Volkshochschule (1960-68), an die Akademie Remscheid für Musische Bildung und Medienerziehung, zu den Internationalen Ferienkursen auf Schloß Weikersheim und zur Osterarbeitswoche nach Trossingen verpflichtet. Er arbeitet für die Jeunesses Musicales, als Referent für Musikerfragen bei der Deutschen Jazz Föderation. 1970 begann er mit der Herausgabe der „reihe jazz“ bei der Universal Edition in Wien. Außerdem

wurde Viera auch durch die Vorführung von Jazz-Filmen bekannt.

„Mit Hilfe eines gut geführten Terminkalenders läßt sich das alles durchaus koordinieren“, stellt er fest. Das aktive Musizieren steht bei ihm aber im Vordergrund: „Es ist für mich das wichtigste, nicht nur, weil ich mich hier wirklich selbst entfalten kann, sondern auch, weil man mit der Musik beim Spiel im direktesten, hautnahen Kontakt steht. Es inspiriert mich im Hinblick auf all meine anderen Tätigkeiten, die ich sonst nicht mit dieser Überzeugung ausüben könnte, an der ich nicht diese Freude haben würde.“

Impulse und Kontakte

Daß Viera bei seiner Vorbildung sehr an technischen Dingen interessiert ist, versteht sich. So beschäftigte ihn schon seit langem die Elektronik, ohne daß er sie jedoch in seiner Musik einseitig in den Vordergrund rückte: „Nach wie vor bin ich an allem, was mit Elektronik zusammenhängt, sehr interessiert und verfolge alles, was auf diesem Gebiet geschieht, besuche oft Konzerte mit Neuer Musik. Es zeigt sich dabei aber immer wieder sehr deutlich, wie in der Neuen Musik vieles längst verarbeitet wurde und weiterentwickelt wird, was sich in dieser Richtung im Jazz erst jetzt in wachsendem Maße vollzieht. Allerdings hat ein Vorsprung von 5 oder 10 Jahren dann keine Bedeutung, wenn die gleichen Erkenntnisse anders und besser ausgewertet werden. Die Jazzmusiker sind einerseits von sich aus durch eine logische Entwicklung zum Geräuschhaften und Atonalen auf Dinge gekommen, die sich in der Neuen Musik schon ergeben haben, andererseits haben sie sich aber auch immer stärker für die Neue Musik interessiert und dort Orientierungsmöglichkeiten gefunden, durch die sie erfahren, in welcher Weise und mit welchen Resultaten die gleichen Klangmaterialien eingesetzt worden sind. Und ich bin der Meinung, daß in der Neuen Musik doch vieles nicht ganz ausgenutzt wurde, was sich tatsächlich alles anbietet. Insofern eröffnet sich für den Jazz ein weites Betätigungsfeld, das bisher nicht bearbeitet wurde. Damit kann es aber jetzt zu einer echten Begegnung oder zu einer Art geistig-musikalischer Auseinandersetzung zwischen beiden Musikrichtungen kommen, deren Kon-

zeptionen sich nach wie vor unterscheiden. In der Neuen Musik herrscht eine mehr mathematische Konzeption vor, im Jazz der emotionale Gestaltungsdrang.“

Im Viera-Kröger Quartett treten Verstärker sehr maßvoll in Erscheinung: „Es ist ein Merkmal unserer Musik, daß wir gerne sehr leise spielen, und deshalb nützen wir auch Verstärker nicht der Lautstärke wegen aus. Man kann da schon recht interessante, neuartige Dinge machen. Was uns fehlt, ist eine Art Synthesizer, der gut transportabel ist und mit dem wir wirklich arbeiten können. Aber das ist ein finanzielles Problem. Im übrigen aber schlagen sich viele Impulse von außen in unserer Musik nieder, Umweltseinflüsse im Sinne der Einbeziehung von Klängen, die wir gehört, von Dingen, die wir gesehen haben. Wenn man auf Reisen ist, erlebt man viel und wir diskutieren unterwegs auch über außermusikalische Themen, über andere Kunstformen, über indische Philosophie, Physik, Erziehung. Und oft ergeben sich da anregende Verbindungen. Wir haben ja auch schon zu Filmen spontan Musik gemacht, Plastiken mit einbezogen, Jazz mit Lyrik vermischt, haben bei der Schwabinger Woche in München Musik zu der Ausstellung in der U-Bahn-Station gemacht, wo wir auf einem Gerüst agierten und selbst zum Ausstellungsobjekt wurden. Man spielt einfach anders, wenn man auf einem schwankenden Gerüst von Scheinwerfern angestrahlt musiziert und alles in sich aufnimmt, was um einen herum geschieht. Wir rekonstruierten nachher, was wir anders gemacht haben und wie sich das weiter in der Musik verwerthen läßt. Im Gegensatz zu dem Experiment in der U-Bahn, bei dem wir akustisch durch die Geräusche der Besucher kaum gestört wurden, kann man sich bei einer Ambiente, wie sie in Nürnberg beim Jazz Ost-West Festival durchgeführt wurde, nur schwer auf die Musik konzentrieren. Hier herrscht eine Art Jahrmarktsatmosphäre, in der sich die Musikgruppen gegenseitig stören und weder die, die Musik machen, noch die, die sie hören, haben einen Genuß davon. Es gibt kein Zusammenwirken, sondern Zersplitterung. Diese Idee der Spielstraßen halte ich für sehr naiv, sie führt zu nichts. Man wird als Musiker nicht durch das Drumherum angeregt,



sondern behindert: wie etwa ein Maler, dem die Hände gebunden sind. Bei derartigen Versuchen muß es um Koordination gehen. So schwebt mir eine Aktion vor, bei der eine Gruppe malt, während wir spielen. Es gibt so manche Möglichkeit einer Ausweitung der künstlerischen Bereiche."

Bevor man sich aber Gedanken über Wechselbeziehungen zwischen Jazz und anderen Schaffensbereichen des weiten Gebietes der Kunst macht, stellt sich die Frage, welche Möglichkeiten der Annäherung es innerhalb der Musik gibt. Joe Viera hat Bedenken aufgrund der unterschiedlichen Verhaltensweisen der jeweiligen Musikschaffenden: „Als Friedrich Gulda bei den Ossiacher Musiktagen 1969 Vertreter des Pop, des Jazz und der Neuen Musik einlud und Konzerte, Vortragsabende und Diskussionen durchführte, zeigten sich die Vertreter der Neuen Musik am reserviertesten. Während also Jazz- und Popmusiker sich für alles Gebotene interessierten, nahmen jene kaum Kenntnis von anderen Musikarten und es war auch sehr schwer, Kontakt mit ihnen zu bekommen. Bei ihnen herrscht großes Unverständnis der afro-amerikanischen Musik gegenüber, wobei sie nicht etwa unfähig sind, sie zu verstehen, nein, sie wollen sie gar nicht erst kennenlernen. Man kann mit ihnen auch nicht diskutieren, weil sie einen anderen Weg wie den ihren grundsätzlich ablehnen, nicht akzeptieren. Nach wie vor machen die Vertreter der sogenannten ‚ernsten‘ Musik einen Alleinvertretungsanspruch geltend, der nicht gerechtfertigt ist. Dabei sind sie aber inkonsequent, indem sie zwar fast alles, was früher auf ‚ihrem‘ Musiksektor gültig war, über Bord werfen, auf der anderen Seite aber vom Nimbus der alten Musik leben, sich als legitime Nachfolger einer ‚E‘-Musik fühlen, mit deren Einführung als einer Art Gütezeichen die unselige und sinnlose Spaltung der Musik erst begann. Es ist ein Umding, zwischen E- und U-Musik eine Qualitätsschranke zu setzen, und es muß auch die GEMA endlich in dieser Beziehung umdenken lernen. Nicht zuletzt sollte man in den Rundfunkanstalten der Spaltung der Musik entgegenwirken. Wie kann man es etwa vertreten, den Jazz grundsätzlich zur Unterhaltungsmusik zu zählen, obwohl vieles im Jazz nach diesem Schema als E-Musik

angesprochen werden müßte, oder das eine zur Kirchenmusik, das andere zur Volksmusik zu zählen wäre. In diesem Zusammenhang ist noch zu vermerken, daß in Deutschland der Jazz im Fernsehen erstaunlich wenig in Erscheinung tritt. Man scheint sich da zu sehr nach gewissen Tests oder Zuschriften zu richten und ist damit zu einem falschen Bild gelangt. Sendungen für die Jugend werden fast ausschließlich mit Popmusik vollgestopft, als ob alle jungen Menschen nur das hören wollten. Verantwortlich dafür sind die Redakteure dieser Sendungen, die nichts anderes kennen oder mögen. Sie lassen sich von ihrem Geschmack leiten, der meist aufgrund unzulänglicher musikalischer Kenntnisse nicht gerade gut ausgebildet ist."

Reaktion und Privatinitiative

Viera schneidet damit ein Thema an, das ihm sehr am Herzen liegt: die Musikausbildung in Deutschland. Seiner Meinung nach sollten Redakteure, die sich im Fernsehen auch mit Musik zu befassen haben, über entsprechende Kenntnisse auf diesem Gebiet verfügen. Daß Jazz eine Musik für eine Minderheit ist, zweifelt Viera an: „Das ist eine unbewiesene Behauptung. Wenn es keinen Musikunterricht an den Schulen gäbe, würde das Musikinteresse vermutlich sinken. Wenn Rundfunk und Schallplatte sich nicht in so hohem Maß für Popmusik einsetzen würden, nähme sie keine so dominierende Stellung ein. Wenn Jazz in den Unterrichtsplan der Schulen und Konservatorien aufgenommen, von den Massenmedien so wie Popmusik herausgestellt werden würde, sähe die Situation also ganz anders aus. Solange man nur unzulänglich Informationsmöglichkeiten über ein Gebiet schafft, kann man nicht damit rechnen, ein repräsentatives Urteil darüber zu erhalten. Es wurden hie und da schon Jazzklassen an Schulen eingerichtet, aber das ist erst ein ganz winziger Anfang. Zudem braucht man dafür geeignetes Lehrpersonal. Die Lehrer haben die Verpflichtung, mit der Entwicklung auf ihrem Fachgebiet Schritt zu halten. Das gilt nicht zuletzt für die Musik. Die Kultusministerien sollten für entsprechende Fortbildungskurse sorgen, in denen alles Neue in der Musik behandelt wird und der Jazz gehört in hohem Maße dazu. Nachdem sich der Lehrkörper nach und nach verjüngt hat, steigt auch die Zahl der Musiklehrer, die den Jazz mit einbeziehen. Diese Entwicklung wird allerdings erst dann in die rechten Bahnen gelenkt, wenn die Schulmusiker an den Musikhochschulen, aus denen sich die späteren Musiklehrer

an höheren Schulen rekrutieren, ein obligates Jazz-Seminar absolvieren müssen. Ein derartiges Seminar gibt es bisher nur in Köln, es wird von Glen Buschmann geleitet. Ich führe seit etwa einem Jahr ein sogenanntes Jazz-Labor an der Pädagogischen Hochschule in Duisburg durch, an dem Realschullehrer ausgebildet werden. Dies soll zu einer standigen Einrichtung werden. Auch die Musikhochschule in Hannover richtet eine Jazzklasse ein, mit deren Leitung ich beauftragt wurde. Es zeichnen sich also durchaus positive Tendenzen ab, wenn auch recht spät. Die Deutsche Jazz-Föderation müßte über die zögernde Haltung der Kultusministerien in diesem Punkt energisch protestieren und Ausbildungsmöglichkeiten fordern. Sie sollte ein Seminar für Schulmusiker veranstalten und auch Vertreter der Ministerien dazu einladen. Das Education Center der Europäischen Jazz-Föderation, das ich leite, ist für Europa und nicht für innerdeutsche Belange zuständig, das gehört eindeutig zum Aufgabebereich der DJF. Sie könnte sich durch Spenden oder Zuschüsse Geld beschaffen, wie es ähnliche Organisationen auch tun. So etwa die Jeunesses Musicales. Vieles läßt sich nebenberuflich erledigen. Schließlich funktioniert das Education Center der EJJ mit regem Briefwechsel, Informationen, Publikationen und sonstigen Aktivitäten, obwohl das nicht mein Hauptjob ist. Die benötigten Mittel sind nicht groß, aber man muß sie doch herbeischaffen; einen nicht unbeträchtlichen Teil zahle/ich aus eigener Tasche in der Erkenntnis, daß es sich lohnt."

Daß sich überall echte Musikliebe findet, ist nicht zu bestreiten. Das gilt für die verschiedensten Musiksparten. So gibt es selbst in kleinen Orten ein Publikum, das auf Free Jazz anspricht. Das Viera-Kröger-Quartett hat es erfahren: „Als wir in Süddeutschland in ländlichen Gegenden spielten, stießen wir auf überraschend aufgeschlossene Zuhörer, die schnell Kontakt zu unserer Musik fanden. Oft waren Jugendliche da, die überhaupt keine Vorstellung von Jazz hatten und fasziniert allem folgten, was musikalisch passierte. Man muß keineswegs von alten Stilformen ausgehen, um einen Zugang zum Jazz zu schaffen. Es trifft auch nicht zu, daß auf dem Land kein Verständnis für Jazz zu erwarten ist. Wir haben den Beweis dafür, daß selbst avantgardistische Formen ankommen und das Interesse dort oft größer ist als in den Städten. In den Großstädten sind die Menschen durch die Masse an Veranstaltungen so überfüttert, daß ihnen das Konzentra-

tions- und Unterscheidungsvermögen verlorengeht. Deshalb spielen wir lieber in kleinen und mittleren Städten. Allerdings ist die Situation in Süddeutschland wesentlich besser als im Norden, wo nach unseren Erfahrungen auf dem Land die Aufgeschlossenheit und Aktivität nicht so groß ist."

Entscheidend ist meist die Privatinitiative, die entwickelt wird. Wo es an Leuten fehlt, denen es nicht nur immer ums Geschäft, sondern um die Sache, um ideale Werte geht, kommt es zu keiner Kommunikation zwischen künstlerisch Schaffenden und Publikum. „Im Jazz hat es noch nie eine Krise der Musik gegeben", sagt Viera, „denn es hat immer Musiker gegeben, die spielen wollten, spielen konnten und gerne gespielt haben. Und es gab stets ein Publikum, das zuhören wollte, konnte und gerne zugehört hat. Zur Krise führte immer nur das Fehlen geeigneter Mittler, denen es um nichts anderes als um den echten Kontakt zwischen Jazzmusikern und Hörern zu tun ist. So geschieht z. B. in einer Großstadt wie Augsburg auf dem Jazzgebiet so viel wie nichts, weil sich niemand findet, der Musiker und Hörer zusammenbringt, sei es in einem Jazzclub oder in Konzerten oder sonstigen Veranstaltungen. In der kleinen Stadt Burghausen dagegen gibt es solch einen Mittler, der aus eigener Initiative und ohne kommerzielle Überlegungen einen Club aufzog und im vergangenen Jahr eine Jazz-Woche veranstaltete, die so erfolgreich war, daß sie auch in diesem Jahr wieder durchgeführt wurde. Ich selbst konnte durch diese Aktivität 1970 einen Jazz-Workshop gestalten, aus dem eine Combo hervorging, die noch immer besteht, und habe 1971 dort sogar einen, für die aus der Stadtkasse 3000 DM zur Verfügung gestellt wurden. Daß 600 Besucher zu den Konzerten kamen, ist wohl ein deutlicher Beweis dafür, daß das Musikinteresse außerordentlich groß ist. So ist Burghausen für mich ein Musterbeispiel, und was dort geschieht, könnte in vielen anderen derartigen Orten auch passieren. Es gibt überall Leute, die gerne etwas unternehmen würden: ich traf Lehrer, Jugendleiter u. a., die eine solche Mittlerrolle übernehmen wollen, sich aber über den Weg nicht klar sind, niemand kennen, der ein Seminar abhalten, eine Band bilden, Konzerte durchführen könnte."

Wieder zeigt sich schmerzlich der Mangel an Ausbildungsmöglichkeiten auf diesem Musikgebiet. Die Lücke ist spürbar, aber bei den zuständigen Behörden fehlt die Erkenntnis und die Bereitschaft, daß sie geschlossen



ED KROGER und JOE VIERA

Foto: Jazz im Bild

werden muß. Joe Viera will auf seine Weise für Information sorgen: „Das Publikum, das Freude an unserer Musik hat, soll die Möglichkeit haben, sich auch nach dem Konzert noch über das Gehörte zu orientieren. Deswegen möchte ich den interessierten Zuhörern die verwendeten Arrangements mit auf den Weg geben. Sie sollen vor Augen haben, was die Basis unserer Musik ist: Klänge, Rhythmen. Wir wollen ja nicht geheimhalten, wie wir arbeiten. Deshalb bin ich für unbedingte Offenlegung des musikalischen Materials. Es gibt so manches, was man optisch besser demonstrieren kann als nur akustisch — etwa über die Schallplatte. Mit Hilfe der Notenschrift kann ich selbst Swing in gewisser Weise sichtbar machen.“

Tradition und Progression

Der Jazz ist und bleibt ein weitverzweigtes Musikgebiet. So wie er aus verschiedenen Wurzeln erwuchs, so strebten seine Entwicklungsformen in verschiedene Richtungen. Das bedeutet nicht Zersplitterung, sondern beweist die Lebendigkeit der Musik. „Dieser Wechsel der musikalischen Ausdrucksformen ist das Interessante, was den Musiker immer wieder befruchtet“, stellt Viera fest. „Als ich in New York im vergangenen Jahr im

Village Vanguard Illinois Jacquet mit Roy Eldridge, Horace Parian und Russell Jacquet hörte, war das für mich einer der stärksten musikalischen Eindrücke. Sie spielten echten Harlem Jump, aber so großartig und packend, daß es keinen Zweifel an der Lebendigkeit dieser Musik gab. Die Faszination war so groß, daß ich daran dachte, es genüge vielleicht, nur etwas derartiges zu hören und zu spielen. Und doch ist das nur ein Fall von vielen, denn es kann sein, daß ich etwa nach einem gelungenen Konzert wieder etwas ganz anderes brauche. Es gibt da kein Patentrezept, es ergibt sich vielmehr von selbst, welche Musizierart jeweils gerade recht kommt, auf was man gerade reagiert. Es wäre gut, wenn man sich etwas mehr an frühere Jazzformen erinnern würde, die zu Unrecht in Vergessenheit geraten sind. So glaube ich, daß das Musizierideal von Lee Konitz und Lennie Tristano neue Impulse geben kann, daß die Musik weniger laut und dafür klarer wird. Gerade im Free Jazz ist zu hoffen, daß der leisere Bereich wieder einbezogen wird.“

Infrage steht die Position der Big Band in der neuen Jazzentwicklung. Die Jazz Orchester konnten im allgemeinen noch kaum die neuen Strömungen verkraften und sind zu sehr

in den bisherigen Spielpraktiken verhaftet. Wirklich gangbare Wege haben sich bisher noch nicht abgezeichnet, man ist im allgemeinen noch im Stadium der Versuche. Joe Viera hält es immerhin für möglich, daß „ein neuer Fletcher Henderson oder Duke Ellington kommt, mit einer ganz neuen Art von Big Band, die so überzeugend ist, daß sich ganz allgemeine Anregungen daraus ergeben und sich daraus viele derartige große Besetzungen entwickeln.“ Viera selbst könnte sich folgenden Weg vorstellen: „In einer solchen Big Band würde ich zunächst einmal damit beginnen, jedes Instrument nur einmal zu besetzen, würde also die üblichen Sätze durchbrechen. Es wäre etwa ein Anknüpfen an das Miles Davis Capitol Orchester, in dem ebenfalls jedes Instrument nur einmal vertreten war. Wenn man da mit acht oder neun Musikern anfängt, läßt sich die Band vielleicht nach und nach auf 12 oder 13 Mitglieder vergrößern. In dieser Größenordnung kann ich mir eine zukünftige Free Jazz Big Band vorstellen. Jedenfalls muß man von der bisherigen Struktur der Big Band Musik abkommen, wie es in Ansätzen Gil Evans versucht hat. Es ist schon auffallend, daß seit dem modernen Swing mit etwas Bebop-Einflüssen alles beim alten geblieben ist. Es hat sich auch am Instrumentarium nicht viel geändert. Zwar blasen die Saxophonisten heute fast alle auch Flöte, Baßklarinette und anderes, aber es blieb im übrigen bei der alten Einteilung in Trompeten-, Posaunen-, Saxophon- und Rhythmusgruppen. Davon gilt es vor allem wegzukommen. Wenn man schon bei der Bläser- und Rhythmusgruppe bleiben möchte, müßte doch ganz anders gegliedert werden. Der Schlagzeuger sollte auch vom altgewohnten Set Abschied nehmen und ein den heutigen Bedürfnissen entsprechendes Instrumentarium einsetzen. Für viele spielt beispielsweise die Baßtrommel nur noch eine ganz geringe Rolle, sie könnten praktisch ganz darauf verzichten — und doch wird sie immer noch mitgeschleppt. Wahrscheinlich hat mit dem Free Jazz die zweite große Periode des Jazz begonnen, das erfordert ein Instrumentarium, das dem Musizierideal auch angemessen ist, sonst bleibt es bei Halbheiten. Und dann gilt es in solch einer Big Band auch von den Möglichkeiten Gebrauch zu machen, Improvisationen voranzuplanen. Manche werden angewandt, z. B. Improvisationen über Akkorde, Motive, einen Klang, aber es gibt noch ganz andere Dinge, die unausgenutzt sind. Das wird in einer allgemein verständlichen Schrift notiert und dient als Grundlage. Vorgeplantes und Spontanes

müssen dann in das rechte Verhältnis gebracht werden, aber das ergibt sich meist in der Praxis und dürfte kein Problem sein."

Die USA brachten bisher stets die Musiker hervor, die das Jazzgeschehen bestimmten, die dieser „echt amerikanischen Musik" das Gepräge gaben, immer Neues schufen. Daran änderte sich auch nichts, als der Jazz längst eine weltweite Musik geworden war. Jetzt erst scheint sich das Gewicht etwas zu verlagern. Joe Viera meint dazu: „Es ist schon möglich, daß die Jazzentwicklung in Europa mehr vorangetrieben wird als in den USA, wenn man davon ausgeht, daß der Free Jazz bei uns jetzt eine stärkere Position zu haben scheint. Aber kann man wissen, was sich in Amerika alles tut, was sich in aller Welt begibt, wenn man selbst bei längerem New-York-Aufenthalt nicht zu übersehen vermag, was sich in dieser Stadt alles musikalisch abspielt? Inzwischen hat sich jedenfalls gezeigt, daß Free Jazz eine Stilepoche ist, die ebenso in verschiedene Richtungen verästelt ist, wie zuvor der sogenannte „Modern Jazz". Man denke an die New Yorker Musiker, an die Avantgarde in Chicago, an Cecil Taylor, Ornette Coleman und viele andere, die sich ihren eigenen Platz geschaffen haben. Aufgrund der technischen Entwicklung gibt es heute unendlich viele Möglichkeiten, sich über andere Musikrichtungen, andere Musiker zu informieren. Eine Beeinflussung der individuellen Zielsetzung ist da kaum zu vermeiden. Ich höre beispielsweise viel neuen Jazz, nicht etwa, um etwas nachzuspielen, sondern um mich zu informieren. Das gilt auch für Siggie Busch und Heinrich Hock. Ed Kroger hält sich dagegen in diesem Punkt mehr zurück. Wir lieben die Musik von Archie Shepp, Albert Ayler und vielen anderen, wollen jedoch deren Musik, die sich ja aus jeweils eigenen Motiven ergab, nicht übernehmen. Und wenn wir uns derzeit besonders mit der Perkussion beschäftigen und uns daher stark für afrikanische Musik interessieren, so bleiben wir doch grundsätzlich bei unserem eigenen Spielideal, um die Musik nicht in viele Richtungen zerflattern zu lassen. Ihre Substanz liegt gerade in der Zusammenarbeit, zu der wir vier gelangt sind, indem wir Eindrücke von außen einzeln und gemeinsam umformen und sie in unsere Konzeption einfließen lassen."

Markierungen: Ed und Joe

Speziell im neuen Jazz ist es wieder zu jener Ensemblebildung gekommen, in der der menschliche Kontakt

zwischen den Musikern eine entscheidende Rolle spielt. Das führt allerdings auch dazu, daß es für andere Musiker schwerer wird, sich in die Musik derartiger Gruppen einzuschalten. Viera sagt dazu: „Wir fühlen uns zwar als eine solche Einheit, wollen jedoch immer wieder andere Musiker als Gäste einladen. So haben wir vor einiger Zeit mit Albert Mangelsdorff zusammen in Quintett-Besetzung ein Konzert in München gegeben, was für alle sehr anregend war. Gerade weil wir in unserer Konzeption nicht einseitig sind, fällt uns der Kontakt zu anderen Musikern leichter, als es in so mancher Gruppe sein mag. Was den Ensemblegeist betrifft, so hat die Erfahrung gelehrt, daß es in jeder Gruppe Musiker gibt, die früher oder später doch in gewisser Weise richtunggebend sind. Ich halte das für gut und notwendig. In unserem Fall sind Ed und ich diejenigen, die ein musikalisches Gepräge geben, das aber tatsächlich allen vier Beteiligten entspricht. Es kann also bei uns nicht von Sidemen gesprochen werden, denn Siggie Busch und Heinrich Hock sind absolut gleichberechtigte Partner. Wir haben z. B. Stücke von Siggie im Repertoire und Heinrich wird sicher ebenfalls bald für uns schreiben. Wenn jeder von uns auch seine eigenen musikalischen Interessen hat, so sind sie nicht so gegensätzlich, daß sich daraus Probleme ergeben. Wir halten es in unserer Musik so, daß wir die Stücke, die die einzelnen Musiker beisteuern, durchspielen, worauf jeder seine Meinung dazu zum Ausdruck bringen kann. Wir entscheiden dann gemeinsam, ob wir es ins Repertoire nehmen. Es hat da nie Streit gegeben. Wir kommen in unregelmäßigen Abständen zusammen, monatlich etwa drei- bis achtmal. Gelegentlich entstehen auch längere Pausen; die längste währte drei Wochen. Wir proben dort, wo wir uns treffen: mal in Bremen, wo meine Kollegen wohnen, mal in München, wo ich lebe, mal in Städten, wo wir zu tun haben. Durch meine vielen Kontakte ist es meist an mir, Jobs zu organisieren, manchmal macht es auch Ed. Lange Tourneen verbinde ich oft mit Vorträgen oder Seminaren. Wir haben ja alle mehrere Tätigkeitsbereiche. Ed Kroger gehört zu den markanten Musikern der Radio Jazz Group Stuttgart und wird immer wieder zu den verschiedensten Gruppierungen hinzugezogen, Siggie Busch spielt auch bei Pierre Courbois' Association und kommt ebenfalls vielen anderen Verpflichtungen nach, Heinrich Hock hat eine Anstellung bei der Jugendmusikschule in Beckum. Wir werden uns wohl alle vier mehr in Richtung Musikunterricht orientieren,

wobei es ein Fernziel von mir ist, ein Betätigungsfeld zu finden, das uns an einem Ort zusammenführt, wo wir ständig gemeinsam arbeiten können. So wie wir alle im vergangenen Jahr in Trossingen junge Musiker unterrichtet haben. Es zeichnen sich jetzt doch schon an verschiedenen Hochschulen Tendenzen ab, den Jazz in den Lehrplan aufzunehmen, so daß sich da vielleicht ein Wirkungskreis für uns eröffnet. Außerdem hoffen wir, bald einmal auf größere Tournee gehen zu können, etwa mit dem Goethe-Institut. Die Vielseitigkeit unserer Musik dürfte für ein derartiges Unternehmen besonders geeignet sein. Im übrigen aber werden wir unsere Clubgastspiele fortsetzen, freuen uns auf unsere erste Platte, werden auch weiterhin immer wieder Musiker einladen, die wir nicht im Sinne großer Stars begleiten, sondern als gleichberechtigte Partner in die Musik einbeziehen. Solche Ausweitungen der Besetzung sollen gezielt erfolgen und entsprechend vorbereitet werden. Unser gegenwärtiger Trend zur Perkussion läßt uns daran denken, vielleicht etwas mit fünf Schlagzeugern zu machen. Eines ist sicher: im Jazz steckt wie in jeder echten Musik ein Wert, der gepflegt und weiterentwickelt werden muß. Es ist eine wunderbare, lebendige Musik, die kein Aschenbröckel-dasein führen kann und darf."

Für Berufe, die man braucht, werden Ausbildungsstätten geschaffen. Aber braucht man Jazzmusiker? Ed Kroger stellt fest, daß man mit dieser Fragestellung immer wieder konfrontiert wird: „Die Werte, die im Jazz enthalten sind, scheinen nur für eine Minderheit zu existieren", sagt er. „Es sind ideelle, künstlerische Werte, die unsere Gesellschaft nicht so sehr interessieren, weil sich damit keine großen Gewinne erzielen lassen." Kroger gehört zu jenen Musikern, die mit wenig Geld auskommen, wenn sie nur das ausüben können, was ihnen wichtig und lebensnotwendig erscheint: „Wenn ich ein paar Jobs habe, die das untere Limit für meinen Lebensunterhalt garantieren, dann genügt mir das." Er studiert am Konservatorium in Bremen klassische Musik, Konzertgitarre und Querflöte, konzentriert sich mit sehr viel Energie darauf und ist froh, wenn er nicht viel herumzureisen braucht. Zur klassischen Musik will er indessen nicht überwechseln: „Der Jazz ist ebenso eine Art des Musizierens wie klassische Musik. Was mich in erster Linie am Jazz interessiert, sind die Möglichkeiten, die sich da im klanglichen Bereich finden. Die Gitarre trägt dem Rechnung. In erster Linie beziehe ich Anregungen aus Bachs Gitarrenmusik. Die laute

Musik hat mich abgestoßen, deshalb habe ich mich vor drei Jahren der Gitarre zugewandt; aber auch weil sie ein Instrument ist, das man allein spielen kann. Mit der Posaune geht das eben nicht, man erschöpft sich da fast nur in Ansatzübungen. Ob die Konzertgitarre im Jazz einsetzbar ist, dürfte in erster Linie eine akustische Frage sein. Sie ist sehr leise, und ich experimentiere gerade daran herum, ein Tonabnehmersystem dafür zu finden. Die Flageolett-Töne beispielsweise hört man unverstärkt in einer Jazzgruppe überhaupt nicht. Wenn das Schlagzeug auch nur angespielt wird, überstimmt es die Konzertgitarre schon. Man müßte eine elektrische Anlage für Jazzinstrumente haben, die dazu dient, daß man leise damit spielen kann."

Ed Kroger ist vor kurzem Autor geworden. Er hat für die „reihe Jazz“, die von der Universal Edition in Wien

herausgegeben wird, eine Posaunenschule geschrieben. Für den Nachwuchsmusiker ist dieses Notenmaterial sehr wichtig, denn es gibt fast keine Spielanleitungen für Jazzmusiker. Ed Kroger ist wie Viera der Ansicht, daß es im Free Jazz einen Zweig geben kann, der auf der großen Form basiert: „Voraussetzung dafür ist allerdings, daß gewisse Teile aufgeschrieben werden, die sich mit den freien Parts abwechseln. Das Problem ist das der Kommunikation; bei vier Leuten ist es möglich, sich ganz schnell und direkt zu verständigen, aber wenn es 14 sind, wird das doch sehr viel schwieriger."

Die lange Jahre im Hardbop angewandte Spielpraxis des Chorus-auf-Chorus-Blasens ist für Ed Kroger ein für alle Male vorbei: „Die Chorus-Maschinerie kam längst zum Erliegen. Ich muß gestehen, daß wir zwar hin und wieder etwas noch in dieser Art spie-

len, aber das Hauptgewicht liegt eindeutig auf dem Klanglichen. Die Musik von Marion Brown auf der Platte ‚Afternoon of a Georgia Faun‘ ist z. B. ausgesprochen klanglich orientiert, ebenso war es die der Chick Corea Gruppe ‚Circle‘ oder ist es die des ‚Weather Report‘. Sie arbeiten alle mit Flächenwirkung und darin sehe ich viele Entwicklungsmöglichkeiten."

Hinsichtlich der Situation im Bereich der Neuen Musik vertritt Kroger die Ansicht, daß sich Karlheinz Stockhausen jetzt in seinem Schaffen langsam dem Jazz nähert: „Früher hat immer eindeutig das Intellektuelle überwogen. Heute betont er mehr das intuitive Element. Es gibt zum Beispiel/meditative Gesänge, bei denen alles in Gruppenform entsteht. Durch das Einbeziehen von Jazzmusikern eröffnete sich ihm eine neue Dimension, so daß er das Intuitive und Spontane in die Musik einbezog."

Dieter Zimmerle

Jan Garbarek

(Fortsetzung von S. 379)

November 1967 hatte Garbarek bei einer Produktion von George Russell mitgewirkt, die mit einem 23-Mann-Orchester in den Studios des schwedischen Rundfunks in Stockholm aufgenommen wurde. Es handelte sich um die „Othello Ballet Suite“, die Jahre später von Flying Dutchman auf Platte vorgelegt wurde. Hierbei ist Garbarek der tragende Solist. Und George Russell quitierte seinen Einsatz mit folgenden Worten: „Jan ist der aufregendste Tenorist, den ich in Europa gehört habe!"

Garbarek hat in der Tat sehr viel von der Zusammenarbeit mit Russell profitiert. „Ich lernte endlich richtig vom Blatt lesen, wurde in sein ‚lydian chromatic concept of tonal organization‘, seine Harmonielehre, eingeführt und durch ihn zum Komponieren angeregt. Mit Hilfe weiteren Lehrmaterials bin ich jetzt so weit, daß ich für eine große Formation schreiben und dann meine Stücke damit auch einstudieren kann. Für die schwedische Radio Big Band habe ich ein Stück komponiert, das jetzt im November aufgenommen werden soll. Freilich ist meine Big-Band-Konzeption die gleiche wie die für mein Quartett. Nur ist die Form der Durchführung mit einem Orchester nicht so frei, es muß mehr konstruiert werden."

In diesen Tagen erschien auch eine Platte des Garbarek Quartetts mit Auf-

nahmen aus dem Jahre 1969 für Flying Dutchman. Garbarek ist wenig erbaut: „Sie wurde im Art Center in Oslo aufgenommen und ich war schon von Anfang an nicht sehr glücklich darüber. Besonders bedauerlich ist, daß sie erst jetzt herauskommt, nachdem die Entwicklung längst über sie hinweggegangen ist." Repräsentativ für das heutige Spielideal der Garbarek Gruppe sind die von der Münchner Firma ECM in Oslo produzierten Platten „Afric pepperbird" und „Sart", bei der das Garbarek Quartett noch durch den Pianisten Bobo Stenson erweitert wird. Auf Grund dieser beiden wunderbar geglückten Alben ist die Hoffnung berechtigt, daß sich die Jan Garbarek Gruppe nun doch endlich in breitem Maße durchsetzt.

Fragt man die norwegische Sängerin Karin Krog nach ihrem Landsmann Jan Garbarek, findet sie nur Worte des Lobes: „Er ist sehr intelligent, ruhig, enorm talentiert, stets freundlich, zuvorkommend und eine Persönlichkeit, wie sie notwendig ist, um sich voll der Musik hingeben zu können. Was ich stets an ihm geschätzt habe, ist seine Aufgeschlossenheit Neuem gegenüber; er experimentiert und forscht immer weiter. Für mich ist seine Musik sehr lebendig und emotionell." Karin und Jan haben öfter zusammengearbeitet und als Dokumente liegen davon zwei Platten vor. Die „Jazz moments" enthält konventionelle Songs wie „Old folks", „I

can't get started", „All of you", „Body and soul", und neben Garbarek spielen noch Kenny Drew, Klavier, Niels-Henning Orsted-Pedersen, Baß, und Jon Christensen, Schlagzeug. „Joy" ist dagegen sehr avantgardistisch und man kann sie vielleicht als „Karin Krog at her best" bezeichnen. Höhepunkte sind „Maiden voyage" mit Garbareks schmeichelnden Tenorpassagen zu Karins Stimme und „Karin's mode", ein Stück, das Jan Karin widmete. Garbarek selbst ist nicht zufrieden und kommentiert: „Karin's mode ist meiner Meinung nach nicht so sehr geglückt!"

Als die schönsten Aufnahmen der letzten Zeit bezeichnet er das Solo-Album von Chick Corea auf ECM. Fragt man ihn aber, ob er nicht gerne einmal mit Chick Corea zusammenspielen oder nicht überhaupt öfter einmal mit diesem oder jenem international bekannten Solisten musizieren wolle, so winkt er entschieden ab: „Ich habe meinen festen Platz in meiner Gruppe und will daraus das Beste machen; warum sollte ich unrealistischen Gedanken nachhängen?" Diese Entschiedenheit, an seinem Platz mit seinen Fähigkeiten das Beste zu machen, gibt Jan Garbarek die Kraft, den einmal eingeschlagenen Weg ohne Konzessionen konsequent weiterzuverfolgen. Und damit dürfte ihm die Anerkennung des Jazzpublikums gewiß sein, auch wenn sie noch einige Zeit auf sich warten lassen sollte.

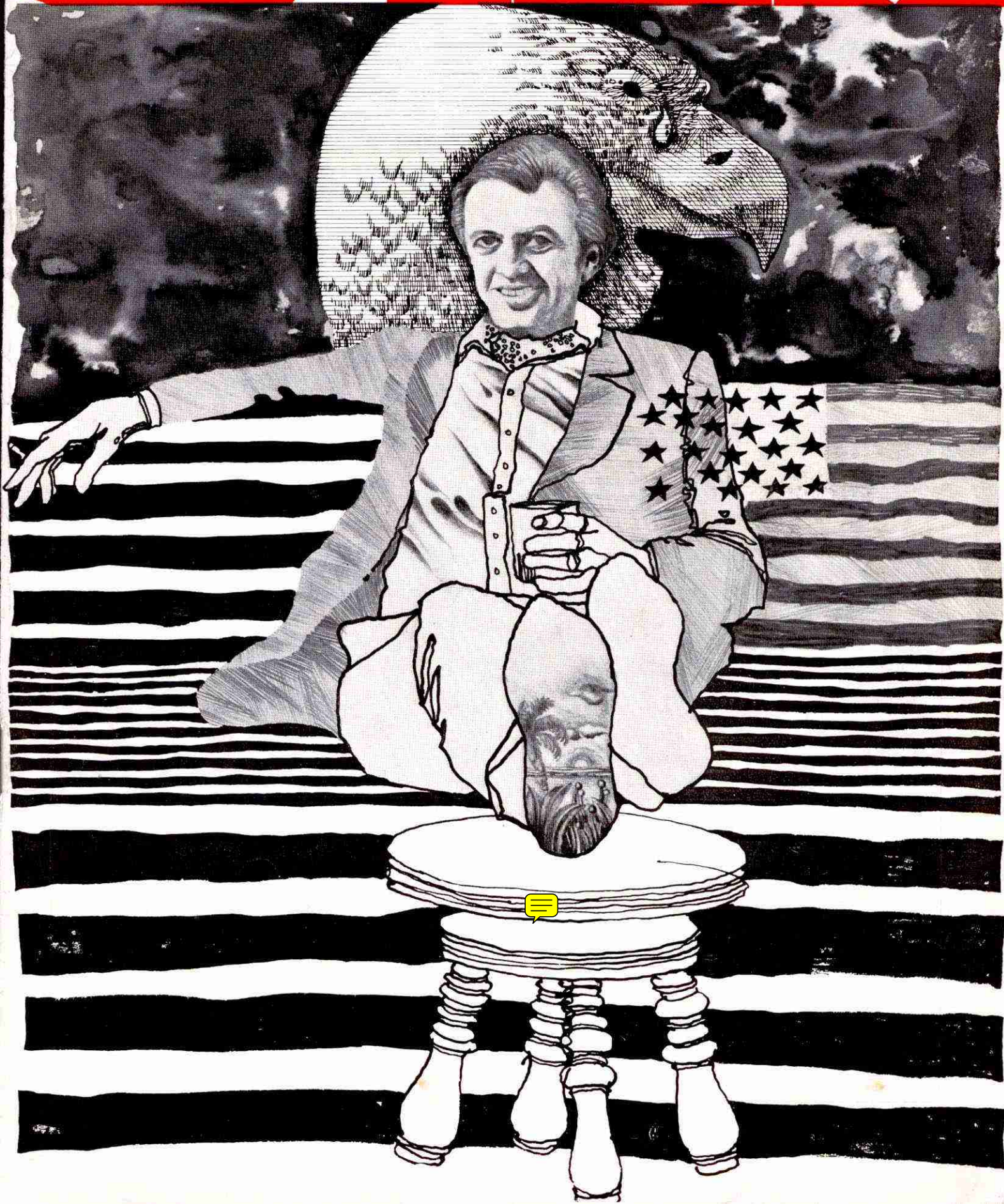
Gudrun Endress

Dez. 1971
12/XX
DM 2,—
sfr. 2,50
öS. 14,—

B 21032 E

L'ESPRESSO

PODIUM



JAZZNEWS

Gary McFarland +

Am 2. November starb im St. Vincent's Hospital in New York der Komponist, Arrangeur, Dirigent und Vibraphonist Gary McFarland im Alter von 38 Jahren. McFarland gehörte zu den wichtigsten Arrangeuren des modernen Jazz und hat mit seiner Musik einen wertvollen Beitrag zum heutigen Jazzgeschehen geliefert. Wir bringen an anderer Stelle dieses Heftes eine ausführliche Würdigung dieses Musikers, dessen unerwarteter Tod eine schmerzliche Lücke riß.

Gesucht: Modern und Free Jazz Nachwuchs

Für die Matinee der Amateur- und Nachwuchsmusiker, die im Rahmen des Deutschen Jazz Festivals am 26. März 1972 in Frankfurt durchgeführt wird, können sich noch Modern- und Free-Jazz-Nachwuchs-Gruppen melden. Interessenten werden gebeten, bis spätestens zum 31. Januar 1972 ein Tonband mit Musikbeispielen (keine 4 Spurbänder!) an die Jazz Redaktion des Hessischen Rundfunks, Herrn Dr. Ulrich Olshausen, 6 Frankfurt am Main, Bertramstraße 8, zu senden.

3. Internationale Jazz Woche '72

In der Zeit vom 15.-19. März veranstaltet die Interessengemeinschaft Jazz Burghausen in Zusammenarbeit mit der Stadt Burghausen, dem dortigen Volksbildungswerk und dem Kreisjugendring Altötting die 3. Internationale Jazz Woche '72. Anmeldungen sind zu richten an die Interessengemeinschaft Jazz Burghausen/Obb., z. Hd. von H. Viertl, Ludwig-Thoma-Straße 22, oder an Joe Viera, 8 München, Klementinenstraße 17. Die Jazz Woche umfaßt eine Veranstaltung mit einheimischen Musikern, ein Free-Jazz-Konzert, ein Big-Band-Treffen und ein Abschlußkonzert mit Jazz auf Reisen. Außerdem sollen wie in den letzten Jahren Vorträge an den umliegenden Schulen gehalten werden. Während der Jazz Woche wird auch wieder ein Jazz-Workshop unter Leitung von Joe Viera durchgeführt. Schon zu Beginn des Jahres konnte Viera in Burghausen eine Big Band aufstellen, für die aus der Stadtkasse DM 3000,- zur Verfügung gestellt wur-

den. Dieses Orchester ist das einzige Ensemble dieser Art in Südbayern. Sein Repertoire reicht von klassischen Swingstücken wie „Perdido“ bis zu freieren Eigenkompositionen Joe Vieras. Die Orchestermitglieder sind sämtlich Amateurmusiker, darunter Studenten, Lehrer, Verkäufer, Gastwirte, Glaser, Ingenieure, Bademeister.

Jazz & Rock 72

Unter diesem neuen Namen ist bei der Nymphenburger Verlagsnandung der Kalender erschienen, der den seit 1955 existierenden Jazz Kalender ablöst. Joacim Ernst Berendt hat wieder die Bilder ausgewählt und die Texte beigesteuert. Nachdem in den letzten Jahren bereits einige Rockmusiker in den Jazz*alender einbezogen worden waren, wurde diese Ausweitung jetzt zur Richtlinie. Jimi Hendricks auf dem Deckblatt ist sichtbares Zeichen dieser Wandlung. Als Musiker des Jahres hat sich nach Berendts Meinung Sun Ra exponiert.

Wiener Night of Jazz

Zur Twen-Shop-Eröffnung in Wien lud der „Kurier“ unter dem Motto „Night of Jazz“ am 6. November in die Stadthalle ein. Auf dem Programm standen die Duke Ellington Band, Benny Goodman mit seinem englischen Orchester, die Ornette Coleman Gruppe, die Giants of Jazz und die Preservation Hall Jazz Band, die wie Ellington noch in der Nacht zuvor bei den Berliner Jazztagen aufgetreten sind. Die Giants of Jazz und Ornette Coleman kamen ebenfalls direkt aus Berlin nach Wien.

Enja-Records, die neue Münchner Plattenfirma, nahm im November drei Platten auf. Eine mit Albert Mangelsdorff, dem Pianisten Masahiko Sato, dem Bassisten Peter Warren und dem Schlagzeuger Allan Blairman, die zweite mit Terumasa Hino, Trompete, Heinz Sauer, Tenorsaxophon, Peter Warren, Bass, und Pierre Favre, Schlagzeug, und die dritte mit dem Masahiko Sato Trio, zu dem Peter Warren und Pierre Favre gehören. Enja Records wird außerdem in Kürze das in Tokio aufgenommene Album des Albert Mangelsdorff Quartetts herausbringen. Zu bestellen sind die Platten bei Enja Records, 8 München 19, Nymphenburgerstr. 209, oder bei European New Jazz, B-4750 Bütgen-

bach, Berg 23, Belgien, gegen Voreinsendung von DM 20,—.

Gloryland's Jazzbrothers heißt ein Jazz-Trio, das aus Horst „Big“ Bergmann, Klarinette, Roland Pein, Klavier, und Michael Krieger, Banjo, besteht und das vor kurzem die erste eigene Platte unter dem Titel „Melancholy Blues“ veröffentlichte. 1000 Stück wurden vorerst von der EP aufgelegt, die zum Preis von DM 9,— incl. Versandkosten über Horst Bergmann, 6 Frankfurt am Main, Thorwaldsenplatz 8, zu beziehen ist. Auf diesem Gloryland-Label sollen in Zukunft vornehmlich kleine Besetzungen vorgestellt werden, die zwar im alten Stil spielen, jedoch in der Auffassung und Ausführung ihrer Musik keine Klischees oder Kopien bieten.

Interaction heißt eine neue Gruppe, die sich um den Altsaxophonisten Dieter Scherf gebildet hat. Scherf bezeichnet die Konzeption des Quartetts, zu dem noch Jo Fliener, Klavier, Gerhard Bitter, Baß, und Mano Weiss, Schlagzeug, gehören, als free. Gebucht werden kann die Formation über Dieter Scherf, 62 Wiesbaden, Sonnenberger Str. 33, Tel. 56 29 40.

Jazz-Kolloquium ist der Name einer neuen Formation mit Einflüssen aus Free und Rock. Die Gruppe ist mit Heinz Kunzler ts, äs, fl, Günther Zankl p, el-p, Henner Kahlert b, Klaus Siegmund dm & perc bereits durch einige Clubauftritte, Konzerte und Rundfunkmitschnitte hervorgetreten. Sie wurde jetzt erweitert durch den Sopransaxophonisten und Flötisten Günter Buhles. Bis Ende des Jahres ist die Gruppe bereits ausgebucht mit Konzerten u. a. in Frankfurt, Villingen, Karlsruhe und Heilbronn. Buchungen für 1972 über Heinz Kunzler, 7501 Grünwettersbach, Wingertgasse 39, Tel. (0721) 4 54 21.

Schnuckenack Reinhardt tritt mit seinem Quintett im Dezember in folgenden Städten auf: 1. Bonn, Zamamphas, 2. Wuppertal, Schwimmoper, 3. Dortmund, Domicil, 4. Lüdenscheid, Park-Theater, 5. Bönen, Alte Mühle, 7. Münster, Hörsaal 1 der Uni, 8. Werne, Aula der Realschule, 9. Essen, Aula der PH, 10. Duisburg, Audimax der FHS, 11. Osnabrück, Aula der Ingenieurakademie, 12. Emden, Festsaal des Mädchen-Gymnasiums, und 14. 12. Bigge-Olsberg, Kur- und Konzerthalle.

Louis Armstrong gewidmet ist ein Buch, das der französische Jazzkritiker Hugues Panassie 1969 veröffentlichte und das jetzt ins Englische übersetzt wurde und in Amerika verlegt wird. Ebenso liegt ein Buch mit dem Titel Louis Armstrong in Amerika vor, das Richard Maryman anhand seines 1966 für die Zeitschrift Life verfaßten Interviews geschrieben hat und das bei Eakins Press verlegt wurde. Vor kurzer Zeit kam ein drittes Buch über Louis Armstrong in Amerika heraus, das von den beiden Engländern John Chilton und Max Jones verfaßt wurde.

Count Basie spielte im November drei Wochen lang im berühmten Blue Room des Tropicana Hotels in Las Vegas. Mit der Basie Band sang Joe Williams. In Kürze wird eine neue Basie-Platte erscheinen, und zwar auf dem Daybreak Label unter dem Titel „Have A Nice Day“.

Chris Barber hat einen auf 3 Jahre festgelegten Exklusiv-Vertrag mit der Firma Intercord abgeschlossen.

Bop Cats, das Hamburger Jazz Quartett, das sich selbst an der Grenze zwischen Bindung und Freiheit sieht, ist im Dezember wieder auf Tournee. Folgende Termine liegen vor: 3. Dez. Gifhorn, Haus der Jugend, 4. Schloß Stolzenau bei Hannover (11 Uhr) und Harburg, Gymnasium (20 Uhr), 5. Schloß Bieberstein in Hessen, 6. Jazzclub Hannover-Linden, 7. Schloß Varenholz in Niedersachsen (11 Uhr) und St. Andreasberg im Harz, Kursaal (20 Uhr), und 8. Dez. Clausthal-Zellerfeld, Technische Universität.

Ray Charles wird mit seinem Orchester am 15. Januar beim 13. Hollywood Bowl Battle of the Bands auftreten. Zuvor ist er auf Tournee durch Japan und den Fernen Osten.

Chase, die Jazz-Rock-Gruppe des Trompeters Bill Chase, hat eine zweite Platte für Columbia aufgenommen, die kürzlich quadrophonisch im Plattenstudio in San Francisco gemacht wurde.

Eugen Cicero, aus Rumänien stammender Pianist, der heute in Berlin lebt und vor allem durch seine Jazz-Versionen klassischer Musik bekannt wurde, hat kürzlich einen Exklusiv-Vertrag mit der Stuttgarter Plattenfirma Intercord abgeschlossen. Die erste Produktion wurde in Berlin mit den Arrangeuren Helmut Brandt und Jerry van Rooyen sowie den Berliner Symphonikern unter der Leitung von Hans Georg Arlt gemacht. Cicero hatte dafür nach seinen eigenen Worten eine „goldene Rhythmusgruppe“. Sie bestand aus Guy Pedersen, Baß, Daniel Humair, Schlagzeug, und Adrian Cicero, Perkussion.

Call Cobbs, Pianist, Cembalospieler und Organist, starb am 21. September in Bronx an den Folgen eines Unfalls. Cobbs, der in Middleton, Ohio, geboren wurde, spielte früher mit Johnny Hodges, war einige Zeit der Begleitpianist von Billie Holiday und gehörte in den letzten Jahren wiederholt der Albert Ayler Gruppe an, mit der er auch mehrere Plattenaufnahmen machte.

Ornette Coleman hat für Columbia kürzlich eine Platte aufgenommen, die bei CBS in Deutschland erscheint. Colemans Partner sind: Dewey Redman, Charlie Haden und Ed Blackwell sowie seine ehemaligen Partner Don Cherry, Bob Bradford und Billy Higgins.

Octave Crosby, New-Orleans-Pianist, starb im Oktober im Alter von 73 Jahren. Seine Karriere begann Crosby in den zwanziger Jahren als Mitglied der Herb Morand Band. In den 50er Jahren spielte er vorwiegend mit dem Trompeter Alvin Alcorn an der amerikanischen Westküste, in den letzten Jahren war er aber wieder in New Orleans mit vielen bekannten Jazzmusikern zu hören.

Kurt Edelhagen will seinen All Stars neue Impulse geben. Aus diesem Grund sind, wie Uwe Buschkötter, der Manager der Band, mitteilte, fünf neue Arrangeure verpflichtet worden. Es handelt sich um Peter Herbolzheimer, Jerry van Rooven, Dieter Reith, Kenny Knepper und Paris Rutherford III.

Tvree Glenn trat kürzlich mit großem Erfolg in „Jimmy Weston's“ in New York auf, wo er mit Hank Jones, Arvell Shaw und Jo Jones spielte. Tyree nahm vor einiger Zeit ein Big-Band-Album in Chicago für die Firma Brunswick auf.

Richard Groove Holmes wird Teilnehmer des Jazz Clubs „Jack's Of Sutter“ in San Francisco werden. Holmes nahm dort kürzlich schon ein live Album auf.

Das New Jazz Trio wird in der 2. Januar- und ersten Februarhälfte 1972 eine Tournee durch deutsche und schweizer Jazz-Clubs unternehmen. Freie Termine können noch wahrgenommen werden über Manfred Schoof, 5 Köln, Agrippastr. 11. Im Januar kommt das Trio mit Manfred Schoof tp, Peter Trunk b und Cees See dm auch zu einer Produktion des SFB nach Berlin und wird bei dieser Gelegenheit 3 Tage in der Jazz Galerie spielen. Ende Januar wirkt es bei der WDR-Veranstaltung „Musik der Zeit“ mit. Im November wurden Plattenaufnahmen mit Streichern gemacht.

John Pearse, englischer Ragtime- und Blues-Gitarrist, schließt seine diesjährige Deutschlandtournee mit folgenden Gastspielen ab: 3. und 4. Dez. Würzburg, Omnibus, 5. Frankfurt, Sinkkasten, und 10. Mainz, Bürgerhaus Kastei. Die nächste Gastspielreise ist vom 17. Februar bis 19. März geplant, danach geht Pearse nach Frankreich. Einige Termine sind noch frei. Interessenten wenden sich an Andreas Roßmann, 75 Karlsruhe 51, Hänselweg 3, Tel. 3 63 66.

Steve Pulliam, der erste Posaunist der Buddy Johnson Band, starb am 20. Oktober an Krebs.

Buddy Rich bezeichnete kürzlich sein derzeitiges Orchester als „die beste Band, die ich je hatte“. Sein neues auf RCA veröffentlichtes Album „A different drummer“ enthält Arrangements von John LaBarbera, einem ehemaligen Schüler des Berklee College of Music. Außerdem hat er 8 Mitglieder in der Band, die alle von Berklee kommen: die Saxophonisten Jimmy Mosher, Pat LaBarbera und Joe Calo, die Trompeter Wayne Naus, Lin Biviano und Jeff Stout, den Posaunisten Tony DiMaggio und den Bassisten Paul Kondziela.

Jimmy Rushing hat sich wieder so weit von seinem Herzanfall erholt, daß er wenigstens an den Wochenenden im Half Note singen kann.

Seelow, ein im Raum Stuttgart beheimatetes avantgardistisches Pop-Jazz-Trio, reist im Dezember nach folgendem Termin-Plan: 1. Tübingen, Jazzkeller Uptown, 3. und 4. Nürnberg, Jazz-Studio, 5. Hersbruck, Jazzclub Zoom 15, 8. Heidenheim, Hellenstein Gymnasium, 11. Reutlingen, In der Mitte, 16. Hildesheim, Bischofsmühle, 17. Göttingen, Centre, 18. Kassel, Hermann-Schafft-Haus, 21. Kirchheim/Teck, Katakust, 22. Rottenburg/Neckar, Sous-Sol, 25. Leonberg bei Stuttgart, Club Öderland, 26. Frankfurt, Sinkkasten, 28. Hof/Bayern, Galerie-Haus, 29./30. Dez. Würzburg, Omnibus.

Gene Shaw, Trompeter, der durch die Arbeit mit Charles Mingus international bekannt wurde und während der letzten Jahre ein eigenes Trio in Chicago leitet, ist nach Los Angeles übergesiedelt, wo er mit dem Bassisten Larry Gales eine Gruppe aufgestellt hat.

Lee Wiley, die Sängerin, die in den 30er Jahren mit Paul Whiteman, Fats Waller, Eddie Condon, in den 40er Jahren mit Jess Stacy gearbeitet hat und um die es in den letzten Jahren sehr still geworden ist, hat kürzlich für die Monmouth-Evergreen Plattenfirma ein Album aufgenommen.



SOFT MUSIG GARY McFARLAND

„I want to sing a song“ heißt ein Stück von Gary McFarland, das zeit lebens für eine Seite seiner musikalischen Persönlichkeit gültig war. Er hat einmal gesagt: „I'm just a lazy songwriter“ und damit zu verstehen gegeben, daß er sich als Liederschreiber sieht und auch so beurteilt werden möchte. Gary war ein Träumer, er verbrachte endlose Stunden am Klavier, sang simple Liedchen, die immer ein wenig von Traurigkeit und Sehnsucht erfüllt waren und die er dann ausarbeitete.

Überhaupt hatte Gary McFarland, der bis zu seinem 24. Lebensjahr noch nicht einmal Noten lesen konnte und so gut wie gar kein Interesse für Musik hatte, später dann eine sehr natürliche Auffassung von der Musik, unbelastet von irgendwelchen Vorurteilen, wie sie sich bei streng klassisch geschulten Musikern, die sich auf dem Jazz-Gebiet betätigen, oft bemerkbar machen. Garys erste Konfrontation mit der Musik klingt wie eine Legende. Er war Soldat in Fort Sill, in Oklahoma, und suchte in seiner kärglich bemessenen Freizeit etwas Ablen-

kung. So durchstreifte er verschiedene Trödeläden und entdeckte eines Tages ein altes Vibraphon. Er kaufte es spontan und versuchte, irgendwelche Melodien, die ihm einfielen, mühselig darauf zusammenzusuchen. Zwei Wochen später kam er durch einen Zufall in eine öffentliche Fernsehsendung, für die er die beiden Songs spielte, die er bis dahin beherrschte: „These foolish things“ und „Zing went the strings of my heart“. Ab da gab es kein Zurück mehr: Der Fernsehauftritt zog sofort ein Engagement für eine Jam Session nach sich, in der Gary als der „King of the vibes“ angekündigt wurde. Das war 1954.

Einige Zeit später begann er damit, sich eigene Melodien einfallen zu lassen. Der Zufall wollte es, daß er in San Jose in Californien den Flötisten Santiago Gonzalez traf und ihm solch ein selbstgezimmes Liedchen vorspielte. „Gefällt es dir?“, fragte er Gonzalez, und der meinte anerkennend: „Ja, es klingt hübsch. Schreib's mir doch mal auf, damit ich's in mein Repertoire nehmen kann!“ Als McFarland daraufhin bekennen mußte, daß

Noten für ihn ein Buch mit sieben Siegeln seien, fuhr ihn Gonzalez an: „Du bist ein Idiot, wenn du dein musikalisches Talent so brach liegen läßt! Du hast doch 'ne tolle Begabung für Melodien!“ Das saß und Gary erkannte die Notwendigkeit einer Schulung. Später arbeitete er mit Gonzalez einige besonders gut gelungene Stücke aus, nahm sie auf Tonband und schickte sie an die Berklee School of Music nach Boston - in der Hoffnung, daraufhin dort angenommen zu werden. Und Gary hatte wieder Glück. Er bekam ein Teilstipendium für ein Semester an der Berklee-Schule, studierte u. a. bei Herb Pomeroy und durfte für dessen Orchester einige Stücke schreiben.

Im September 1960 ging Gary, nicht ganz 27jährig, nach New York, um dort Anschluß an die Musik-Szene zu suchen. Dort traf er auf Bob Brookmeyer, der mit Gerry Mulligan gerade die Concert Jazz Band zusammengestellt und das Repertoire aufbaute. Er bat den jungen Berklee-Absolventen, doch auch ein paar Stücke zu schreiben. „Daraufhin schrieb ich zwei

Stücke", erzählte McFarland, „klemmte sie unter den Arm und ging damit in den Probenraum der Band. Ich sah Mulligan, der mich noch nicht kannte, und vertraute ihm meine Werke an. Wenig später spielte er dann das eine tatsächlich mit seinem Orchester durch. Es gefiel und er nahm sich auch das zweite vor. Dann gab er mir die Noten zurück, erklärte, was er anders haben möchte, und sagte: ‚Ändere das noch ab und schick mir dann die Rechnung! Ich war verblüfft: daß man fürs Arrangieren bezahlt wird, damit hatte ich überhaupt nicht gerechnet!‘“

Die beiden Stücke, die McFarland für die Mulligan Concert Jazz Band geschrieben hatte, waren „Weep“ und „Chuggin“. Sie liegen auf der Verve-Platte „A Concert in Jazz“ vor, sind aber rückblickend wenig typisch für McFarland. Durch Mulligan kam er jedoch ins Geschäft, denn der vermittelte ihn weiter an die Firma Verve, für die er kurze Zeit später ein Album mit Anita O'Day und das erste unter seinem Namen („How to succeed in business without really trying“, eine Jazz-Version von Frank Loessers Broadway Show) machen konnte. Mulligan war es aber auch, bei dem McFarland richtig Arrangieren für Big Band lernte.

Anita O'Days Album, das unter dem Titel „All the sad young men“ erschien, enthält verschiedene Jazz Standards und drei Songs von Gary. Schön ist, daß Anita völlig in das von McFarland geleitete Orchester, das ihrer Phrasierungsweise und ihrem Timing sehr entgegenkommt, integriert wird. Nach diesem 1961 aufgenommenen Album folgte dann „The Gary McFarland Orchestra - special guest soloist: Bill Evans“. Hier ist zum ersten Mal ganz typische McFarland-Musik zu hören. Sein Anspruch: „Ich möchte jedem gerecht werden, für den ich schreibe, aber auch mir selbst!“ erfüllt sich dabei voll und ganz. Er baute die ganze Musik — seine Musik — um den Pianisten Bill Evans herum. Faszinierend ihr Stimmungscharakter, ihre Klangmalerei, ihr melodischer Zauber. Und das bei einer so ungewöhnlichen Besetzung mit Vibraphon, Gitarre, Klavier, Altsaxophon, Altflöte, Baß, Schlagzeug, 2 Celli und 2 Bratschen. Evans sagte nach der Aufnahme lächelnd: „Gary bekam eine Menge Musik aus dieser Kombination heraus!“

Ähnlich diesem Album ist die 1964 entstandene Platte, die unter dem Titel „Essence“ bei Atlantic erschien und bei der der Pianist John Lewis im Vordergrund steht. Auch hier hat

die Gruppe keine Begleitfunktion, sondern Solist und Band fließen in einer überwältigenden Tonlandschaft zusammen. Ein Meisterwerk in dieser Art aber ist die „October Suite“ mit Steye Kühn als Solisten. Hier bestechen die improvisatorische Freiheit, über die der Pianist Kühn verfügt, und der Kontrast zwischen den Jazzparts von Piano und Rhythmusgruppe und den streng im traditionellen klassischen Sinn eingesetzten Streichern und Holzbläsern. Steve Kühn sagte über das Impulse-Album: „Es ist bemerkenswert, wie wunderbar sich Garys Arbeit für Streicher und Holzbläser auswirkte, zumal man bedenken muß, daß er bisher kaum Gelegenheit hatte, für diese Instrumente zu schreiben.“

Ähnlich wie Duke Ellington schrieb McFarland die Musik den Solisten auf den Leib: nach ihrem Profil, ihren Fähigkeiten und Besonderheiten. „Es ist eine große Hilfe für den Arrangeur“, sagte er einmal, „wenn man weiß, für wen man konzipiert. Man kann die Musiker dann gemäß ihrer maximalen Leistungsfähigkeit einsetzen. Jeder Einzelne zeichnet in starkem Maß mit verantwortlich für das, was ich schreibe. Einige Kollegen mögen in diesem Mitgestalten der Musiker eine Beschneidung ihrer kompositorischen Freiheiten sehen, ich nehme diese ‚Beschneidungen‘ gerne täglich in Kauf. Genau genommen ist es sogar so, daß ich nur für spezielle Solisten schreiben kann und nicht für Leute, die ich gar nicht kenne.“

Der musikalische Beweis für diese Aussage kann mit dem Album „Profiles“ erbracht werden. Diese Impulse-Platte bietet Ausschnitte aus einem Konzert vom Februar 1966, für das McFarland ein spezielles Programm ausarbeitete und das an Solisten wie Clark Terry, Bob Brookmeyer, Gabor Szabo, Phil Woods, Zoot Sims und Richard Davis aufgehängt ist. Diese Big-Band-Platte ist die eindrucksvollste Visitenkarte für den Jazzorchesterleiter Gary McFarland, wenn man von der 1968 für Skye aufgenommenen Platte „America the beautiful“ absieht, die eine Ausweitung der Musik der Jazz Big Band in die Gefilde des Rock und - durch die Streicher — in das Gebiet der gehobenen Unterhaltungsmusik bringt.

Den hohen Leistungsstandard, den Gary mit den bisher erwähnten Platten erreichte, konnte oder wollte er nicht immer beibehalten. In ziemlich seichten Gewässern tummelt er sich auf den Verve-Platten „Tijuana Jazz“ mit Clark Terry, „Soft Samba Strings“, die teilweise in England aufgenommen

ne romantische Bossa Novas enthält, der vorausgegangenen „Soft Samba“ sowie der Impulse-Platte „Simpatico“ mit dem aus Ungarn stammenden Gitarristen Gabor Szabo. Doch diese Platten brachten ihm so viel kommerziellen Erfolg ein, daß er für einige Zeit eine eigene Gruppe aufstellen konnte, mit der er auch auf Tournee ging.

„Es ist leicht“, so sagte er denen, die ihn angriffen, weil er auf der sanften Welle ritt, „eine gewisse Art von Musik zu verwerfen, ohne sie einmal richtig erlebt und sich mit ihr auseinandergesetzt zu haben. Vor ein paar Jahren konnte auch ich mit lateinamerikanischer Musik noch nichts anfangen. Die Wertbegriffe in der Musik sind einem ständigen Wandel unterworfen. Es braucht Zeit, bis man herausfindet, was von Bedeutung ist und was nicht. Das Wichtigste ist der Geist, der von der Musik ausgeht, man muß ihn erfühlen, ob sie alt oder neu ist. Tatsächlich ist die Skala seiner musikalischen Ausdrucksmöglichkeiten außerordentlich breit gewesen. Er schrieb Blues, Bossa Nova, Samba, Rock'n' Roll, Film- und Ballettmusiken, packenden Big Band Jazz und jazzige kammermusikalische Stücke. So betonte er auch immer wieder: „Ich würde mich zu Tode langweilen, wenn ich nur eine Art von Musik schreiben könnte!“

Doch hat Garys Auseinandersetzung mit der lateinamerikanischen Musik auch sehr positive Früchte getragen. So gehört die Musik, die er für das Stan-Getz-Album „Big Band Bossa Nova“ schrieb, zu den schönsten Aufnahmen des letzten Jahrzehnts. McFarland berichtete dazu: „Meine erste Begegnung mit dem Bossa Nova erfolgte im Frühjahr 1960. Ein Freund von mir spielte mir eine Platte des brasilianischen Sängers und Gitarristen Joao Gilberto vor. Ich liebte diese Musik sofort, reagierte ganz instinktiv auf ihren Rhythmus. Aber es war nicht nur das. Ich spürte noch mehr Unterschwelliges, mehr Subtilität als in all den anderen lateinamerikanischen Musikarten, denen sie aber trotzdem an Anziehung und Intensität nicht nachsteht. Die Songs hatten interessante Akkord-Progressionen und die melodischen Intervalle waren moderner als in den traditionellen Samba-Melodien. Als mich damals Stan Getz bat, ein Album für ihn zu schreiben und mir dabei völlig freie Hand ließ, sind wir beide sofort übereingekommen, es im Bossa-Nova-Idiom zu machen, zu dem wir uns zu jener Zeit

Fortsetzung Seite 422

Stands, ließ hie und da eine saftige Bemerkung fallen und brachte allein dadurch die Band in Stimmung. Anfangs wußte Tommy nicht so recht, was er davon halten sollte, doch als er dahinter kam, daß dieses Necken Sympathie war, da war auch er von ihr eingenommen.

1936 entstand das Ambrose-Oktett, eine kleine Formation aus der Big Band, die reinen Jazz spielte. Tommy erinnert sich daran, daß Les Carew, Danny Polo, Al Haring, Bert Barnes, Dick Ball, Max Bacon, Evelyn Dali, Vera Lynn und Jack Cooper dazugehörten. Max Bacon war ein Schlagzeuger mit enormem Drive, der rhythmisch vollkommen sicher war und außerdem betätigte er sich als Komiker jiddischen Genres. Er starb 1969.

Als Fats Waller in London war und Tommy in seine Garderobe kam, um ihn zu begrüßen, sagte Fats streng: „Begrüß zuerst einmal meinen Manager Mr. Haig“ — dabei deutete er auf eine auf dem Tisch stehende Flasche mit Haig Whisky! Und dann wurde der Manager im Nu verschluckt.



Evelyn Dali — The Blonde Bombshell — auf einer Weihnachtskarte.

Als der Krieg ausbrach, trat Tommy in die Band „The Squadronairs“ ein, über die ich in einer späteren Folge berichten werde. Seit 16 Jahren spielt Tommy in der Jack Parnell Band und trifft sich ab und zu zum Jammen mit seinem alten Kollegen aus der Ambrose Band, dem Posaunisten George Chisholm. Auch war er eng mit Derek Humble befreundet. Im Oktober letzten Jahres spielte er mit Benny Goodman in dessen europäischer Big Band.

Als wir nach einigen Stunden, die mit Erinnerungen, Whisky, Wodka und Bier erfüllt waren, die Kneipe verließen, war es, als ob wir alte Freunde seien. Ich erwähnte beiläufig, daß gerade heute mein Hochzeitstag sei, daß meine Frau aber leider nicht hätte mitkommen können, da sie in Deutschland nicht von ihrem Job loskäme. Als ich tags darauf wieder zu Hause eintraf und meine Frau im Dienst anrief, sagte sie mir, daß sie gestern einen herzlichen Gratulationsanruf aus England bekommen hätte — von Tommy McQuater!

Tommy McQuater war in der Swing-Ära Englands Trompeter Nummer 1. Seine großen Konkurrenten waren Nat Gonella und Teddy Foster, doch war Tommy der swingendste von allen. Benny Carter, dessen Urteil wohl kompetent ist, zog zu all seinen Aufnahmen in England stets Tommy heran. Keep swinging, Tommy!

Soft Music: Gary McFarland

(Fortsetzung von Seite 419)

gleichermaßen stark hingezogen fühlten.“ Was Gary McFarland am Bossa Nova und an der lateinamerikanischen Musik so sehr liebte, war die Einfachheit, die er sonst nur noch im Blues fand, und auf die er seine Konzeption sehr stark ausrichtete.

Im Laufe der Zeit hatte McFarland auch unter der ungünstigen Jazz-Situation zu leiden, aber er gehörte nicht zu jenen Musikern, die herumsitzen und sich beklagen, sondern faßte es im Gegenteil als eine Herausforderung auf, sich noch mehr anzustrengen, noch mehr zu arbeiten. Freilich bedarf es dazu eines gesunden Selbstbewußtseins, doch das hatte sich bei ihm in durchaus positivem Maß entwickelt. Immer wieder ermutigten ihn Musikerkollegen, auf dem einmal eingeschlagenen Wege weiter-

zugehen. Ob Herb Pomeroy von der Berklee School, Cal Tjader, Buddy Montgomery oder John Lewis, sie alle bestätigten McFarlands eigenwilliges Talent. Johnny Hodges spielte seine Stücke, Larry und Les Elgart ließen ihn Arrangements schreiben und auch Barbara Streisand zog ihn heran.

Er bedauerte es manchmal etwas, daß es ihm nicht gelang, eine feste Gruppe zu halten, die ihm für seine Tätigkeit doch sehr wichtig erschien. „Das Interplay und die vielen Klangmöglichkeiten können ohne die Praxis erst im Laufe der Zeit zur Entfaltung gebracht werden“, sagte er. Auch sein aktives Musizieren als Vibraphonist wurde im Lauf der Jahre in den Hintergrund gedrängt, wobei man allerdings eingestehen muß, daß er kein besonders virtuoser, einfallsreicher Solist war, daß seine Leistungen im Verhältnis zu seinen Favoriten Gary Burton oder Milt Jackson nur recht durchschnittlich gewesen sind. Doch

konnte er mit ein paar Tönen manchmal mehr aussagen als andere mit unendlich vielen. Die Wärme und der Lyrizismus seines Vibraphonspiels waren ausschlaggebend. Auf seiner letzten in Deutschland erreichbaren Platte, die er für Skye machte und die „Gary McFarland today“ betitelt ist, schwimmt er wieder auf der sanften, romantischen Woge, die aber diesmal keinen Qualitätsabfall mit sich bringt. Peter Smitih, der die Plattenhülle gestaltet hat, bezeichnet Garys Musik als „einen stillen Ort, den man besuchen, als einen sicheren Platz, an dem man sich aufhalten kann“. Und so sollte man den allzu früh verstorbenen McFarland auch in Erinnerung behalten: als einen Musiker, der es verstand, trotz aller Probleme, mit denen er sich in Amerika auseinanderzusetzen hatte, in seiner Musik stets die Sonnenseite aufzuzeigen.

Gudrun Endress

Jazz bei den Donaueschinger Musiktagen

Die Donaueschinger Musiktage rangieren in der Oberliga der internationalen Musikfeste. Doch unüberhörbar rieselt Kalk und knirscht es im Getriebe. Das müßte nicht sein. Denn in den Anfängen vor genau fünfzig Jahren wurden bevorzugt unbekanntere Komponisten aufgeführt. Heute sind es in der Regel fest etablierte Persönlichkeiten. Aber lassen wir das — konzentrieren wir uns auf den Jazz, der schon seit längerem an der Donauquelle heimisch geworden ist, gewissermaßen einen weiteren Wohnort gefunden hat. Was war los in Donaueschingen?

Beginnen wir mit dem Unerfreulichsten und zugleich Unergiebigsten. Soft Machine. Nach und nach lichtet der erleuchtete Kritiker die Reihen, um zartes Gehör bangend. Es war ohnehin der letzte Programmpunkt. Soft Machine — das war wohl einst die beste Rock-Gruppe. Von anstachelnden Stimmen getrieben, drangen sie völlig in den Jazz vor. War's die Flucht nach vorn? Und nun müssen sie den Vergleich mit Formationen gleicher musikalischer Auffassung eingehen, wie Miles Davis, Tony Williams Lifetime. Das stehen sie nimmer durch.

Schlagzeuger Phil Howard packt es am wenigsten. Sein Trommeln hat mit der Musik seiner Mitspieler so gut wie nichts zu tun. Die anderen sind jeder für sich schon fähige Musiker, Elton Dean vor allem. Nur finden sie einfach nicht zusammen. Und gerade das ist doch eines der fruchtbarsten Elemente des New Jazz, daß wieder kollektiv improvisiert wird. Wenn das aber nicht zustande kommt, wie hier bei der Soft Machine, dann hört es sich barbarisch an.

Krzysztof Penderecki, der Star-Komponist aus Polen, eröffnete den Abend. 1967 hatte er das Globe Unity Orchester gehört und nahm sich vor, dafür etwas zu schreiben. Schon im letzten Jahr sollte es so weit sein — er war sicherlich zu stark beschäftigt. Heuer hatte er diese Musiker als verwendbaren Apparat: Manfred Schoof, Kenny Wheeler, Tomasz Stanko, Paul Rutherford, Albert Mangelsdorff, Gerd Dudek, Peter Brötzmann, Willem Breuker, Gunter Hampel, Fred van Hove, Terje Rypdal, Buschi Niebergall, Peter Warren und Han Bennink.

Das Stück „Actions“ hat vier Hauptteile. Der erste ist eine Art Vorspiel, das vor allem Klanggeräusche enthält. Im zweiten werden Überblastechniken ausgelotet, scharfe Klänge also, in 4/4 notiert. Dann ein weniger bewegter Abschnitt, Komponiertes neben Improvisationen, das Orchester oft in kleine Sections geteilt. Großes Baritonsaxo-Solo (Brötzmann) als Übergang zum letzten Teil, in dem alle vorherigen Elemente konzentriert wiederkehren.

Penderecki hatte, nach seinen Worten, einmal die Möglichkeit gereizt, sich mit einer anderen Mentalität von Musikern zu befassen. Weil er dabei mit unbegrenzten Möglichkeiten rechnen konnte, weil ja die Jazzmusiker viel mehr mit extremen Spieltechniken operieren als sonstige Orchestermusiker. Angst hatte er nur vor dem Tutti (das es nur an einer Stelle gibt), es hätte, glaubt er, leicht in einem Chaos enden können. Seine Musik bezeichnet er als ein Stimulans, das die Improvisation freisetzen soll. Na, darauf hat man gewartet. Der Herr Penderecki hätte merken müssen, daß die Jazzler seiner nicht bedürfen, wohl eher ist er auf sie angewiesen.

Penderecki erwartet also hochqualifizierte Orchestermusiker, die „runterspielen“, was auf dem Blatt steht, selten genug auch mal loszuirbeln dür-

fen. Don Cherry aber verlangt ein Vielfaches mehr: daß sich die Musiker in seine Interpretation der indischen Lebensweise eindenken, nach indischer Art beim Danken die Fingerspitzen aneinanderlegen und solche religiösen Zeremonien. Don Cherry befindet sich momentan auf einem totalen Raga-Trip. Sieht man zurück, dann war es ein gerader Weg von Berlin 1968 mit „Eternal Rhythm“, über Baden-Baden 1970 — bis jetzt, Donaueschingen 1971. In Berlin war es faszinierend, in Baden-Baden exotisch schön, in Donaueschingen Welterlösung durch Kitsch.

Eine Sängerin sang mit offener Stimme indisch auf und ab, Don sang auch mit (wie auch seine ganze Familie einschließlich Hund, auf Teppichen lagernd), warf einige Liedchen von Trompete oder Flöte ein, und dann und wann ließ er auch einmal die um ihn stehenden Jazzler zu Wort kommen. Nur — es kam einfach nicht zum Klingen, nahm sich zusammen aus wie ein Ochsenkarren, den ein Rasse-Traber zu ziehen versucht. Dons dilettantische Ragas fielen um so schlimmer auf, weil am Vortage das Ensemble Chitti Babu aus Madras südindische Ragas vorgelebt hatte.

Don Cherry beschwört poetisch: „Taste the smell of the humus — tns life exploring force, look — the sun is shining through the clouds.“ Kommentar von Peter Brötzmann: „Wat nutzt mir der Geruch von Erde und die Sonne, die durch rosa Wolken scheint, wenn ich selber zu tief im Dreck stecke.“ Die europäischen Jaz-



Welterlösung durch Kitsch: DON CHERRYS HUND übt indische Meditation

Foto: Hans Kumpf

zer, eben flügge geworden, werden von Don in ein asiatisches Tonsystem gezwängt, das ihrer Gedankenwelt noch fremder ist als eine Penderecki-Komposition.

Die E-Musik, um einen gern gebrauchten Terminus aus der verwalteten Musik zu verwenden, wie sie in Donaueschingen erklang — sie nutzt dem Menschen nicht, ist inhuman im Charakter. Ich werde den Verdacht nicht los, daß Donaueschingen den Jazz nötig hat als Infusion, als Kanüle, die noch behaftet ist mit der Wurzel-erde des Blues. Man möchte denken, daß dabei „was 'rauskommt“. Nur nicht so, wie hier praktiziert: Jazz am Gängelband. Man hofft, Schranken aufzutun zwischen E-Musik, Jazz und Pop. Aha! Das gab's doch schon mal. Beim weiland Cool Jazz. Als man den Jazz in den Frack schneiderte und bei Kerzenlicht beäugte. Jazz for people who hate Jazz. Wäre das nicht bei-

nahe in die Hose gegangen? Nicht, daß man dem Unkenruf „Der Jazz ist tot“ glaubte, doch lag er allemal krank darnieder.

Eines der von Strawinski vertonten und am Vortag aufgeführten Lieder trägt den Titel: „Herr, was trägt der Boden hier“. Was zum Teufel, läßt es mich fragen, trägt der Boden von Donaueschingen? Adorno hatte schon vor Jahren gefordert, die Tage mögen ihre soziologische Position überprüfen, lieber pausieren und dann mit neuer Kraft und gesellschaftsbezogen weitermachen. In öffentlichen Diskussionen und am Rande drang diese Anregung auch jetzt wieder durch. Doch ich fürchte, daß selbst dafür der Boden von Donaueschingen zu ausgelagert ist. Überfordert von zu reichlichem Kunst-Dünger. Ein ehemals fruchtbares Gewächshaus ist zu einem blinden, leeren Glashaus degradiert. Steine werfen ist sinnlos, es steht zu hoch in den Wolken. Werner Panke

stischen Raum hineingehört, ja hineingelebt, daß ihm die im allgemeinen noch ungewöhnlichen Resultate seiner Experimente völlig vertraut und selbstverständlich geworden sind. Bisher gültige Maßstäbe werden damit freilich weitgehend ungültig, sie sind für ihn ebenso bedeutungslos wie die musikalischen Begriffe, unter die man seine Aktionen einordnet. Er hat spürbar Freude daran, Töne, Klänge und Geräusche zu vermischen, in Kontrast zu setzen, ineinander münden zu lassen, Sprache — verfremdet oder nicht — einzubeziehen, den ganzen Raum auszunutzen, seine „Erzeugnisse“ wie Bälle hin und her und durch das Auditorium zu jagen. An Phantasie mangelt es ihm nicht: so wenig wie an Mut zum Ausgefallenen, Schockierenden. Die Schallplatte allerdings vermag das, was da geschieht, noch nicht einzufangen. So ist das vom Wolfgang Dauner Trio bei dieser Veranstaltung Gebotene flüchtig und nur als ein Aufzeigen von Möglichkeiten zu registrieren, die in rechter Dosierung die Weiterentwicklung des Jazzgeschehens befruchten können.

Das MPS-Festival-Debut in Stuttgart

Natürlich war es nur ein Teil der Musiker und Bands aus dem MPS-Katalog, der da am 4. Oktober unter dem Motto „MPS-Festival“ auf Gastspielreise ging. Beim Start in Stuttgart waren sie da: der Dave Pike Set, das Wolfgang Dauner Trio, Rolf Kühn und die Clarke-Boland Big Band. Nur Sugar Cane fehlte: der Geiger Don Harris. Da Jean-Luc Ponty für ihn einspringen konnte (auch er geigte für MPS), wurde die Lücke geschlossen.

Es war ein langes, von verschiedenen Klangfarben gezeichnetes Konzert, bei dem nur die zarten Schattierungen etwas zu kurz kamen. Das lag vor allem an dem dominierenden Ausnutzen der durch die elektrotechnische Entwicklung in die Musik getragenen Möglichkeiten klanglicher Veränderung, Ausweitung und (vor allem) Verstärkung. Nichts dagegen: wir leben jetzt und heute, leben mit den Resultaten — aber auch unter dem Zwang — des technischen Fortschritts. Es geht um das rechte Maß, um die Frage, wer oder was wen oder was beherrscht.

Pike, Kriegel, Rettenbacher und Baumeister bilden gewiß ein homogenes Quartett, in dem sich Musikanten-tum, Einsatzfreude mit meisterhafter

Instrumentbeherrschung paart. Das Kokettieren mit dem mehr aus der Elektrizität als aus der Emotion gespeisten Impuls des Rock geht indes- sen auf Kosten des introvertierten, subtilen Spiels. Die Balance zwischen den Instrumenten bleibt zwar gewährt, doch vollzieht sich allzuviel auf einer Ebene aggressiver Lautstärke, die nicht unbedingt auf musikalische Intensität schließen läßt. Auch lassen Verzerrungen — gewollt oder nicht — die einst so klaren und undurchsichtigen melodischen Verknüpfungen ver- wischen. Da die Leistungen dieser großartigen Musiker nicht nachgelassen haben und auch die Musik in ihrer Substanz nicht abgesunken ist, fragt man sich, ob mit diesem verstärkten technischen Einsatz wirklich etwas gewonnen wurde.

Anders bei Wolfgang Dauner. Er übersetzt nicht eine aus sich heraus bereits lebendige Konzeption ins Elek- trische, sondern will mittels elektri- scher Impulse erst Leben erwecken. Was er in dieser Richtung versucht (er tut es nicht ausschließlich, aber be- sonders gerne), soll sich durch Töne, Klänge, Geräusche erzeugende Appa- raten erst erfüllen. Und er hat sich bereits so weit in diesen neuen aku-

Als Ansatzpunkt für eine derartige Ausnutzung technischer Möglichkeiten im Jazz war das Zusammenspiel des Dauner Trios mit dem Klarinettenisten Rolf Kühn allerdings nur andeutungs- weise geeignet. Elektroton und na- türliche Instrumentenstimme verbin- den sich in einer solchen Konfronta- tion doch recht schwer. Und so erleb- te man, wie sich Kühn selbst bei in- tensivstem emotionellen Einsatz auf der Klarinette — und der ist bekannt- lich immens — kaum gegen die dage- gen lässig wirkenden Aktionen Dau- ners am Synthesizer durchzusetzen vermochte. Man sah und hörte ein un- gleiches Spiel, und so bedarf es noch einiger Erfahrungen, wenn es darum geht, in dieser Beziehung die rechte Balance zu finden.

Jean-Luc Ponty hatte es — bei einem Instrument wie der Violine zu- nächst verwunderlich — besser: er geigte elektrisch verstärkt und wurde dadurch nicht nur nach Lautstärke, sondern auch nach Klangcharakter zum absolut gleichberechtigten Part- ner (an rein musikalischer Qualität ge- messen ist er sowieso adäquat). Sein ungemein vehementes, aller Schran- ken befreites Spiel brachte ihm dann sogar eine absolut dominierende Po- sition ein. Schlagzeuger Robert Wyatt versuchte durch eine von der Rock- Szene gewohnte Zappelschau wenig- stens optisch gleichzuziehen, übersah dabei aber, daß er durch feinnervige, rhythmische Ergänzung unter gleich- zeitigem Eindringen in den melodi-

sehen Bereich weit mehr Beachtung und Anerkennung gefunden hätte. Wie aber Ponty aus seinem Instrument eine herausfordernde, schreiende, lockende Stimme machte, wie er mit kontrollierter Leidenschaft Zeit und Raum sprengte, das war faszinierend und führte zu einem Höhepunkt dieses Abends.

Mit dem Sound einer Big Band vom Rang der von Kenny Clarke und Francy Boland glaubte man, zum Schluß noch einen kräftigen Akzent setzen zu können. Zumal man durch den Hinweis auf den neuen Drall des Orchesters in Richtung Avantgarde-Jazz neugierig gemacht hatte. Aber es waren wohl das verstärkte Klangvolumen der Ponty-Dauner Gruppe und deren ungehemmte, emotionelle Ausbrüche in den Free Jazz, die der CBBB etwas an Farbe nahmen, sie weniger erregend und progressiv erscheinen ließen. Dabei bot sie gute Musik, geprägt durch ambitionierte Arrangements und das Format der Bandmitglieder. Mit Herb Geller konnte die schmerzliche Lücke, die durch den Tod Derek Humbles entstand, durch einen profilierten Musiker überbrückt werden: er meistert mit Alt-saxophon und Flöte seine Aufgaben sicher, geschmackvoll und relaxed. Dasselbe gilt für den an Jimmy Woodes Stelle gerückten Bassisten Jean Warland. Auf die „New roads“ wies indessen wirklich kompromißlos nur der Trompeter Manfred Schoof hin, der die ihm gewährten Möglichkeiten dazu auf seine Art ausnutzte.

Kein Zweifel: die Band ist nach wie vor großartig, zumal sich adäquate Musiker zum Stamm dieser All-Star-Besetzung gesellten und die freigebliebenen Plätze vollkommen ausfüllen. Daß die Soli von Benny Bailey und Art Farmer besonders eindrucksvoll waren, mag die Position der Band verdeutlichen. Und wenn es unter den Zuhörern Enttäuschung gab, so wurde sie gewiß nicht durch ein Absinken der musikalischen Qualität oder den fehlenden Elan der Musiker ausgelöst, denn beides trifft in keiner Weise zu. Den Ausschlag dafür gaben zwei andere Motive: einmal die wenig glückliche Plazierung nach Ponty-Dauner und dazuhin die mißverständliche Betonung der „New roads“. Drei Sätze aus dem Programmheft-Kommentar mögen klärend wirken: „Die CBBB bricht nicht mit der Big-Band-Tradition, sondern führt sie weiter. Es ist somit ein evolutionärer Prozeß, der hier vollzogen wird. Und so identifiziert sich auch die ‚neue‘ CBBB mit den alten Trademarks ...“

Ein Wort zur Präsentation des Programms. Die Musiker, die MPS hier auf die Reise schickte, sind durchweg bekannt und bewährt. Von Knut Kiesewetter, der sie vorzustellen hatte, heißt es im Programmheft: „Ein Mann, der sich umgesehen hat, der Bescheid weiß und der sicher die Geistesgegenwart hat, ein solches Programm, in

dem nur liebe Kollegen mitwirken, sicher und humorvoll an den Mann zu bringen weiß.“ Es wirkte aber keineswegs humorvoll, sondern vielmehr peinlich, daß er die Namen der lieben Kollegen mühevoll vom Blatt ablesen mußte.

Dieter Zimmerle



Sorgt überall für musikalische Höhepunkte: JEAN-LUC PONTY

Foto: Hans Kumpf

Jazz-Giganten in Köln

„Jazz am Rhein“ ist längst begraben, „The week of Jazz in action“ schon ein Jahr vorbei. Und dennoch gab es wieder etwas Besonderes in Köln. Diesmal: „Jazz in action“. Keine Woche also wie bisher, aber doch ein rauschendes Fest. Die Verantwortlichen der Dom-Stadt hatten es nicht für nötig befunden, die Projekte finanziell zu unterstützen. Schade. Die höher als sonst liegenden Eintrittspreise haben deshalb so manchen Freund des Jazz schlicht verärgert. Was Gigi Campi und Rainer Benner an den Rhein verpflichten konnten — so ganz ohne die Hilfe einer der Kunst sonst freundlich gesinnten Stadt — war dennoch vom Besten. Zunächst begann es einheimisch mit Kurt Edelhagen und seinen All Stars. Mit ihnen waren Jean-Luc Ponty und Stan Getz

im großen Sendesaal des Westdeutschen Rundfunks. Was beide an diesem Abend boten, stand — auf einen Nenner gebracht — auf keinem einheitlichen Niveau. Ponty spielte wie gewohnt volle Dynamik, strich seine Geige aggressiv, mit umwerfender Intensität und Lautstärke und trieb die müde erscheinenden Musiker Edelhagens für einen befreienden Augenblick aus ihrer Stagnation. Aber das war's dann schon: Pontys Auftritt hatte bereits zum Höhepunkt geführt. Stan Getz, etwas später, erschien dagegen eher wie das Opfer schlecht-schablonierter Verkaufs-Strategie. Obwohl seine Vorstellung ohne Wirkung blieb, steht doch eines fest: sein Name zieht.

Oscar Peterson - alljährlich taucht er hie und dort in deutschen Ländern

auf - erschien am 6. November zu mitternächtlicher Stunde mit neuem Trio in Köln. Dies war mehr der Abend des Nils-Henning Oersted-Pedersen, sicher der beste Bassist, der je bei Oscar spielte. Wenn ihm auch das Schicksal anderer Bassisten, die Peterson begleiten durften, nicht erspart blieb, so war er es vornehmlich, von dem man sagen konnte, die Reise zur Midnight-Session in der Kölner Oper habe sich gelohnt. Was Schlagzeuger Louis Hayes betrifft, der übrigens ganz ausgezeichnet spielte, muß festgestellt werden: Es ist unverständlich, daß ihm — wie man hörte — Auflagen gemacht wurden, die linke Hand nur äußerst sparsam einzusetzen. Sicher, der Star (sprich Peterson) will nicht überspielt werden, aber ergibt es unter solchen Umständen einen Sinn, einen so exzellenten Schlagzeuger wie Hayes überhaupt neben ihn zu stellen? Die Ovationen für das Trio am Schluß machten deutlich, was im Saal geschehen war: Künstler wie Publikum - alles liebe, alte Bekannte — hatten sich gefunden. Dennoch meine ich, für Peterson hieße es nun eigentlich, sich für einige Zeit aus dem Tournee-Betrieb zurückzuziehen. Denn im Trio scheint er längst den Gipfel seiner Möglichkeiten erreicht zu haben. Was er tun könnte und müßte: Seine Gruppe vergrößern, mit zeitgemäßen Musikern spielen, sich an neuen Maßstäben versuchen, oder aber eine andere Karriere, vielleicht als Solist, beginnen.

Über die Spielweise Ornette Colemans ist viel geschrieben, gezweifelt und diskutiert worden. Sie wirkte in Köln diesmal trocken, ja fast spröde. Colemans ins Publikum gebellte Chorusse schienen das Auditorium zunächst zu erschrecken. Erst nach einer Zeit der Eingewöhnung kam Verständnis auf. Die Passagen auf der Trompete und der elektrisch verstärkten Geige hinterließen einen weniger guten Eindruck. Wer seine Platten kannte, war im voraus richtig orientiert. Eine Überraschung in mehrfacher Hinsicht war der Bassist Charlie Haden. Trotz unorthodoxer Handhabung des Instrumentes sowie reichlich antiquierten Bass-Spiels war er der schwergewichtige Gegenpol zu Coleman und offensichtlich in dieser Gruppe richtig plaziert. Technisch nicht so ganz auf der Höhe bot er insgesamt eine gute Leistung. Sein harmonisches Einfühlungsvermögen und seine spezielle Art, den Kontrabaß tüchtig in die Mangel zu nehmen, brachten ihm Sonder-Applaus ein. Eindruck hinterließ auch der bedeutende Vibraphonist Karl Berger mit



Spröde und trocken: ORNETTE COLEMAN (r.) und DEWEY REDMAN

Foto: Jörg Becker

seiner „Company“. Die Gruppe machte eine vorzügliche Musik und hätte eigentlich einen ganzen Abend lang auftreten müssen. Vielleicht läßt sich das nachholen. Der unbestrittene Höhepunkt von „Jazz in action“ kam mit der Miles Davis Group. Fantastisch. Eine einzigartige Orgie in Rhythm, sound, sound und nochmal sound. Geballte Klang-Ladungen, die

zwischen Miles und Keith Jarrett hin und her flogen. Der Saal bebte neunzig Minuten lang, nicht nur, weil ein monströser Turm von Lautsprechern und Verstärkern Schallwellen verstrahlte, sondern auch durch die Begeisterung der Zuhörer, bei denen der Funke, der da übersprang, gezündet hatte. This is the music of our time.

Hanns E. Petrik

Miles Davis — Egoismus als funktionelles Element

Der 45jährige Trompeter Miles Davis hat es nach einer bewegten Musikerlaufbahn geschafft: Seit ein paar Jahren, mindestens seit dem Tod von John Coltrane 1967, ist er das Zentrum des Jazzinteresses. Er ist der Magier Nummer eins; ein Interview

mit dem von abendländischen Anstandsregeln nicht gerade angekränkelten Meister macht eine Musikzeitung zu einem Sensationsblatt - und nicht nur wegen der ausgiebigen Verwendung von Pünktchen, mit denen die Redakteure seine Kraftausdrücke

ersetzen müssen. Jede Umbesetzung in dem Ensemble von Miles Davis löst weltweite Diskussionen aus, eine neue Platte ist ein Ereignis, selbst eine Delle in seinem italienischen Sportwagen gilt manchem noch als journalistische Kraftnahrung. Seine beiden Konzerte in Frankfurt (besprochen wird hier das zweite) bestätigten den Rang von Miles Davis.

Dabei sind die musikalischen Errungenschaften von Davis heute keineswegs kühn zu nennen. Vielleicht das einzig wirklich Originelle ist ein schwebend leichter, absolut ungewalttätiger Beatrhythmus, der seit seiner Platte „Bitches Brew“ zu einem Markenzeichen von Davis geworden ist und bereits vielfach kopiert wird. Dieser Rhythmus, der sich oft unmerklich auflöst und neu etabliert, ist in der neuen Gruppe durch zwei Conga-Trommler stark afrikanisiert worden. Die Rückwendung zu „Mother Africa“ ist für die amerikanischen Neger heute ja als Flucht aus einer ihnen feindlich gesinnten Gesellschaft ein ähnliches Kulturpolitikum wie in den Tagen des Bebop der Übertritt zum Islam. Nannten sich die Musiker damals Yusef Lateef und Sahib Shihab, so wählen sie sich heute Namen wie Ndugu und Mtume (so heißen zwei der drei Schlagzeuger von Miles Davis). Wurde noch bei den meisten der letzten Platten von Davis gerügt, daß seine Mitspieler nur eine sanft brodelnde Klangkulisse für seine Trompete abgeben durften - weshalb die Musiker Miles denn auch in Scharen verließen (zum Beispiel Wayne Shorter, Dave Holland und Chick Corea) —, so ist es jetzt fast so, daß die Gruppe auch ohne Miles bestehen könnte. Der Pianist Keith Jarrett und der Sopran- und Altsaxophonist Gary Bartz sind so hervorragende Improvisatoren und haben so viel Spielraum, daß sie die Musik auch allein tragen könnten.

Wenn dann allerdings Miles Davis aus dem Hintergrund nach vorn wandert, um seine zeitlich sehr begrenzten Einwüfe zu machen, dann kommt eine enorme Spannung auf. Die Melodiefragmente von Davis nähmen sich, in Noten geschrieben, dürrig aus, ihre Klangkraft und ihr durch Pausen verzögerter Einsatz aber offenbaren einen Sinn für Dramatik, der im Jazz kaum seinesgleichen hat. Das modale Spiel — das knapp zwei Stunden währende Stück bezieht sich auf einen einzigen Grundton, so etwa wie Dudelsackmusik — erfährt durch diese Praxis eine Rechtfertigung. Das „timing“ der kurzen Phrasen würde durch einen Harmoniewechsel Zwän-



Hochspannung und Funkenflug: MILES DAVIS

Foto: Jörg Becker

gen ausgesetzt, die ihm seine Brisanz nehmen würden.

Davis ist allerdings immer noch ein Egoist. Er spielt, wenn ihm gerade danach ist, und er schert sich nicht um seine Mitspieler. Die gehen faszinierend auf ihn ein (besonders Keith Jarrett) und verstehen sich auch untereinander blendend, weil sie jünger sind und mehr Free-Jazz-Erfahrung haben. Die Verständigung wird einmal in kleinen Motivspielen hergestellt, wie sie im neuen Jazz üblich sind; verblüffend sind dagegen die Erahnung der Fortführungslogik einer angefangenen Phrase durch einen anderen Spieler und das durch rein optische

Vermittlung ermöglichte synchrone Eingehen auf einen Spielimpuls. Gerade weil dieses „interplay“ auch geschieht und weil Bartz und Jarrett so andersgeartete Musikertypen sind (sie bauen ihre Soli viel zusammenhängender auf und mit einer Architektonik, die mehr auf lang geplante und zum Ende zielgerichtete Steigerungen aus ist) — gerade deshalb ist aber der Egoismus von Davis im Gesamtkonzept ein eigenes, funktionelles Element, das zur Magie dieser Musik gehört.

Ulrich Olshausen

(mit freundlicher Genehmigung der FAZ)

Prager Jazzherbst 71

Die stolze Tradition der Prager Jazz Festivals wurde Ende Oktober dieses Jahres würdig fortgesetzt. Bedauerliche Absagen, vor allem die der Miles Davis Group, hatten die Vorbereitungen zu diesem 8. Jazz Festival in Prag zwar erschwert, doch ist es Lubomir Doruzka mit seinem Stab trotzdem gelungen, ein interessantes, eindrucksvolles Programm zusammenzustellen. Der Rahmen war weitgespannt; das bedeutet: es gab die allgemein übliche Mischung aus Jazz, Rock, Beat und Pop.

Es begann gleich mit einem Pop-Jazz-Konzert. Nachdem Les Swingers de Francois Guin aus Frankreich mit der Bandini-Guin-Suite „The jungle is not so virgin as the people say“ keine besondere Spannung erzeugen konnten, versuchten das von Kamil Hala geleitete Jazzorchester des tschechoslowakischen Rundfunks und die Gruppe Blue-Effekt gemeinsam in der Hala-Komposition „A new synthese“ Rock und Jazz zu verschmelzen. Eine gleichnamige LP war an Ort und Stelle zu erstehen. Als Solist der Blue-

Effekt-Gruppe, die in Beatkreisen sehr beliebt ist, fiel der Gitarrist Radim Hladik auf, von dem auch einige Kompositionen gespielt wurden. Für einen musikalischen Genuß sorgte das Günther Fischer Quintett, der neben E. L. Petrowskys „Studio IV“ wohl besten modernen Jazzgruppe der DDR. Die Musik hat trotz ihrer Pop-Elemente eindeutig Jazzcharakter und findet überall Anklang. Neben Günther Fischer, der mit Flöte, Alt- und Tenorsaxophon für verschiedene Klangfarben sorgt, gefällt besonders der Pianist Reinhardt Lakomy. Den Abschluß des Programms bildete der avantgardistische Jazz des Mike Westbrook Sextetts aus England. Großartig das Duett zwischen der Sängerin Norma Winston und dem Posaunisten Malcolm Griffiths. Insgesamt viele Aktionen, virtuose Solistik und sehr freie Improvisationen.

Das zweite Konzert brachte Gutes sowohl für die Freunde des alten, wie des neuen Jazz. Beim Traditional Jazz Studio Prag, kurz „Smetackovci“ genannt, war der englische Pianist und Sänger George Webb zu Gast. Der Vater des Jazz Revival in England harmonierte glänzend mit den Prager Musikern und neben bewährten, recht frisch erscheinenden Jazz-Classics fanden auch eigene Kompositionen der Bandmitglieder begeisterten Widerhall. Neu der Schlagzeuger Jena Pacak, der zuvor in führenden Beat Bands trommelte und jetzt ins Lager des traditionellen Jazz überwechselte. In seinem Trio dominierte der Gitarrist Rudolf Dasek, der auch schon mit Lou Bennett gespielt hat und sich nun erneut als einer der besten seines Faches in Europa auswies. Anklänge an Segovia, Laurindo Almeida, Jim Hall und Wes Montgomery sind so in sein Spiel integriert, daß der ganz eigene „Dasek-Sound“ stets erhalten bleibt. Er fungierte dann auch als Begleiter jener jungen Jazz-Talente, die als Gewinner aus einem Nachwuchs-Wettbewerb hervorgegangen waren. 58 Teilnehmer aus den sozialistischen Ländern hatten sich gemeldet, davon wurde sieben der Titel „Laureat“ verliehen, sieben erhielten Sonder-Urkunden. Nun spielten vier dieser Laureaten beim Prager Festival: der 15jährige Flötist Jaroslav Sole aus Turnov in Nordböhmen, der Alt-saxophonist Vladimir Nikolajevic Cekasin aus der UdSSR, der tschechoslowakische Tenorsaxophonist Viktor Kotrubenko und der polnische Gitarrist Jacek Konopka. Mit ihrer zwischen modern und free gut ausgewogenen Musik bewiesen sie technisches Können, Improvisationstalent, Swingfeeling und Ensemblegeist. Wie sou-

verän sie Daseks „Collage“ gestalten, war eine große Überraschung. Keine Sorge also um den Jazz-Nachwuchs. Der Jaroslav Jezek-Preis, der bei diesem Konzert verliehen wurde, ging indessen an einen 60jährigen: den Bandleader Karel Vlach, Lehrer und Vorbild vieler tschechoslowakischer Jazz- und Pop-Musiker.

Eine Garantie für guten modernen Jazz, getragen von klanglichem Reiz, gelösten Improvisationen, dynamischem Zusammenspiel, gewährt nach wie vor Karel Velebny mit dem S+H Quartett. Und man erlebte, was man sich von diesem Auftritt versprochen hatte. Zum Höhepunkt des Abends wurde dann aber der „International Flute Workshop“ mit Bob Downes aus England, Michal Urbaniak aus Polen, Jiri Stivin und Jiri Valek aus der CSSR. Urbaniak spielte auch elektrische Geige, Downes blies auf einer chinesischen Flöte und faszinierte mit seinen eigenartigen Vokalisieren. Besonders eindrucksvoll: Urbaniaks „Peace“ und Stivins „Middle approximation“.

Zu Beginn des dritten Konzerts, das unter dem Motto „European Jazz“ stand, machten die Oldtimers aus Warschau ihrem Namen Ehre und zollten dabei ihren Tribut an Bix Beiderbecke. Es gab viel Applaus, doch Begeisterungstürme löste erst das bekannte Jazz Quartett Praq aus. dessen Leiter Martin Kratochvil sich auf das Elektro-Piano konzentriert hat. Wieder wurde eine Synthese zwischen Jazz und Rock demonstriert, wobei man sich der Themen von Eddie Harris, Herbie Hancock oder aus den eigenen Reihen bediente: Gitarrist Lubos Andrst — auch als Improvisator sehr beqabt - hat sich dabei als Komponist besonders exooiniert. Stark vom Free Jazz inspiriert zeiqte sich das „Trio“ mit dem russischen Alt-saxophonisten V. N. Cekasin, dem Bassisten Pavel Greifoner und dem Schlagzeuger Laco Tropp - beide CSSR. Ihr Thema kann proarammatisch verstanden werden: „Meeting“. Erneute Ovationen gab es zum Schluß, als das von dem holländischen Pianisten Jack van Poll ae'eitete Cosa Nostra Quintett das Publikum durch enormen Elan, bestechende Technik und pulsierenden Swinq mitriß. Durch seine Auftritte bei den Amateur-Jazz-Festivals in Prerov ist van Poll in der CSSR bestens bekannt und beliebt geworden. Seine Komposition „Passage to Prerov“ mußte daher auf besonders fruchtbaren Boden fallen. Neben van Poll gaben vor allem der Trompeter Charles Green und der Tenorsaxophonist Robert Jeanne der kochenden Musik das Gepräge. So

konnte man Phil Woods Absage verschmerzen . . .

Die Lucerna Hall — wie stets Ort der Handlung - faßt rund 2500 Menschen. Zum letzten Konzert waren aber am Samstagabend 4000 Besucher geströmt, so daß in dem überfüllten Saal eine ungeheure Hitze herrschte. Diesmal waren es ungarische Jazzmusiker, die den Auftakt zu geben hatten: das Quartett von Rudolf Tomsit, dem zweifellos besten modernen Trompeter seines Landes. Man hörte eine spürbar von der einheimischen Folklore beeinflusste, klanglich reizvolle Musik. Dasselbe gilt für das rumänische Quartett des Saxophonisten Dan Mindrilla, nur machte sich bei dieser Gruppe ein stärkerer Trend zum Free Jazz bemerkbar. Wie beliebt doch Hancock-Themen bei den jungen Musikern sind: diesmal stand sein „Dolphin dance“ mit auf dem Programm.

Nach der Pause glich der Saal einem wahren Hexenkessel. Pfeifend, klatschend, ungeduldig rufend erwartete man den Auftritt der Jazz Giants. Und dann brach ein Jubel ohnegleichen aus, als sie auf die Bühne kamen: Die ganz Großen des Bebop. Reminiszenzen hin oder her: Dizzys Trompete strahlt eben noch immer im alten Glanz, Kai Windings Posanenstimme hat nicht an Ausdruckskraft verloren, Sonny Stitt improvisiert mit gewohnter Souveränität, Al McKibbons Baß marschiert enorm mit voluminösem Ton und Art Blakey gibt am Schlagzeug der Musik ungeheueren drive. Von fast scheuer Zurückhaltung aber Thelonious Monk am Klavier — ist in dem Fels etwas zerbrochen? Sein großes Solo in „Round about midnight“ schuf eine Stimmung zwischen Erschütterung und Rührung, es konnte Gänsehaut erzeugen oder die Augen feucht werden lassen. Ein Giant saß bescheiden am Klavier und ließ die Zeit stillstehen. Ganz anders der Eindruck, den Kai Winding mit seinem fantastischen „Lover Man“-Solo hinterließ. Ein solches Maß an Reife, Geschmack und Technik erlebt man selten: ein ästhetischer Genuß, ein Maßstab setzendes Meisterwerk. Der Gesamteindruck: alles Individualisten mit verschiedenen Idealen, Temperamenten, Ambitionen. Und doch: in der Musik bilden sie eine ideale Einheit. Als Gillespie zur „Night in Tunisia“ blies, in die Art Blakey ein wahres Trommel-Feuerwerk hineinschoß, riß es die Zuhörer von den Stühlen und in einer einzigartigen „Standing Ovation“ wurden die „Big Six“ doch noch zu einer von ihnen so selten gewährten Zugabe veranlaßt. Ein Blues

brodelte auf, Dizzy griff sich ein Mädchen und tanzte mit ihr zu heißer Musik — die Prager Lucerna Hall schien sich in das Harlemer Apollo Theater zu verwandeln. Eine Nacht, in der selbst die Lichter im Saal nur ungern verlöschten. „Round about midnight“.

Der Jazz strahlte in diesen Tagen in Prag noch weiter aus: Im Theater „Atelier“ wurde ebenso täglich gemjammt wie im Jazzclub „Reduta“, im Foyer des Lucerna-Kinos wurden die Ausstellungen „Der Jazzmusiker und sein Instrument“ und „Fortschrittliche Tradition des Jazz in der CSSR“ gezeigt, zu denen regelmäßig von 15.00 bis 16.00 Uhr die dafür umbesetzte Gustav Brom Band einmal von allen Experimenten freien, swingenden Big

Band Jazz lieferte — mit entsprechenden Soli von dem Trompeter Jaromir Hnilicka, dem Tenorsaxophonisten Zdenek Novae, dem Baritonsaxophonisten Josef Audes und Josef Blaha an der Orgel. Die neuformierte „Jazz Section des Musikverbandes CSR“ aber nahm das Festival zum Anlaß einer Tagung, und „Panton“, die Schwester-Plattenfirma von Supraphon, stellte ihre Jazzproduktion aus.

So empfand man schmerzlich das Ende dieser so lebendigen Jazztage in Prag und denkt wehmütig an die Stunden zurück, da der Jazz den Alltag vertrieb. Was bleibt, ist die Hoffnung auf das 9. Jazz Festival 1972 in Prag.

Antonin Truhlar

Berliner Jazztage 71

Ein Widerspruch in sich wäre es, eine Einzelperson zum Mittelpunkt eines Festivals zu machen, das einen repräsentativen Querschnitt durch bereits historisch gewordene wie lebendige Improvisationsformen des Jazz geben möchte. Denn entweder verlagert sich damit das Schwergewicht auf diesen einen Musiker oder aber wird — wenn er entscheidungslos zwischen Tradition und Fortschritt pendelt - die Porträtierung (auf Plakaten und Programmheften) zum vorweggenommenen Kompromiß. Nichts von alledem trifft auf Miles Davis, die Symbolfigur der Berliner Jazztage 1971, zu.

Gebaren eines Rebellen

Dieses Signum, Heimstätte, Anreger und Ausgangspunkt weiterführender musikalischer Ideen zu sein, trifft für Miles Davis' Band heute mehr denn je zu. Seine Gruppe war eine der ersten, die elektrisch verstärkte Instrumente stilbildend verwendete, Elemente der Rockmusik aufnahm und sie in einer vorurteilslosen Form mit Free-Jazz-Passagen und traditionellen Jazzartikulationen zusammenmontierte. Solche musikalische Konzeption wurde nicht nur von jenen Musikern verbreitet, die sich dem übermächtigen Einfluß von Miles Davis nach kurzer Zeit wieder entzogen

(Herbie Hancock, Joe Zawinul, Chick Corea, Dave Holland, Tony Williams) und eigene Bands gründeten. Sie wurde zu einer wesentlichen Aussageform des zeitgenössischen Jazz schlechthin.

Was Miles Davis über die musikalische Dimension hinaus noch zum Inbegriff des kompromißlosen Jazzmusikers stilisiert, ist das „Gebaren eines Rebellen“, der der Black-Power-Bewegung geistig zuzurechnen ist, der seinem Publikum mehr als einmal seine Verachtung demonstriert hat, der spielt, wann es ihm paßt, der dem Musik-Business seine Bedingungen diktiert und der — wenn überhaupt - sich in provokanter Art nur über Lamborghinis und Boxen unterhält, nie aber über Musik.

In seinem Berliner Konzert konnte man allerdings erleben, was man in Miles Davis' Persönlichkeit längst verschüttet glaubte, er kommunizierte — für das Publikum immerhin deutlich sichtbar — mit seinen Musikern, lächelte, verständigte sich mit Blicken und beschränkte sich auch musikalisch nicht auf das Setzen von Signalen wie in anderen Konzerten, sondern spielte zusammenhängende Strukturen und alternierte mit dem überragenden Pianisten Keith Jarrett oder dem die modale Spielweise Coltranes exakt beherrschenden Altsaxophonisten Gary Bartz.

Ungerecht wäre es, die jetzige Musik von Miles Davis gegen das auszuspielen, was seine Kollegen von einst - sowohl die „Minton's Playhouse All Stars“ mit Bebop, als auch Gil Evans' „Berlin Dream Band“ mit großorchestralem Cool Jazz — auf dem Berliner Festival demonstrierten. Generalamnestie für traditionelle, oder bloß konservierte Musik scheint ebenso unangebracht wie hier bedingungslose Verdammung der Musik einer Generation, zu der Miles Davis das Glück hatte, mit achtzehn Jahren bereits Zugang zu erhalten und die den heutigen Jazz noch hörbar mitbestimmt. Das überwache Berliner Publikum, das wie ein Seismograph jede Erschütterung durch klangliche Platitüden oder musikalische Irrtümer und Unaufrichtigkeiten gleichermaßen exakt anzeigte, honorierte sowohl bei Gil Evans als auch bei den Musikern um Dizzy Gillespie das hohe Niveau künstlerischer Gestaltung, die geschlossene musikalische Aussage und die Ehrlichkeit einer Tonsprache, die sich nicht mit modischen Trends garniert, sondern die perfektioniert, was sie sich selbst als Prämisse gestellt hat.

Der Duke enttäuscht

Ungebrochen wie ehemals ist die herbe Ausstrahlung eines Stückes wie Thelonious Monks „Round about Midnight“ oder die rhythmische Kraft von Dizzy Gillespies „Night in Tunisia“, unverwechselbar das lineare Piano-Spiel von Monk, dessen Töne immer wie präpariert klingen, ohne es tatsächlich zu sein, technisch brillant und vielseitig Gillespies Trompetenphrasen, vital wie in den Zeiten seiner „Jazz Messengers“ Art Blakey am Schlagzeug, swingend der „walking bass“ von Al McKibbon, zurückhaltend wirkte nur Kai Winding an der Posaune und das Saxophonspiel von Sonny Stitt.

Gil Evans, die andere Seite der „unbewältigten“ Vergangenheit von Miles Davis, scheint auch heute noch zu bleiben, was er immer war: im esoterischen Jazz ein Esoteriker. Kaum ein Jazzarrangeur hat es bisher wie er verstanden, eine Big Band so sehr in einem Schmelzklang zu vereinen, so sehr das stimmungschaffende Element von Orchestration zu nutzen. Auch in den Arrangements für das vorwiegend aus Musikern der Berliner Sender SFB und Rias zusammengesetzte Orchester, u. a. den reizvollen Versionen von Kurt Weills Barbara- und Bilbao-Song, hat Evans die



Happy Jazz aus New Orleans: KID THOMAS



Unorthodoxe Klänge aus Tokio: TERUMASA HINO

nuancenreichen Übergänge seiner „Mood Music“ durch unorthodoxe Instrumentenwahl mit Waldhörnern und Fagotti erzielt. Bestechend auch die Präzision im Zusammenspiel. Vermutlich hat keiner der bisherigen Berlin-Dream-Bandleiter so viel mit dem Orchester gearbeitet und so viel an einzelnen Passagen gefeilt wie Gil Evans.

Weniger Erfreuliches läßt sich von einer weiteren Big Band berichten, die vor zwei Jahren im Mittelpunkt der Berliner Jazztage stand und auf die man diesmal gut und gerne hätte verzichten können: Duke Ellington. Zwar mag es unbillig erscheinen, von dem nun über 70jährigen Neues zu erwarten, aber die Arrangements von „C-Jam-Blues“ und „Take the A-Train“ beispielsweise wirken doch allzu bekannt, ebenso die Soli von Cootie Williams, Harry Carney oder Paul Gonsalves. Darüber hinaus präsentierte Duke zwei mediokre Sänger, die über Gebühr penetrante Nachtclubatmosphäre verbreiteten. Auch die angekündigte Aufführung seiner „New Orleans Suite“ fand nicht statt, und die Konfrontation mit Kid Thomas' Preservation Hall Band, deren „happy jazz“ als amüsante Bereicherung des Konzerts empfunden wurde, reduzierte sich auf eine nichtssagende Klangkulisse zu den Soli der New-Orleans-Musiker. Nur dadurch, daß Musiker verschiedener Stilbereiche gemeinsam auf der Bühne stehen, lassen sich Traditionslinien weder deutlich machen noch suggerieren.

In welchem Maße sich der Satz vom „Altern der Neuen Musik“ auch auf Jazz anwenden läßt, konnte man beim Auftritt des „Vaters des Free Jazz“, Ornette Coleman, feststellen. Coleman

bestätigt zumindest auf dem Saxophon mittlerweile das, was er selbst vor nunmehr zwölf Jahren initiierte, ohne sich bewußt zu sein, daß der Wert seiner ehemals neuen Ausdrucksformen sich gleichermaßen aus der Befreiung der festgefrorenen Jazzartikulation ergab wie aus dem Widerspruch gegen Bestehendes an sich. Nur da, wo er sich gegen weiterbestehende Spielpraktiken wendet, wie auf der Violine, besitzt seine Musik Aktualität. Zu bedauern war, daß Coleman nicht im Kreis des „New Violin Summit“ auftrat. Hier hätte sein aggressives, ruppiges Violinspiel eine zusätzliche Klangfarbe liefern können.

Nichtsdestoweniger war die workshopartige Konfrontation mit der elektrisch verstärkten Geige eine wesentliche Dokumentation des neuen Klangs im Jazz. Die Violine hatte im Jazz bisher als Soloinstrument nur eine Außenseiterrolle gespielt. Die Tongebung, aber auch Ausbildung und Herkunft der meisten Musiker sowie die Aversion vieler Jazzhörer gegen ein Instrument der „ernsten Musik“ haben eine größere Verbreitung der Violine im Jazz verhindert. Joe Venuti, Stephane Grappelly, Eddie South, Stuff Smith und auch Ray Nance — alle vor dem Ersten Weltkrieg geboren — stellen hier eher Ausnahmen dar. Erst seit Mitte der 60er Jahre, als man begann, den Violinton zu verstärken, ihn damit von traditionellem Klang befreite und seine dynamischen Möglichkeiten erweiterte, hat sich allmählich eine Spielergilde formiert, die das Instrument nicht mehr vorwiegend als exotische Bereicherung versteht. Von nicht geringem Einfluß auf die Anerkennung der Geige

im Jazz dürfte auch die Rolle sein, die die „fiddle“ in der angloamerikanischen „folk music“ spielt und wie sie von da aus auf die Rockmusik einwirkt. Sugar Cane Harris, einer der vier in Berlin vorgestellten Geiger, wurde bezeichnenderweise von Frank Zappa und John Mayall „entdeckt“, der Österreicher Nipso Brantner kommt von der Zigeunermusik her, und auch bei dem vielleicht heute wichtigsten Jazzgeiger, dem Franzosen Jean-Luc Ponty, lassen sich Passagen mit folkloristischen Rhythmen und melodischen Ostinatofiguren aus der Folklore heraushören.

Die am klarsten aufgebauten, technisch vielseitigsten und rhythmisch diffizilsten Soli stammten von Ponty. Sugar Cane Harris und Brantner wetteiferten, wer wohl das bessere Blues-Feeling habe: die Schlacht endete unentschieden. Michal Urbaniaks Violinspiel wirkte wohl deshalb so distanziert, weil seine Phrasen den höchsten Abstraktionsgrad von allen angenommen hatten, sich kaum auf rhythmisch gleichbleibende Impulse einließen. Leider wurde der gute Eindruck, den die vier Geiger hinterließen, teilweise durch die unflexible Rhythmusgruppe zunichte gemacht. Wolfgang Dauners Einmanntheater an Moog-Synthesizer, Klavier und Orgel paßte sich zwar gewohnt gut den Solisten an. Der englische Bassist Neville Whitehead, der norwegische Gitarrist Terje Rypdal und der Schlagzeuger Robert Wyatt lieferten jedoch nur ein fades Rhythmusensemble ohne Impulse und ohne Höhepunkte. Robert Wyatt, ehemaliger Soft-Machine-Drummer, wurde seinem guten Ruf in keiner Weise gerecht. Unfähig, bei Brantners ekstati-



Geigenschlacht: NIPSO BRANTNER und SUGAR CANE HARRIS



Gelenktes Chaos: CHRIS MCGREGOR'S BROTHERHOOD OF BREATH

Alle Fotos: Jörg Becker

sehen Ausbrüchen den Rhythmus zu halten, noch ihn bei Pontys oder Urbaniaks freiem Spiel aufzulösen, kraftlos und unsensibel, war er ein totaler Ausfall, was sich im zweiten Berliner Konzert mit Sugar Cane Harris' eigener, äußerst heterogener Gruppe mit dem unglücklich agierenden Volker Kriegel, der von Harris' Blues-Maschinerie völlig zugedeckt wurde, bereits angekündigt hatte.

War der von dem wie eine Oase in all der klangmassiven Ensemblemusik wirkenden Vibraphonisten Gary Burton eingeleitete Violin-Summit mehr oder weniger eine Angelegenheit westeuropäischer Musiker, so präsentierte gleich das erste Konzert des Festivals osteuropäischen Jazz mit Bosko Petrovic' Nonconvertible All Stars. Die Band kam jedoch weder in den Soli noch in den Arrangements über musikalische Unverbindlichkeiten hinaus, wie sie für zusammengewürfelte Gruppen typisch sind. Lediglich die Flötensoli des Bulgaren Simeon Shterev, ehemaliges Mitglied von Focus 65 und heute in Schweden gezwungen, sein Brot mit Tanzmusik zu verdienen, waren mit virtuoser Überblastechnik und rhythmischem Drive hörensenswert.

Wiedersehen konnte man auch mit dem japanischen Trompeter Terumasa Hino feiern, der bereits 1966 in Berlin gastiert hatte und der in diesem Jahr mit seinem Quintett demonstrierte, daß ältere Spielformen nicht bloß sorgfältig adaptiert, sondern zu einem aggressiven Free Jazz ausgebaut wurden. Die thematischen Komplexe enthielten sowohl Rudimente der Hardbop-Phrasierung und Coltrane-Klänge, als auch hymnische Elemente des

Free Jazz. Dies alles verband sich zu unorthodoxen musikalischen Klängen, aus denen sich Hinos schriller Trompetenton ähnlich prägnant absetzte wie Miles Davis' Akzente in seiner Band.

Kwela-Musik

Eine Sonderstellung innerhalb dieser von traditionellen Spielweisen oder vom Free Jazz geprägten Formen nimmt die Musik von Chris McGregor's Brotherhood of Breath ein, der Bruderschaft englischer und südafrikanischer Musiker. Es handelt sich bei dieser Musik um eine Verbindung von Jazz und südafrikanischer Kwela-Musik, also um den Vorgang einer doppelten oder gar dreifachen musikalischen Akkulturation. Kwela entstand nach dem Zweiten Weltkrieg in Südafrika als eine Vermischung von eigenständiger afrikanischer Musik mit der bereits akkulturierten Musik des Jazz, besonders des Swing, der vorwiegend durch Rundfunk und Schallplatte verbreitet wurde. Kwela bedeutet in der Zulu-Sprache „aufsteigen“, „sich erheben“ und im übertragenen Sinn „unterwerfen“, „bezwingen“. So steht diese Bezeichnung sowohl für ein „gesteigertes Lebensgefühl“ und „soziale Emanzipation“ (G. Kubik) wie im musikalischen Bereich für das Prinzip des Wettstreits, des Sicherhebens über die anderen Schallquellen.

Kennzeichnend für die Musik von Chris McGregors Band ist, soweit sie sich der Kwela nähert, eben jenes gelenkte Chaos und die Gewalt vielstimmigen, gemeinsam über kurze Melo-

diethemen improvisierenden Bläusersatzes. Jeder Musiker erarbeitet oder vielmehr erkämpft sich Strukturen, die er verteidigt und durchzusetzen bestrebt ist. Unterbrochen wird dieser kompakte Bläusersatz von einigen Soloimprovisationen im Jazzidiom, u. a. von dem hervorragenden Saxophonisten Alan Skidmore, von Dudu Pukwana und Mike Osborne auf dem Alt-saxophon und von Harold Beckett auf der Trompete, um schließlich von endlos variierbarem Kwela-Kollektivspiel wieder eingefangen zu werden.

Waren diese Konzerte in der Philharmonie alle vorbildlich organisiert (sieht man von der obligatorischen zeitlichen Überdehnung und der strapaziösen Nacht mit fünf völlig unterschiedlichen Bands in zwei Konzerten ab), so geriet die „Now! Music Night“ mit acht Free-Jazz-Ensembles in der Technischen Universität zu einem einzigen frustrierenden Chaos. Auf drei Bühnen sollte abwechselnd und gleichzeitig musiziert werden, wobei dem Zuhörer die Möglichkeit gegeben werden sollte zu genauerem Studieren bestimmter Ensembles oder auch zu generellem Überblick. Konzentriertes Hinhören in den total überfüllten Sälen und beim ständigen Kommen und Gehen schloß sich jedoch ebenso aus wie ein wenigstens oberflächlicher Eindruck. Denn die Akustik war so miserabel, daß 20 Meter von den Bühnen entfernt die Unruhe im Saal die Musik übertönte. Mit der Freiheit der Konzertform verhielt es sich hier nicht anders als mit der bei zahlreichen sogenannten progressiven Popkonzerten schon erfolglos praktizierten offenen Form. Sie wird offenbar lautstark von jenen gefordert, die ohnehin keine

Lust haben, genau zuzuhören. Solange die räumlichen Bedingungen für Konzerte solchen Ausmaßes nicht gegeben sind, erweist sich der progressive Ausspruch als leeres Geschwätz.

Eine nicht ganz glückliche Handwahl die Veranstalter auch bei der Auswahl von Gruppen für das Rockmusik-Konzert, ein Bereich, der diesmal im Vergleich zum Vorjahr wenigstens in das Programm aufgenommen wurde. Unerhört komplex, präzise im Zusammenspiel und mit unbändiger Vitalität spielte nur die „Association“ des Schlagzeugers Pierre Courbois mit dem virtuosen Gitarristen Toto Blanke, dem Bassisten Siggi Busch und Jasper Van't Hoff am Elektroklavier.

Schlechter Geschmack

Die Tony Williams Lifetime wurde von dem gnadenlos sachverständigen Publikum erbarmungslos ausgebuht, was nicht nur daran lag, daß Tony Williams einen peinlichen Singsang

produzierte. Seit Williams bei Miles Davis ausgeschieden ist, erweist er sich immer mehr als ein zwar guter Schlagzeugtechniker, aber als ein Musiker mit schlechtem Geschmack. Keiner der vier Musiker reagierte auf seine Mitspieler, und Khalid Yasin alias Larry Young an der Orgel übertünchte alles mit einer plärrenden Klangsauce, die wenigstens den einen Vorteil hatte, die Einfallslosigkeit der übrigen Instrumentalisten zu verdecken.

Sollte der bisherige künstlerische Leiter Joachim Ernst Berendt im nächsten Jahr die Organisation der Berliner Jazztage seinem designierten Nachfolger Manfred Miller übergeben, so wäre diesem zu wünschen, daß er imstande ist, das „wichtigste Jazzfestival außerhalb Amerikas“ in den Bereichen neu zu durchdenken, die in diesem Jahr in Organisation und Gruppenauswahl zu wünschen übrig ließen: im Free Jazz und in der Rockmusik.

Wolfgang Sandner

(mit freundlicher Genehmigung der FAZ)

Das 7. Europäische Hot Jazz Festival in Frankfurt

Na ja. Frankfurt also. Volksbildungsheim am Eschenheimer Turm. Ob es irgendwo einen Saal gibt, der mehr Festival-Konzerte erlebt hat als dieser? Über fünfzig bestimmt. Muß mal in alten Programmen kramen und nachzählen.

Komisches Gefühl, wenn man 15 Jahre auf jedes erreichbare Festival gerannt ist, dann sechs Jahre auf gar keins - und jetzt ab nach Frankfurt. Neugierig? Das gab es doch früher nicht? Klar: der Stammgast erwartet keine Überraschungen, sondern das Wiedersehen mit alten Freunden. Menschlich und musikalisch. Aber wenn man lange weg war. ...

Veranstalter sind GFN und DJF. Gesellschaft zur Förderung des New Orleans Jazz und Deutsche Jazz Föderation. Die waren auch nicht immer Freunde. Früher hat man gern ein bißchen über die Oldtime-Fans geschmunzelt. Ja, ich auch. Klängen im-

mer etwas nach Jatz-Brauchtpflege. Dämpfer über Dämpfer, damit nur ja kein natürlicher Ton entsteht. Damit alles genau so klingt wie auf den alten, mechanisch aufgenommenen Scheiben. Wenn sie noch so sind, dann kriegt Dieter Zimmerle keinen Bericht von mir.

Nettes Publikum übrigens. Keine Hascher, soweit die Nase reicht. Auch keine Neusentimentalen. Mädchen in langen Hosen oder sehr Mini. Viele clevere junge Männer. Auch Leute von der vorigen Jazz-Generation. Sie fallen hier nicht auf. Überhaupt sieht keiner den anderen schief an. Alles eine Familie? Nein, nicht so. Nur wenige kennen sich, sind familiär. Es liegt an der Atmosphäre. Sie ist unwahrscheinlich relaxed — schon lange bevor die Musik angefangen hat.

Dann fängt die Musik an. Das geht so: Durch eine Saaltür schiebt sich ein Dutzend Musiker. Sie blasen und

trommeln so vor sich hin. Latschen dabei ganz ruhig um den Saal rum. Die Original Union Brassband aus Frankfurt. Der mit dem Sousaphon ist Gerhard Abt, Präsident und Seele der GFN. Außerdem zeichnet er, zusammen mit Trompeter Gerhard Christ, als Produzent dieses Festivals. Ansgar ist ein alter Bekannter: Werner Wunderlich. Seit Olims Zeiten Sekretär der DJF. Erfinder von Opa Hirschleitner und anderem blühendem Nonsense. Vater von zwei Kindern im Zahn-lückenalter, die mit ihrer swingenden Mutter hinter mir sitzen und Spaß an der Musik haben. Na bitte, die nächste Jazz-Generation rollt auch schon wieder an.

Womit wir endlich beim Thema wären. Nämlich bei der Musik und bei dem Verhältnis, das die Menschen — Musiker und Publikum — zu ihr haben. Ich halte es für sinnlos, hier einen Band-zu-Band-Bericht von den beiden Konzerten und dem Jazz Band Ball zu geben. Vergleiche sind ohnehin unmöglich, wenn die eine Gruppe seit zwanzig Jahren zusammenspielt, während die andere ihr erstes Konzert bestreitet.

Auch die Unterschiede in der Auffassung sind nicht vergleichbar. Nur ein Beispiel: wie soll man die Old Metropolitan Band aus Krakau einordnen, die fröhlichen Pop-Jazz von Dixie bis Hey-Ba-Ba-Re-Bop macht, sichtlich gewöhnt, ganze Säle zu unterhalten — und die dann, als Hommage für Satchmo, mit Tränen in den Augen „Black and Blue“ spielt. Man mag ihre Musik beurteilen, wie immer man will. Aber sie kommt aus dem Gefühl, und dieses Gefühl ist ganz offensichtlich echt. Wenn den Jungens danach zumute ist — wer kann ihnen das Recht absprechen, so zu spielen? Ist nicht die Hauptsache, daß der Jazz lebt? Wir schätzen manche seiner Erscheinungsformen mehr als andere. Können wir das nicht tun, ohne den anderen ihren Wert — oder gar ihre Existenzberechtigung abzusprechen? Nein, dieses Festival bot keine gute Gelegenheit für eine Einzelkritik. Was man wertend betrachten kann, das ist der Gesamteindruck. Er war, um das vorweg zu sagen, überaus positiv.

In der Musik zeichneten sich zwei Hauptrichtungen ab. Die einen, etwa die White Eagle Jazzband aus Berlin oder Albert Nicholas mit seiner Pickup-Begleitband, dem Roland Schneider Swingtett, spielen Dixieland moderner Prägung. Sie nehmen die Musik, die einst aus New Orleans kam, als Material. Sie basieren darauf, aber das ist auch alles. Im übrigen spielen sie so, wie ihnen hier und heute zu-

mute ist. Die deutschen Vertreter dieser Richtung sind also Erben der Two Beat Stompers, der Feetwarmers und wie sie alle hießen. Bei ihnen herrscht die Improvisation, herrschen die Solisten vor.

Die anderen haben sich ganz konkret der Pflege des New Orleans Jazz verschrieben. Das sind also die, von denen ich früher meinte, daß sie nichts tun als alte Platten nachspielen. Nun, das mag damals halbwegs gestimmt haben. Aber es stimmt nicht mehr. Bands wie die Barrelhouse Jazzband aus Frankfurt und die Jazz Lips aus Hamburg haben einen erstaunlichen Grad der Reife erreicht. Sie ahmen die Musiker aus New Orleans nicht mehr nach, sondern sie spielen wie sie.

Soll heißen: Wir besitzen Musiker, denen der New Orleans Jazz so in Fleisch und Blut gegangen ist, daß er zu ihrer eigenen Musik wurde. Wenn unsere modernen Musiker progressiv sind, ständig auf der Suche nach neuen Ausdrucksformen, dann sind diese hier im besten Sinne konservativ.

Natürlich ist das Wort konservativ heute in weiten Kreisen ein Schimpfwort. Konservative gelten als Leute, die dem Vergangenen anhängen und den Fortschritt bremsen. In letzter Zeit sind zwar Zweifel aufgekommen, ob der Fortschritt immer nur Gutes bringt - aber diese Diskussion wird sicher nicht in den Spalten des Jazz Podium auszutragen sein. Denn für den Jazz, für die Musik, für die Kunst überhaupt ist sie nicht von Belang. In aller Kunst ist das Bewahren, das Erhalten, das Konservieren eine Selbstverständlichkeit. Wo immer Kunstbesitz vorhanden ist, da werden die größten Anstrengungen unternommen, ihn vor Zerstörung oder auch einfach vor dem Vergessenwerden zu bewahren. Es schmälert die Verdienste unserer Plattensammler nicht, wenn man behauptet: um am Leben zu bleiben, muß eine Musik nicht nur reproduziert, sondern immer wieder neu produziert werden.

Nun hat die Musik, die wir mit dem Sammelbegriff Jazz bezeichnen, im Laufe ihrer Entwicklung mehrere Höhepunkte erreicht. Vielleicht machen wir es uns etwas zu einfach, wenn wir diese Höhepunkte schlicht Stilarten nennen. Was wir meinen, ist doch, daß diese sich ständig ändernde Musik auf einigen Strecken ihrer verästelten Entwicklung Zustände besonderer Reife erreicht hat. Zu ihnen gehört beispielsweise auch der Big

Band Swing, den heute die Unterhaltungsmusiker so vollständig übernommen haben, daß die meisten von uns ihn gar nicht mehr als Jazz empfinden. Zu ihnen gehört auch der Jazz von New Orleans. Er ist ein durchaus wertvoller Teil unseres Musikbesitzes und damit wert, erhalten zu werden. Wer sich seiner Pflege widmet, dem steht der gleiche Respekt zu wie den Bewahrern anderer Kunstgüter. Das ist gemeint, wenn hier von „konservativ im besten Sinne“ die Rede ist.

Noch ein Wort über die Gesellschaft zur Förderung des New Orleans Jazz (für Interessenten die Anschrift: 6230 Frankfurt 80, Paul-Schwerin-Str. 2 a, Telefon 0611/318544 und 554744). Die Gesellschaft geht auf die tausend Mitglieder zu. Ihr sind bisher 14 Bands angeschlossen. Dazu diverse Clubs und andere Institutionen, darunter auch das Institut für Jazz der Akademie für Musik und Darstellende Kunst in Graz. Übrigens: es werden noch Mitglieder aufgenommen ...

Karl Heinz Nass

Ellington in der UdSSR

Im Rahmen des Kulturaustausches zwischen den USA und der UdSSR bereiste das Duke Ellington Orchester im Auftrag des State Department verschiedene sowjetische Großstädte. Vom 10. September bis 12. Oktober gastierte der Duke u. a. in Leningrad, Moskau, Charkow, Kiew, Odessa, Rostov und Dnepropetrowsk. Um es vorwegzunehmen: es war ein Erfolg auf der ganzen Linie!

Das Repertoire, mit dem das Ellington Orchester sein Publikum begeisterte, beschränkte sich nicht nur auf altbewährte Classics wie „Mood Indigo“, „Solitude“, „A Train“, „Satin Doll“, „Sophisticated Lady“ oder „Creole Love Call“, sondern beinhaltete ebenso Fragmente seiner berühmten „Concerts Of Sacred Music“ wie „Meditations“, „In The Beginning God“ und einige Sätze seines neuesten Werkes, der New Orleans Suite.

In Moskau zeigte es sich sehr bald, daß die vier in dem recht kleinen Bolsoi Theater stattfindenden Konzerte bei weitem nicht dem Publikumsandrang gerecht werden konnten. So entschloß man sich, zwei weitere Konzerte im Luzniki Stadion zu veranstalten. An beiden Abenden fanden sich dort jedesmal an die 10000 jazzbegeisterte Zuhörer ein. Das meist jugendliche Publikum wurde nicht müde, immer und immer wieder „Duke, Duke, Duke“ zu rufen, und somit Zugabe auf Zugabe zu erzwingen. Die Konzerte, die ursprünglich 2 1/2 Stunden dauern sollten, waren nie vor vier Stunden zu Ende.

Der Duke entfachte mit seinem Orchester eine Begeisterung, die selbst

den großen Erfolg, den Benny Goodman 1962 für sich verbuchen konnte, in den Schatten stellte. Bedauerlich nur, daß der unvergeßliche Johnny Hodges nicht mehr dabei sein konnte. Auch Cat Anderson vermißte man: Er hatte einen anderen Job gefunden. Dennoch hat diese einmalige Big Band ihren typischen Sound und ihr Orchester-Kolorit von einst bis heute nicht verloren. Fachpresse und Publikum stimmten einhellig darin überein, daß es Ellington großartig verstehe, dem Zuhörer das Wesen des Jazz ganz nahe zu bringen. Man fühlte, daß kein großer Unterschied besteht zwischen Blues und der russischen Dumka oder den Balladen. Allen gemeinsam ist ihr schwermütiger, aber doch reizvoller, befreiender Gehalt.

In den letzten Jahren war die UdSSR Ziel einiger amerikanischer und europäischer Jazz-Formationen. So besuchten außer Benny Goodman auch das New York Jazz Quartett, Charles Lloyd, Earl „Fatha“ Hines, sowie die europäischen Bands von Gustav Brom, Karel Vlach, Karel Krautgartner, Max Greger und Kurt Edelhagen sowjetische Städte. Keine dieser Bands allerdings vermochte eine derartige Begeisterung auszulösen, so viele Menschen auf die Beine zu bringen wie der Duke. Und viele, die bei den Konzerten in Moskau, Leningrad oder sonstwo dabei waren, stellten beeindruckt fest: „Platten sind nur Platten, aber Duke-live, das ist ein unauslöschliches Erlebnis!“

Antonin Truhlar